

Galerie als Werkstatt

Paul Maenz und die Neuerfindung der Galerie zwischen

New York und Westdeutschland, 1965-1971

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 04 Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Kristina Hinrichsen, lic. phil./MA

Zürich, 2018

Dekan: Prof. Dr. Peter von Möllendorf
1. Berichterstatterin: Prof. Dr. Sigrid Ruby
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Philip Ursprung

Erklärung zur selbständigen Verfassung der vorliegenden Arbeit

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig, ohne unerlaubte Hilfe und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht. Bei den von mir durchgeführten und in der Dissertation erwähnten Untersuchungen habe ich die Grundsätze wissenschaftlicher Praxis, wie sie in der „Satzung der Justus-Liebig-Universität Gießen zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis“ niedergelegt sind, eingehalten.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'K. H. S.', is written above a dashed horizontal line.

Dank

Meinen herzlichen Dank möchte ich Prof. Dr. Sigrid Ruby aussprechen, die mein Projekt von Anfang an mit großer Aufmerksamkeit und Enthusiasmus persönlich wie inhaltlich begleitet hat. Ebenso bin ich Prof. Dr. Philip Ursprung ausgesprochen dankbar für die inhaltliche Inspiration zu der vorliegenden Untersuchung und seine sofortige Bereitschaft, die Arbeit als Zweitgutachter zu betreuen.

Ich möchte mich außerdem bei Prof. Dr. em. Michael Oppitz bedanken, der vor einigen Jahren mein ungewöhnliches Vorhaben, meine Lizentiatsarbeit über ethnographische Methoden in der zeitgenössischen Kunst zu verfassen, nicht nur gutgeheißen sondern durch Ideen und Gespräche entscheidend vorangebracht und begleitet hat. Die vorliegende Arbeit ist letztlich aus diesem Ansatz heraus gereift.

Rudolf Zwirner und vor allem Paul Maenz verdanke ich Ihre großzügige Bereitschaft, ausführliche Gespräche mit mir zu führen, die entscheidende Grundlagen für die vorliegenden Forschungsergebnisse bilden.

Mein immenser Dank gilt zudem denjenigen, die mich in den letzten Jahr(zehnt)en immer begleitet, mich inspiriert und unterstützt haben: Barbara Mathews, Johanna Bürger, Salome Daum, Kerstin Hinrichsen, Yoann Le Noac'h, Elisabeth Moch, Dirk Möllring, Eva Randhawa, Prisca Rauch, Tom Schöps, Anna-Katharina Thüerer, sowie Anka und Glenn Stanley. Für unschätzbar wichtige inhaltliche Diskussionen, Rat und vor allem ihre Freundschaft danke ich Sophie Junge, Patrizia Keller und Julia Martha Müller.

Meiner Familie Hans-Joachim Hinrichsen, Sylvia Kreidler-Hinrichsen und Laura Hinrichsen danke ich für das Mitfiebern und für lange Spaziergänge am Sylter Weststrand und um den Alpsee, bei denen in gemeinschaftlicher Arbeit Inhaltsverzeichnisse und Kapitel entworfen und wieder verworfen wurden und natürlich vor allem und am allermeisten für eure Liebe und Unterstützung.

Ich möchte diese Arbeit meiner Mutter, Ulrike Hinrichsen, widmen. Ohne sie wäre sie aus so vielen Gründen nie zu Stande gekommen.

Zürich, im Januar 2018.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Methodisches Vorgehen & Aufbau der Arbeit.....	4
1.2	Quellenmaterial	5
1.3	Interviews.....	6
1.4	Forschungsstand	7
1.5	Theoretische Einbettung	11
1.5.1	Ein Beitrag zum Feld der <i>Exhibition Studies</i>	11
1.5.2	Begriffsklärungen	12
2	Nach 1945: Das transatlantische Verhältnis im Wandel	15
2.1	Galerien in New York in den 1940er und 1950er Jahren.....	15
2.1.1	Peggy Guggenheim	16
2.1.2	Die Entwicklung des Kunstmarkts in New York nach 1945.....	19
2.1.3	Betty Parsons	21
2.1.4	Die Galerie als „künstlerorientierte“ vs. „absatzorientierte“ Institution.....	22
2.1.5	Sam Kootz, Leo Castelli & Sidney Janis.....	23
2.2	<i>Re-Education</i> und Kunst als Propagandamittel im Kalten Krieg: Amerikanische Gruppenausstellungen in Westdeutschland, 1946-1959.....	25
2.2.1	<i>Gegenstandslose Malerei in Amerika</i> , 1948-51.....	29
2.2.2	Weitere Ausstellungen amerikanischer Kunst in Westdeutschland ab 1950	31
2.3	<i>documenta I & II</i>	33
2.3.1	<i>documenta I</i> (1955).....	33
2.3.2	Die Biennalen von Venedig 1956 & 1958 und <i>Die neue amerikanische Malerei</i> (1958) als Vorläufer der <i>documenta II</i>	37
2.3.3	<i>documenta II</i> (1959)	42
2.4	Ab 1957: Galeriegründungen, Avantgarde-Bewegungen und erste Reisen nach New York.....	47
2.4.1	Galerie Schmela	49
2.4.2	Galerie Rudolf Zwirner	53
2.5	1963: Galeriegründungen, Reisen nach New York, <i>Leben mit Pop</i>	57
2.5.1	<i>Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus</i> (1963).....	60
2.5.2	Galerie Rolf Ricke	63
2.5.3	Galerie René Block	67
2.6	Fazit.....	71

3	New York und Frankfurt 1965-1967.....	75
3.1	Paul Maenz' Ausstellungen in Frankfurt 1967	75
3.1.1	<i>Serielle Formationen</i>	75
3.1.2	<i>Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören</i>	82
3.1.3	Zwischenfazit.....	105
3.2	Paul Maenz in New York 1965-67	105
3.2.1	<i>New York goes 25 hours a day</i> : Paul Maenz in der New Yorker Kunstwelt....	107
3.2.2	Museumsausstellungen: <i>The Responsive Eye</i> und <i>Primary Structures</i>	111
3.2.3	Galeriegründungen und -ausstellungen in New York	113
3.2.4	Willoughby Sharp und <i>Kineticism Press</i>	123
3.3	Fazit.....	126
4	Transatlantische Ausstellungsplattformen in Westdeutschland und USA ab 1967 ..	131
4.1	<i>Ausstellungen bei Konrad Fischer</i> : Eine transatlantische Galeriegründung	131
4.1.1	Einführung	131
4.1.2	Die Räumlichkeiten.....	132
4.1.3	Kasper König als transatlantischer Vermittler.....	134
4.1.4	Zum Galeriekonzept bei Konrad Fischer und Kasper König	137
4.1.5	Die erste Ausstellung: Carl Andre, <i>5x20 Altstadt Rectangle</i>	139
4.1.6	Die Galerie als Geschäft	144
4.1.7	Prinzipien der Galerie.....	146
4.1.8	Zwischenfazit.....	149
4.2	Ortsspezifische Ausstellungskonzepte, 1968-1969.....	150
4.2.1	<i>Earth Room</i> (München, 1968).....	150
4.2.2	<i>Earth Art</i> (Ithaca, NY, 1969)	155
4.2.3	<i>Live in Your Head: When Attitudes Become Form</i> (Bern, 1969)	162
4.3	Galerie ohne Wände: Ausstellungen auf Bildschirm und Papier.....	165
4.3.1	Der Bildschirm als Ausstellungsraum: <i>Land Art</i> (Fernsehgalerie Gerry Schum, 1969):	165
4.3.2	Das Buch als Ausstellungsraum: Seth Sieglaubs <i>Xerox Book</i> (New York, 1968) 170	
4.3.3	Die Zeitschrift als Ausstellungsplattform: <i>Interfunktionen</i> und <i>Avalanche</i>	174
4.4	Fazit.....	183

5	Galerie als Werkstatt: Paul Maenz Köln	185
5.1	Zwischenjahre: <i>Pudding Explosion</i> , 1968-1969	185
5.2	1970: Die Gründung der Galerie Paul Maenz Köln.....	191
5.2.1	<i>Grundsätzlich ist alles möglich</i> : Paul Maenz' Suche nach geeigneten künstlerischen Positionen für die Galerie.....	194
5.2.2	<i>Some sort of a gallery</i> : Der Galeriebegriff bei Paul Maenz	202
5.3	HANS HAACKE 16 JAN – 13 FEB.....	208
5.3.1	Die Galerie als Produktionsstätte	210
5.3.2	Die Galerie als Geschäft	221
5.4	Fazit.....	226
6	Schlussbemerkungen & Ausblick.....	229
7	Literatur- und Quellenverzeichnis	233
7.1	Literatur.....	233
7.2	Quellen	253
7.2.1	Kataloge 1955 - 1972.....	253
7.2.2	Nicht-transkribierte Quellen	254
7.2.3	Online-Quellen	255
8	Anhang.....	257
8.1	Abkürzungsverzeichnis	257
8.2	Interviews.....	257
8.2.1	Interview mit Rudolf Zwirner, 13. März 2013, Berlin.....	257
8.2.2	Interview mit Paul Maenz, 30. Mai 2013, Berlin	267
8.2.3	Interview mit Paul Maenz, 20. April 2015, Berlin.....	277
8.3	Transkribierte schriftliche Quellen.....	291
8.3.1	Transkribierte Quellen zu Kapitel 3.....	291
8.3.2	Transkribierte Quellen zu Kapitel 4.....	293
8.3.3	Transkribierte Quellen zu Kapitel 5.....	305

1 Einleitung

Am Abend des 9. September 1967 geschahen sonderbare Dinge auf einem Bauerngehöft im Stadtteil Niederursel von Frankfurt am Main: Auf einer großen im Hof aufgespannten Leinwand flimmerte stumm die immer wiederkehrende Filmfrequenz zweier Ringer in Aktion, ein überdimensionierter transparenter Luftschlauch schwebte über der sich im Innenhof drängenden Menschenmenge und wurde von dieser mit den Händen in Bewegung gehalten, eine Gruppe von weiß gekleideten Personen stapelte und zerstörte immer wieder aufs Neue einen Turm aus geometrisch geformten Pappelermenten. Auf dem gepflasterten Boden lag eine mehrere Zentimeter dicke Schicht Sägemehl, das nach und nach von den Besuchern in alle Ecken verteilt wurde. In den Stallanlagen waren an den Wänden entlang kurze Äste ausgelegt worden, in einer Ecke machte ein aufgeschütteter Haufen frischer Erde Anstalten, in den Raum zu zerfließen. Über allem schallte laute Musik und mitten unter den Besuchern befand sich ein junger Mann, Ende zwanzig, mit einem Pin am rot-gelb gestreiften Jackett, auf dem angesichts der sich abspielenden Szenen vorsichtshalber geschrieben stand: „Don’t Ask“.

Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören war die zweite von Paul Maenz (*1939) organisierte Ausstellung und fand nur wenige Monate nach seiner ersten frei kuratierten Ausstellung *Serielle Formationen* (Mai/Juni 1967) statt. Sie waren Maenz’ erste selbstständige Versuche als Ausstellungsmacher, die er einige Jahre später in seiner Funktion als Leiter seiner eigenen Galerie in Köln regelmäßig ausführen sollte.

Die in der Kunstwelt so entscheidenden 1960er Jahre in Westeuropa und den USA bilden den Hintergrund für die vorliegende Untersuchung, deren Dreh- und Angelpunkt die Tätigkeiten von Paul Maenz als Grafiker, Verleger, Ausstellungsmacher und – hier besonders entscheidend – als Galerist bilden. Maenz’ Unternehmungen bilden somit den roten Faden meiner Studie, die anhand seiner Aktivitäten sowie im Vergleich mit seinen Zeitgenossen im jungen Galerie- und Ausstellungswesen, wie Konrad Fischer, Heiner Friedrich oder Willoughby Sharp, auch Fragen innerhalb eines größeren Zusammenhangs beantworten will. Ein dritter Aspekt der Untersuchung ist die Wechselwirkung zwischen den USA und Westdeutschland, welche die Internationalisierung der Kunstwelt in den späten 1960er Jahren wesentlich vorangetrieben hat.

Die Galerie Paul Maenz Köln war in den 1970er und 1980er Jahren kommerziell äußerst erfolgreich und zeigte unterschiedlichste Künstler wie die Konzeptkünstlergruppe Art & Language (ab 1972), Anselm Kiefer (ab 1981), Andy Warhol (1985) und

immer wieder Hans Haacke (1971-1981), Joseph Kosuth (1971-1979), Peter Roehr (1971-1988) und Robert Barry (1971-1988). Meine Untersuchung konzentriert sich jedoch auf die entscheidenden Jahre *vor* der Galeriegründung sowie die schließlich 1970/71 erfolgte Gründung selbst. Ich folge dabei der These, dass Maenz' Aufenthalt in New York von 1965 bis 1967 ganz entscheidende Weichen nicht nur für seine Annäherung an das Handeln mit Kunst, sondern auch für die transatlantische Zusammenarbeit junger Galeristen mit jungen amerikanischen Künstlern im Allgemeinen gestellt hat. Der Aufenthalt in New York 1965-67 bildet den Beginn der Studie, die Gründung der eigenen Galerie mit der Eröffnungsausstellung Hans Haackes 1971 ihren Schlusspunkt.

„The relation between artist and audience has been revolutionized“¹, stellte der New Yorker Kunstkritiker Harold Rosenberg bereits 1972 im Rückblick auf das vorangegangene Jahrzehnt fest. Tatsächlich war nicht nur das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum auf den Kopf gestellt worden, sondern es hatte sich bis zum Ende des Jahrzehnts eine Aufweichung der vormals klar festgelegten Rollenzuschreibungen aller Akteure in der Kunstwelt vollzogen. Wie die nähere Betrachtung von Strategien junger Galeristen und Ausstellungsmacher, mit einem Fokus auf New York und Westdeutschland in den sechziger Jahren, zeigt, wurden die Grenzen zwischen den traditionellen Aufgaben von Galerist und Künstler zunehmend fließend. Der Galerist oder Kunsthändler wurde vielmehr gleichzeitig zu einem Agenten, Mitarbeiter, Berater und Ko-Produzenten des Künstlers. Gleichzeitig werden auch Künstler entweder neben oder statt ihrer eigenen künstlerischen Laufbahn selber zu Ausstellungsmachern; in einigen Fällen – Alfred Schmela oder Konrad Fischer seien hier als prominente Beispiele genannt – prägen sie damit erstmals eine neuartige Rolle des Kunsthändlers aus. Dass diese Strategien vor allem im transatlantischen Dialog zwischen jungen Galeristen wie Heiner Friedrich oder Konrad Fischer und amerikanischen Künstlern der gleichen Generation wie Walter de Maria oder Carl Andre vollzogen wurden, ist selbstverständlich kein Zufall, sondern liegt in den besonderen wirtschaftlichen, politischen und intellektuellen Umständen begründet, in denen sich die erste Nachkriegsgeneration wiederfand. Mit seiner Feststellung von 1972, – „the West Germans seem suddenly to have sprung into a forward position in aesthetic avant-gardism“² –, reagierte Rosenberg auf die hier im Folgenden besprochenen Entwicklungen. Viele der zwischen 1960 und 1970 geprägten Prinzipien, beispielsweise die *in situ*-Installation von Ausstellungen sowie

¹ Rosenberg 1972, S. 244.

² Ebda.

die Ortsgebundenheit der Exponate, gelten bis heute und verdienen daher eine eingehendere Untersuchung, die hier anhand einiger Beispiele erfolgt. Es geht in meiner Studie daher weniger um den Markt oder den Handel als vielmehr um Modalitäten des Ausstellens und die Zusammenarbeit zwischen Kurator bzw. Galerist und Künstler und der damit einhergehenden sich zunehmend vermengenden Rollenverteilungen der verschiedenen Akteure. Dabei soll die Galerie im Spannungsverhältnis zwischen ihrer Funktion als kommerziellem Handelsraum und unabhängigem Ausstellungsraum betrachtet werden. In den beiden Interviews, die ich mit ihm führen konnte, erwähnte Paul Maenz sein Ideal von der Galerie als „Werkstatt“, das ihn für sein eigenes Unternehmen geleitet habe.³ Diese Bezeichnung verdeutlicht die Abgrenzung von der bis in die späten sechziger Jahre allgemein gültigen Auffassung von der Galerie als Verkaufs- und Ausstellungsraum. Gleichzeitig betont sie das neu entwickelte Verständnis von der Galerie als Produktionsstätte von Kunst, als Experimentier- und Laborraum, der „mit einem Eimer weißer Farbe“⁴ immer wieder in den Urzustand zurückversetzt werden konnte und somit gerade für Künstler aus Übersee eine Doppelrolle als Atelier und Ausstellungsraum erfüllte.

Die der Arbeit stets zugrunde liegenden Fragen sind somit die nach Paul Maenz' Rolle für die Entwicklung des transatlantischen Dialogs in der Kunstwelt in den späten 1960er Jahren und inwiefern sein Aufenthalt in New York 1965-67 seinen persönlichen Umgang mit Kunst und Ausstellungspraxis beeinflusste. In einem weiterführenden Schritt soll untersucht werden, auf welche Art und Weise sich Rolle und Funktion der Galerie in den späten 1960er Jahren wandelten und inwiefern sich dies in Maenz' eigener Galeriegründung 1971 zeigte.

³ Vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013 & 20. April 2015.

⁴ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

1.1 Methodisches Vorgehen & Aufbau der Arbeit

Der Kern der Untersuchung, eingebettet in Einleitung und Fazit, gliedert sich in vier Kapitel, in denen verschiedene Aspekte von Paul Maenz' Tätigkeiten in grob chronologischer Vorgehensweise jeweils im Wechsel mit den allgemeinen Entwicklungen in einen Kontext gesetzt werden.

Im ersten Kapitel werden die Voraussetzungen geschildert, ohne die im transatlantischen Dialog der Nachkriegszeit die Ereignisse der 1960er Jahre nicht denkbar gewesen wären. Wie im Rest der Untersuchung wird hier ein besonderer Fokus auf die Ausstellungstätigkeiten und die damit verknüpfte Rolle der Galeristinnen und Galeristen im New York der 1940er und 1950er, sowie der Galeristen im Deutschland der späten 1950er und frühen 1960er Jahre gelegt. Fast zwanzig Jahre transatlantischer Geschichte werden in dieser Überblicksdarstellung geschildert, in der vor allem der Einzug amerikanischer Kunst in das Bewusstsein des deutschen Publikums und die ersten persönlichen Verknüpfungen von Personen des Kunstbetriebs in Westdeutschland und den USA dargestellt werden soll.

Die Kapitel 2-4 konzentrieren sich hingegen auf den vergleichsweise kleinen Zeitraum von sechs Jahren zwischen 1965 und 1971. Im zweiten Kapitel wird Paul Maenz' Entwicklung zum Ausstellungsmacher genauer beleuchtet, indem seine ersten Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*, die 1967 in Frankfurt am Main gezeigt wurden, ausführlich besprochen und anschließend in einem Rückblick mit Maenz' unmittelbar vorhergehendem knapp zweijährigen Aufenthalt in New York in einen Zusammenhang gesetzt werden. Hier wird besonders der Frage nachgegangen, welche Begegnungen mit Personen, Kunstwerken und Ausstellungen Maenz im Umgang mit Kunst bei den unmittelbar folgenden Tätigkeiten, aber auch in seiner späteren Laufbahn als Galerist geprägt haben.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit parallelen, aber auch in Folge von Maenz' Ausstellungen entstandenen Unternehmungen in der deutschen und amerikanischen Kunstwelt, die wiederum Auswirkungen auf seine eigenen Strategien als Galerist hatten. Dabei stehen insbesondere die Tätigkeiten von Ausstellungsmachern der gleichen Generation in New York und Deutschland aus seinem unmittelbaren persönlichen Umfeld im Fokus der Betrachtung. Besonders hervorzuheben ist hier die Rekonstruktion der Gründung der Galerie Konrad Fischers in Düsseldorf, die Fischer 1967 in Zusammenarbeit mit Kasper König realisierte.

Schließlich werden im vierten Kapitel die Ereignisse der späten 1960er Jahre in der Betrachtung von Maenz' eigener Galeriegründung zusammengeführt. Anhand von umfangreichem Quellenmaterial in Form von Korrespondenz zwischen Paul Maenz und verschiedenen Künstlern werden zunächst seine Strategie bei der Künstlerakquise und im Anschluss seine eigene Auseinandersetzung mit Begriff und Konzeption der Galerie analysiert. Dies geschieht auch im Vergleich mit der zuvor besprochenen Gründung der Galerie Konrad Fischers. Im Anschluss werden diese Beobachtungen mit der parallel laufenden Vorbereitung der Eröffnungsausstellung von Hans Haacke betrachtet, die sich anhand des Quellenmaterials detailliert nachzeichnen lässt.

Im Laufe der Untersuchung wird schriftlich und analytisch ein Bild gezeichnet, das sich womöglich visuell leichter darstellen ließe: Ein Netzwerk aus auf verschiedene Weise immer wieder miteinander verbundenen Personen, Orten dies- und jenseits des Atlantiks und Ausstellungskonzeptionen. Bei einem Vorhaben, das zu einem großen Teil kontingente Faktoren untersuchen will – etwa zufällige Begegnungen, aus denen sich in der Folge Zusammenarbeiten ergeben –, kann ein Sinnzusammenhang erst aus der Interpretation der Daten entstehen. Daher stellt sich meine Studie auch die Aufgabe, mit den aus dem Quellenmaterial erhobenen Daten und Fakten eine Geschichte nachzuerzählen, die es in dieser Form noch nicht gibt, um damit eine wichtige Forschungslücke innerhalb der deutsch-amerikanischen Beziehungen in der Kunstwelt der 1960er Jahre zu schließen.

1.2 Quellenmaterial

Die Untersuchung erfolgt auf Basis von Sekundärquellen in Form von Monographien, Artikeln und wissenschaftlichen Studien sowie Primärquellen in Form von schriftlicher Korrespondenz, die ich 2013 und 2014 im Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels in Köln (im Folgenden: Zadik) und 2015 im J. Paul Getty Research Institute (im Folgenden: GRI) in Los Angeles einsehen konnte. Hinzu kommen ausführliche Gespräche, die ich mit Rudolf Zwirner, René Block und Paul Maenz zwischen 2013 und 2015 führen konnte.

Das Kapitel 4 stützt sich weitgehend auf die Korrespondenz zwischen Konrad Fischer und Kasper König, vornehmlich aus dem Jahre 1967, die ich im Zadik in Köln vorliegen hatte und transkribiert habe. Da das Archiv von Konrad Fischer zum Zeit-

punkt meiner Recherche noch nicht zugänglich war, beschränke ich mich hier auf Briefe von Konrad Fischer an Kasper König, die in dessen Archiv im Zadik zugänglich und inzwischen auch auszugsweise publiziert worden sind.⁵

Das entscheidende Quellenmaterial für das Kapitel 5, das den Kern der Arbeit darstellt, stammt aus dem Paul Maenz Archiv, das zwar bereits seit 1991 vom J. Paul Getty Research Center in Los Angeles bewahrt wird, bisher aber noch nicht wissenschaftlich ausgewertet wurde. Die umfangreichen Unterlagen, die vor allem aus Korrespondenz zwischen Paul Maenz und verschiedenen Künstlern, Sammlern und Galeristen bestehen, bilden das Hauptkorpus der hier verwendeten Primärquellen. Aufgrund des zeitlichen Rahmens meiner Untersuchung betrachte ich vor allem Korrespondenz aus den Jahren 1969 bis 1971, wobei der Hauptanteil aus dem Jahr 1970 stammt. Da Maenz in seiner Korrespondenz gewissenhaft auch immer einen Durchschlag seiner eigenen Briefe archivierte, sind der schriftliche Austausch zwischen Hans Haacke und Maenz sowie Maenz' schriftliche Anfragen an verschiedene Künstler fast vollständig erhalten. Sie bieten ein für meine Fragestellung extrem wertvolles und aussagekräftiges Studienmaterial.

1.3 Interviews

Im Sinne einer „Oral History“⁶ habe ich mich darum bemüht, nach Möglichkeit auch Gespräche mit den entscheidenden Protagonisten der historischen Situation selber zu führen. Die meisten kritischen Reflektionen zum Umgang mit Interviews in der Kunstgeschichte beziehen sich auf Gespräche mit Künstlern, wenn beispielsweise Philip Ursprung die Problematik der „unkritisierbaren kulturellen Autorität“⁷ des Künstlers bemerkt. Im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung bezieht sich die beschriebene Schwierigkeit nicht auf die Aussage von Künstlern über ihr Werk, sondern Erinnerungen von „Autoritäten der Gegenwartskunst [die sich] in bestimmten Netzwerken gegenseitig [aufbauen]“⁸. Bei diesen Prozessen innerhalb eines „kommunikativen Netzwerks“⁹ sind auch die Kunsthistoriker beteiligt, die sich somit im Umgang mit den durch die Interviewführung selber produzierten Quellen einer kritischen Selbstreflexion

⁵ Vgl. Zadik 2014.

⁶ Zu Nutzen und Problematik der Oral History in Form von Interviews in Kunst und Kunstwissenschaft vgl. v.a. Imhof/Omin 2010.

⁷ Ursprung 2013, S. 155.

⁸ Kersten 2004, S. 175.

⁹ Ebd.

zu unterziehen haben.¹⁰ Auch wenn Aussagen in Gesprächen, die etwa fünfzig Jahre nach den Ereignissen geführt wurden, nicht denselben Status beanspruchen können wie Formulierungen in zeitgenössischen Dokumenten, bilden sie eine entscheidende Grundlage für weitere Recherchen, reichern die gesicherten Daten mit Anekdoten an, die diese lebendiger erscheinen lassen, und schließen vor allem auch Wissenslücken, die sonst immer wieder drohten, den Faden des Erzählzusammenhangs abreißen zu lassen.

Besonders für das zweite Kernkapitel, in dem die historischen Voraussetzungen für die Entwicklungen in den späten sechziger Jahren dargestellt werden, bietet das Gespräch mit Rudolf Zwirner vom März 2013 eine wichtige Ergänzung. Hier sind vor allem Zwirners Ausführungen zur Bedeutung der zweiten *documenta* relevant. Im September 2013 konnte ich ein Gespräch mit René Block führen, das ich allerdings, wie bei Block üblich, nicht aufzeichnen durfte. Insofern berufe ich mich hier nur auf einige von mir protokollierte Hinweise in Bezug auf Daten und Umstände im Zusammenhang mit der Galeriegründung und den ersten New York-Reisen Blocks.

Im Mai 2013 und April 2015 konnte ich in Berlin ausführliche Gespräche mit Paul Maenz führen. Diese Unterredungen waren aufgrund der spärlichen Informationen zu Maenz' Laufbahn wichtige Ansatzpunkte für weitere Recherchen. Sie bilden vor allem Zusammenhänge, die weder anhand von Literatur noch von Quellenmaterial erklärt werden konnten und bieten auch für weitere Studienzwecke grundlegendes Forschungsmaterial. Sämtliche Gespräche – mit der genannten Ausnahme desjenigen mit René Block – befinden sich in transkribierter Form im Anhang.

Als Ergänzung zu den von mir selber geführten Gesprächen konnte ich mit großem Gewinn vor allem drei Bände der von Susanne Pfeffer initiierten Gesprächsreihe *Alte Hasen* hinzuziehen, in denen jeweils ein ausführliches Interview mit Paul Maenz, René Block und Rolf Ricke geführt wurde.¹¹

1.4 Forschungsstand

Wie Sigrid Ruby in ihrer Studie von 1999 bereits feststellte – und das gilt bis heute –, sind die Publikationen, die sich explizit den transatlantischen Kunstbeziehungen widmen, häufig auf Zeugenaussagen basierende Text- und Bildkompilationen oder Aufsätze, die den Narrativen von Serge Guilbaut und Eva Cockroft von der

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Pfeffer 2011, Pfeffer 2012a und Pfeffer 2012b.

„Erfolgsgeschichte“ des Abstrakten Expressionismus folgen, ohne sie zu hinterfragen.¹² Auch wenn Ruby diese Aussage vor allem im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte der „neuen amerikanischen Malerei“ in der Nachkriegszeit trifft, gilt sie auch noch für die Forschungslage zu den transatlantischen Kunstbeziehungen in den sechziger Jahren zu. Mit meiner Studie zu Paul Maenz in Ergänzung zu und Abgrenzung von seinen Kollegen soll diese offensichtliche Forschungslücke ein Stück weit geschlossen werden.

Weder Paul Maenz' Tätigkeiten als Ausstellungsmacher und Sammler in den späten sechziger Jahren noch die als Galerist von 1970 bis 1990 sind bisher wissenschaftlich untersucht worden. Es existieren aber einige Überblicksdarstellungen über die Ausstellungen der Galerie, die von Maenz und seinem Partner Gerd de Vries während und anlässlich der Schließung der Galerie selber publiziert wurden.¹³ 2002 erschien ein kleiner Band, in dem Paul Maenz erstmals selbst seinen Werdegang vor 1970 und die Entscheidung für die schließlich erfolgte Galeriegründung schilderte. Somit bietet das Büchlein eine solide erste Überblicksdarstellung über die Ereignisse aus Maenz' eigener Perspektive.¹⁴

Renate Wiehager stellte in einem Aufsatz zum Minimalismus in Deutschland erstmals Paul Maenz' Arbeit als Galerist in den Kontext seiner Amerika-Erfahrung und unternahm dabei gleichzeitig den Versuch eines Abrisses der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen in den sechziger Jahren.¹⁵ Sie berücksichtigt dabei vor allem die persönlichen Verbindungen anderer deutscher Protagonisten der Kunstwelt nach New York in den sechziger und frühen siebziger Jahren, wie beispielsweise Kasper König, Hanne Darboven oder Franz Erhard Walther. Die wichtige Rolle, die Maenz dabei spielt, wird hier angedeutet, in meiner Untersuchung aber erstmals detailliert dargestellt und analysiert.

Die von Maenz 1967 organisierte Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* (1967) wurde erstmals in der englischsprachigen Forschung von Suzaan Boettger als wichtiger Faktor für die darauf folgenden Entwicklungen im transatlantischen Netzwerk beschrieben.¹⁶ Die Ausstellung wird von Boettger in ihrer Untersuchung *Earthworks: Art and The Landscape of the Sixties* in einen internationalen Kontext gesetzt und als Vorläufer der europäischen und vor allem der amerikanischen Earth Art aufgefasst. Sie geht somit nicht auf die direkten Folgen für Paul Maenz' eigene

¹² Vgl. Ruby 1999a, S. 12f.

¹³ Vgl. Maenz/de Vries 1975, Maenz 1981, De Vries 1991.

¹⁴ Vgl. Maenz 2002.

¹⁵ Vgl. Wiehager 2012.

¹⁶ Vgl. Boettger 2002, hier v.a. S. 9-15 und Boettger 2003.

Tätigkeiten sowie diejenigen seiner Kollegen, insbesondere Konrad Fischer in Düsseldorf ein, was in der vorliegenden Untersuchung geleistet werden soll.

Die Galeristen aus Paul Maenz' Generation, deren Tätigkeiten hier immer wieder zum Vergleich herangezogen werden, um seine Arbeit in der zeitgenössischen Kunstwelt zu verorten, sind unterschiedlich gut untersucht. Die wichtigste Figur in diesem Zusammenhang ist Konrad Fischer, dessen Leben und Werk als Künstler und Galerist, wohl auch bedingt durch seinen verhältnismäßig frühen Tod, bereits gut aufgearbeitet wurde, hier ist vor allem eine 2005 erschienene Studie von Brigitte Kölle zu nennen.¹⁷ Hinzu kommen mehrere Publikationen, die Fischers Ausstellungsarbeit und sein Verhältnis zu verschiedenen Künstlern vornehmlich anekdotisch sehr gut dokumentieren.¹⁸ Die von mir im Kapitel 3.1 für die Rekonstruktion der Gründung der Galerie Fischer verwendeten schriftlichen Quellen basieren auf meinen Recherchen im Kölner Zadik. Sie sind, wie bereits erwähnt, inzwischen auch ausschnittsweise in einer Veröffentlichung zu Leben und Werk Kasper Königs in der Reihe *sediment* vom Zadik herausgegeben worden.¹⁹ Für einen Einblick in Kasper Königs kuratorisches Werk, das hier allerdings nur am Rande eine Rolle spielt, sowie zu seiner Rolle als Kurator in der zeitgenössischen Kunst an sich eignet sich Florian Waldvogels jüngst erschienene Untersuchung *Aspekte des Kuratorischen*.²⁰

Wissenschaftliche Untersuchungen zu allen weiteren hier besprochenen Galeristen aus Maenz' und Fischers Generation sind bisher noch nicht erschienen. Allerdings wurden in den letzten Jahren mehrere mehr oder weniger groß angelegte Retrospektiven zu den Tätigkeiten von Konrad Fischer, Heiner Friedrich und René Block organisiert.²¹ Die Bedeutung der Rolle des Galeristen als Quasi-Künstler und Kurator wurde somit jüngst auch institutionell bestätigt. Die Ausstellungen standen jeweils auch im Zusammenhang mit den zugänglich gewordenen umfangreichen Archivmaterialien, die im Rahmen ihrer Relevanz für meine Untersuchung hier teilweise Eingang gefunden haben und fantastisches Material für die weitergehende Forschung bieten.

Um Paul Maenz' frühe Ausstellungstätigkeiten vor allem unter dem Aspekt seiner Transferleistungen zwischen den USA und Deutschland untersuchen zu können, müssen

¹⁷ Vgl. Kölle 2005.

¹⁸ Vgl. Fischer 1992, Kölle 2007 und Meschede/de Werd 2010.

¹⁹ Vgl. Zadik 2014.

²⁰ Vgl. Waldvogel 2016.

²¹ In den letzten Jahren waren Ausstellungen zur Arbeit Konrad Fischers (*Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung* im Museum Kurhaus Kleve und Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2010), Heiner Friedrichs (*Galerie Heiner Friedrich: München, Köln, New York, 1963-1980*, Art Cologne 19, Köln 2013) und René Block (*Ich kenne kein Weekend: Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Berlinische Galerie, Berlin 2015) zu sehen; vgl. Meschede/de Werd 2010, Zadik 2013 und Babias et al. 2015.

sie in die Geschichte des transatlantischen Verhältnisses in der Kunstwelt bis 1960 eingebettet werden. Hierbei diene vor allem Sigrid Rubys Untersuchung *Have We An American Art?* zur Ausstellungsgeschichte von amerikanischer Malerei in Westdeutschland zwischen 1945 und 1959 als entscheidende Grundlage.²² Hinzu kommen als Ergänzung weitere Untersuchungen zur Lage in der internationalen Kunstwelt in der Nachkriegszeit; hier seien vor allem Serge Guibaults Klassiker *How New York Stole The Idea of Modern Art* sowie Catherine Dossins neuere Studie *Stories of the Western Art World, 1936-1986* genannt, in der sie Guibaults These von der Monopolstellung New Yorks kritisch hinterfragt.²³

Einer Untersuchung internationaler Vernetzungen in der Kunstwelt der sechziger Jahre widmete sich erstmals Stefan Germer, dessen Studien immer noch einen guten allgemeinen Überblick, insbesondere über die deutsch-amerikanische Verbindung, bieten.²⁴ Sehr ausführlich und bestens als Nachschlagewerk geeignet ist Sophie Richards Studie *Unconcealed* zur Netzbildung in der Konzeptkunst innerhalb Westeuropas.²⁵ Sie listet in ihrer 2009 erschienen Arbeit nahezu sämtliche Galerien, Sammler, Künstler, Museen und Ausstellungen auf, die in meinem Zusammenhang von Interesse sind, und hat so eine Grundlage für viele noch ausstehende kunstsoziologische Studien insbesondere der späten sechziger Jahre geschaffen. 2015 erschien Barabara Hess' Studie zur Herausbildung neuer Formen der Produktion, Präsentation und Distribution zeitgenössischer Kunst am Beispiel westdeutscher „Avantgarde“-Galerien.²⁶ Die Autorin beschränkt sich auf die Zeit zwischen 1955 und 1967, womit meine Studie praktisch unmittelbar dort anknüpfen kann, wo diese aufhört.

Eine wissenschaftliche Untersuchung zur „Geschichte der Galerie“ steht noch aus, auch wenn unzählige historische Abrisse einzelner Galerien, Publikationen zur Ausstellungsgeschichte und auch einige wenige zur Geschichte der Figur des Galeristen erschienen sind. In seiner Studie „Der Kunsthändler“ untersucht Hans Peter Thurn die Rolle des Kunsthändlers in groben Zügen vom antiken Rom bis fast zum Ende des 20. Jahrhunderts.²⁷ Während er die Professionalisierung des Berufs über die Jahrhunderte sehr anschaulich aufzeigt, bleibt die Analyse der insbesondere in den 1960er Jahren

²² Vgl. Ruby 1999a.

²³ Vgl. Guibaut 1984, Dossin 2008 und Dossin 2015.

²⁴ Vgl. z.B. Germer 1996, Germer 1997 und Germer 2001.

²⁵ Vgl. Richard 2009.

²⁶ Vgl. Hess 2014.

²⁷ Vgl. Thurn 1994.

transatlantisch vorangetriebenen Entwicklung nur sehr oberflächlich. Dieser Aspekt soll daher in der vorliegenden Studie besonders hervorgehoben werden.

1.5 Theoretische Einbettung

1.5.1 Ein Beitrag zum Feld der *Exhibition Studies*

Die der Ausstellungstätigkeit und professionellen Vernetzung Paul Maenz' in New York und Deutschland gewidmete Untersuchung verfolgt in erster Linie kunstsoziologische Fragestellungen. Indem die Studie sich an einer Reihe von institutionell organisierten sowie frei kuratierten Ausstellungen orientiert, die eine zeitliche und inhaltliche Vorgabe machen, ist sie auch ein Beitrag zum noch relativ jungen Feld der *Exhibition Studies*, in dem bisher vor allem Überblicksdarstellungen über die wichtigsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts sowie theoretische Abhandlungen über die Geschichte sowie die kulturhistorische und gesellschaftliche Funktion der Ausstellung an sich erschienen sind, die hier zwar implizit, aber nicht explizit eine Rolle spielen. In meiner Studie soll weniger die *Geschichte der Ausstellung* als vielmehr eine *Geschichte anhand von Ausstellungen* erzählt werden, wobei beide Ansätze selbstverständlich miteinander verknüpft sind.²⁸ In diesem Zusammenhang werden auch Paul Maenz' Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* erstmals ausführlich analysiert. Weitere Ausstellungen, die hier unterschiedlich detailliert besprochen werden sind *documenta I* (Kassel 1955), *documenta II* (Kassel 1959), *Leben mit Pop* (Düsseldorf 1963), *The Responsive Eye* (New York 1965), *Plastics* (New York, 1965) *Primary Structures* (New York 1966), *Eccentric Abstraction* (New York, 1966), *10* (New York, 1966), *5x20 Altstadt Rectangle*²⁹ (Düsseldorf, 1967), *Earth Room*³⁰ (München, 1968), *Earthworks* (New York, 1968), *Earth Art* (Ithaca, NY, 1969), *Land Art* (Berlin, 1969), *Xerox Book* (New York,

²⁸ Zum verhältnismäßig jungen Forschungsfeld der Exhibition Histories ist zuletzt 2010 eine Studie von Christian Rattemeyer herausgegeben worden, die sich mit der Bedeutung der Ausstellungen *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969) und *Op Losse Schroeven* (Stedelijk Museum Amsterdam, 1969) beschäftigt (vgl. Rattemeyer 2010). Darin weist Rattemeyer daraufhin, dass die Idee, die Geschichte der Ausstellungen als eigenen Forschungszweig zu begreifen, noch relativ jung sei: „Only recently has it become accepted that exhibition history is an essential part of art history, especially since the late 1960s, when artists' engagement with space and site has become an essential part of their practice“; Rattemeyer 2010, S. 11. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Pionierarbeit von Forschern wie Walter Grasskamp und Bruce Altshuler (vgl. Altshuler 1994 und Altshuler 2013). Für eine Auflistung und Beschreibung der prägendsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts vgl. außerdem Klüser/Hegewisch 1991.

²⁹ Ich verwende hier den Titel der einzigen Arbeit der Ausstellung, die ursprünglich auf der Einladungskarte zur Vernissage als *Ontologische Plastik* bezeichnet wurde; vgl. Kap. 4.1.5.

³⁰ Ich verwende hier den Alternativtitel der Ausstellung, der heute verwendet wird. Der ursprüngliche auf der Pressemitteilung verwendete Titel lautete *The Land Show: Pure Dirt, Pure Earth, Pure Land*; vgl. Kap. 4.2.1.

1968) sowie die Zeitschriften *Interfunktionen* (Köln, ab 1968) und *Avalanche* (New York, ab 1970) als Ausstellungsplattformen und schließlich die Eröffnungsausstellung der Galerie von Paul Maenz: *HANS HAACKE 16 JAN – 13 FEB* (Köln, 1971).

1.5.2 Begriffsklärungen

Art world

Ich verwende den Begriff der *art world* oder „Kunstwelt“ wie bei Philip Ursprung definiert als „wachsende Interessengemeinschaft von Künstlern, Sammlern, Händlern, Kuratoren, Museumsleuten, Galeristen, Kritikern, Historikern sowie wechselnder Publika“³¹. Der Soziologe Howard Becker definiert sie in seiner Studie *Art Worlds* von 1982 als eine Parallelgesellschaft, innerhalb derer Kunst zum sozialen Ereignis wird „in being created by people in networks of people acting together“³². Diese Beobachtung Beckers ist direkt für meine Untersuchung fruchtbar zu machen, in der mein Augenmerk auf dem Galeristen liegt, der in netzwerkartiger Zusammenarbeit mit den anderen Akteuren wie Künstler, Museumskurator, Sammler oder Ausstellungsmacher (oder gar in Personalunion all dieser Rollen) zum (Mit-)Produzenten von Kunst wird.

Galerie

Der Begriff der „Galerie“ wird im Laufe der Untersuchung bei Paul Maenz bzw. Konrad Fischer innerhalb ihrer jeweiligen Auffassung analysiert und in ihren verschiedenen neuen, auch ortsungebundenen Formen untersucht. Im Sinne einer kunstsoziologischen Analyse soll die Galerie als Aspekt innerhalb des „Kunstfeldes“ nach Pierre Bourdieu betrachtet werden. In seiner Monographie *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*³³ definiert er das künstlerische Feld als einen gesellschaftlichen Mikrokosmos, der durch soziale Differenzierung entsteht, an der er den gleichsam „weichen“ Faktoren – etwa planvoll entwickelte geschmackliche Distinktionen – den entscheidenden Einfluss zuerkennt, wie ihn vorher in der traditionellen Soziologie eher die „harten“ Faktoren wie Geld und wirtschaftlicher Einfluss hatten. Bourdieu geht aller-

³¹ Ursprung 2003, S. 23.

³² Becker 1982, S. 369.

³³ Bourdieu 1982.

dings auf die Galerie als Institution an sich nicht ein, weil er seine Theorie in erster Linie auf das literarische Feld des 19. und 20. Jahrhundert bezieht.³⁴

Die Galerie als privatwirtschaftliches Unternehmen hat ihren Ursprung im 19. Jahrhundert, als sie sich zunehmend von Staat und Hof entfernte und zum Statussymbol des wohlhabenden Bürgertums wurde.³⁵ Die sich in diesem Zusammenhang verändernde Ökonomie von Kunst erforderte sowohl neue Präsentations- als auch Distributionsmöglichkeiten der Werke, wodurch sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem in Paris und Berlin die klassische Form des Kunsthandels in Form eines Schau- und Handelsraum in bürgerlichem Wohnambiente entwickelte.³⁶ Raimar Stange definiert die Funktion der Galerie somit als „Schnittstelle zwischen autonomer Kunst sowie freien Künstlern und dem kapitalistischen Markt“³⁷, also als Vermittlungsort „zwischen Atelier und Wohnzimmer“³⁸.

Brian O'Doherty beschreibt in Hinblick auf die Einrichtung der Galerie für die sechziger Jahre außerdem die Parallele zum Künstleratelier – oder zum Künstlerloft³⁹ – und die Entwicklung hin zum „White Cube“⁴⁰, den er als „agent of creation“⁴¹ bezeichnet. Die Produktions- und Ausstellungsstätten von Kunst wurden sich damit immer ähnlicher und überschneiden sich zunehmend, während der Aspekt des Kommerziellen scheinbar in den Hintergrund rückte. Die Galerie wurde vom Handels- zum Handlungsraum und vom Schau- und Verkaufsraum zur Werkstatt.

³⁴ Bourdieu 1980 (1979), S. 103-106; in seiner Untersuchung *Die Regeln der Kunst* überträgt Bourdieu seine Theorie auf das literarische Feld des 19. und 20. Jahrhundert, vgl. Bourdieu 1999. Außerdem würde sich hier eine Diskussion anhand von Niklas Luhmanns *Kunst der Gesellschaft* anbieten; vgl. Luhmann 1995 und Magerski 2011.

³⁵ Vgl. Stange 2005, S. 11.

³⁶ Vgl. dazu Bürger 1974, S. 72 und Stange 2005, S. 12. Vgl. auch Ursprung 2003, S. 107f.: Ab den 1940er Jahren entwickelte sich in New York das Künstlerloft als „Ersatz [...] für die mit farbigen Bspannungen und Teppichen ausgekleideten Galerieräume Pariser Prägung.“

³⁷ Stange 2005, S. 12.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ursprung 2003, S. 107.

⁴⁰ Vgl. O'Doherty 1986 & O'Doherty 2008.

⁴¹ O'Doherty 2008, S. 5.

Wenn nicht anders vermerkt, so beziehe ich mich im Kontext meiner Studie bei der Verwendung der Bezeichnung „Deutschland“ auf die Bundesrepublik. Aspekte des Kalten Krieges und der Teilung Deutschlands werden dann erwähnt, wenn der Kontext es explizit verlangt.

Außerdem verwende ich generell das generische Maskulinum, das selbstverständlich auch weibliche Personen einschließt, wie jeweils aus dem Kontext zu erschließen ist. Tatsächlich waren im Kunstbetrieb der sechziger Jahre in Deutschland aber die männlichen Protagonisten – seien es Galeristen, Künstler oder Sammler – noch deutlich in der Überzahl, auch wenn sich das Verhältnis durch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die auch in die Kunstwelt wiederum von New York aus Einzug hielten, just in dieser Zeit zu verändern begann. Eine Studie zum Galeriewesen in der Gegenwart würde in dieser Hinsicht somit deutlich anders ausfallen. Auch Paul Maenz stellte lange nach der Beendigung seiner Galeristenlaufbahn fest:

„Hätte ich heute eine Galerie, wären sicher die Künstlerinnen in der Überzahl; ohnehin sind Frauen, wenn schon nicht für jeden das anziehendere, so doch zweifellos das interessantere Geschlecht.“⁴²

⁴² Maenz 2002, S. 11.

2 Nach 1945: Das transatlantische Verhältnis im Wandel

2.1 Galerien in New York in den 1940er und 1950er Jahren

Die ersten Jahre kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs standen in Europa und den USA in krassem Kontrast: Während die „Kunstwelt“ im zerstörten und gelähmten Europa praktisch völlig brach lag, florierte sie in den urbanen Zentren der USA, vor allem in New York City. Beide Umstände standen in direktem Zusammenhang: Nicht nur waren in den 1930er und 1940er Jahren zahlreiche Künstler, Kunsthändler, Wissenschaftler und – potentiell an Kunst interessierte – Intellektuelle aus Europa emigriert, gleichzeitig bildete sich in den USA erstmals ein Selbstbewusstsein unter den stets im Schatten der europäischen Vorbilder stehenden jungen amerikanischen Künstlern aus. Parallel dazu erfuhr die amerikanische Wirtschaft in den Kriegsjahren und danach einen enormen Aufschwung und die politischen Spannungen zwischen Ost und West wurden zunehmend extremer. Hinzu kamen günstige wirtschaftliche Verhältnisse, die immer mehr Sammler anlockten und somit für einen prosperierenden Kunsthandel sorgten, der sowohl für Galeristen als auch für Künstler erstmals zu engeren Zusammenarbeiten führte.

Im Zusammenhang mit der vorliegenden Studie vor dem Hintergrund der transatlantischen Entwicklung nach 1945 ist vor allem der Einfluss der Abstrakten Expressionisten auf die europäische Kunstwelt von Interesse, sowie umgekehrt die europäischen Einflüsse auf die amerikanischen Künstler und den kommerziellen Erfolg der „neuen amerikanischen Malerei“. Hier wiederum ist besonders bemerkenswert, welchen Einfluss amerikanische private Kunsthändler, sprich Galeristinnen und Galeristen, die gute Verbindungen nach Europa hatten, vor allem ab den 1950er Jahren auf den Erfolg des Abstrakten Expressionismus hatten. Insbesondere die Galeristinnen und Galeristen Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Sam Kootz, Sidney Janis und Leo Castelli sind in ihrer Funktion als Multiplikatoren amerikanischer Kunst in Europa von besonderer Bedeutung für die europäisch-amerikanischen Verbindungen und die Verbreitung und Popularisierung junger amerikanischer Kunst in den 1940er und 1950er Jahren. In den ersten Jahren nach dem Krieg traten diese Kunsthändler vor allem als Berater und Leihgeber für die Institutionen auf, die als „offizielle Kanäle“ in direktem Kontakt mit europäischen Institutionen standen.

2.1.1 Peggy Guggenheim

Vor allem der Einfluss der Kunsthändlerin und -mäzenin Peggy Guggenheim auf das Entstehen und den Erfolg der jungen amerikanischen Kunst kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.⁴³ 1898 in eine wohlhabende New Yorker Familie geboren und auf der Upper West Side aufgewachsen, lebte sie den Großteil ihres Lebens in Europa und war somit in beiden Welten dies- und jenseits des Atlantiks zu Hause. Durch eine enge Freundschaft mit Marcel Duchamp wurde sie in den 1920er Jahren in die Kunstwelt von Paris eingeführt, wo sie viele Jahre verbrachte und sich im Kreis der europäischen Moderne bewegte. Im Januar 1938 öffnete sie ihre erste eigene Galerie in London, *Guggenheim Jeune*, und begann eine eigene Sammlung mit dem Schwerpunkt Surrealismus aufzubauen. In der Galerie zeigte sie unter anderem Werke von Jean Cocteau, Wassily Kandinsky und Yves Tanguy in Einzelausstellungen. Hinzu kamen Gruppenausstellungen, in denen sie Arbeiten unter anderem von Pablo Picasso, Henry Moore, Alexander Calder, Jean Arp, Max Ernst oder Georges Braque präsentierte. 1939 schloss Guggenheim ihre zwar geachtete, aber finanziell nicht lukrative Galerie und verfolgte zunächst Pläne, mit dem englischen Kunsthistoriker Herbert Read ein Museum für zeitgenössische Kunst in London zu eröffnen. Als im September 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, wurden diese Pläne hinfällig und Guggenheim nutzte das für das Museum eingeplante und nun frei gewordene Budget, um in Frankreich Werke der Künstler zu erwerben, die im Museum hätten gezeigt werden sollen. In ihrer Autobiographie schreibt Guggenheim, sie habe damals beschlossen, jeden Tag ein Bild zu kaufen.⁴⁴ In ihrer schnell wachsenden Sammlung befanden sich daraufhin unter anderem Werke von Picasso, Ernst, Miró, Magritte, Man Ray, Dalí und Klee. 1940 floh Guggenheim einige Tage vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Paris nach Südfrankreich, von wo aus sie es nach einigen Monaten vielen anderen vor der bedrohlichen Situation in Europa fliehenden Künstlern und Intellektuellen gleichtat und mit ihrem damaligen Ehemann Max Ernst in ihre alte Heimat New York zurückkehrte.

Mit dem Ausbruch und der stärkeren Bedrohung durch den Krieg erlebte New York zwischen 1939-1941 eine immense Immigrationswelle von europäischen Künstlern der Moderne und des Surrealismus. So flohen neben Guggenheim und Ernst unter anderem Max Beckmann, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Salvador Dalí, André Breton,

⁴³ Es sind inzwischen zahlreiche biographische Untersuchungen zu Leben und Wirken Peggy Guggenheims erschienen, vgl. zuletzt z.B. Prose 2015; aufschlussreich ist auch Peggy Guggenheims Autobiographie, vgl. Guggenheim 1980.

⁴⁴ Vgl. Guggenheim 1980, S. 69.

Fernand Leger, Piet Mondrian und Marc Chagall nach New York, wo sie teils viele Jahre lang lebten und enge Verbindungen untereinander schufen.⁴⁵ Nicht zuletzt durch Peggy Guggenheims Engagement kamen daraufhin junge amerikanische Künstler wie Jackson Pollock, William Baziotos und Willem de Kooning in direkten Kontakt mit der europäischen Avantgarde, ohne dass sie New York verlassen mussten. In New York selber hatte sich bereits eine aktive Kunstszenen entwickelt, in der wiederum eine „eng verflochtene Gruppe“⁴⁶ von Förderern deutscher Kunst zu Hause war. Dazu gehörten MoMA-Direktor Alfred Barr, der später ein großer Förderer der amerikanischen Moderne wurde, sowie der ursprünglich aus Deutschland eingewanderte Kunsthistoriker William Valentiner, der die Leitung des Metropolitan Museums innehatte.⁴⁷ Europäische Kunsthändler, die bereits früher ausgewandert waren und eine wesentliche Rolle in der Vernetzung europäischer Künstler auf dem amerikanischen Kunstmarkt spielten, waren beispielsweise Pierre Matisse⁴⁸, Karl Nierendorf⁴⁹ und Curt Valentin⁵⁰. Alle drei boten wichtige Anlaufstellen für europäische Künstler und Sammler, die nach wie vor hauptsächlich an europäischer Kunst interessiert waren.

Peggy Guggenheim, der gleichen Generation angehörend wie Matisse, Nierendorf und Valentin, gründete kurz nach ihrer Rückkehr nach New York 1942 die Galerie *Art of this Century*, die sie weniger als Verkaufs- sondern vielmehr als Ausstellungsraum nutzte. Die Galerie, die sie nur fünf Jahre lang führte, wurde rasch zum „Dreh- und Angelpunkt der New Yorker Kunstszenen“⁵¹ und gehört somit zu den einflussreichsten Ausstellungsplattformen des 20. Jahrhunderts.⁵² Wie Pierre Matisse und

⁴⁵ Vgl. dazu v.a. Barron 1997.

⁴⁶ Ebd., S. 20.

⁴⁷ Vgl. dazu Barron/Eckmann 1997.

⁴⁸ Henri Matisse's Sohn Pierre (1900-1989) eröffnete nach seiner Auswanderung aus Frankreich 1931 eine Galerie in New York, wo er Werke europäischer Maler der Moderne verkaufte, darunter Arbeiten von Joan Miró, Alberto Giacometti und Jean Dubuffet. Im März 1942 zeigte er die Gruppenausstellung *Artists in Exile*, an der unter anderem Max Ernst, Yves Tanguy, André Breton und Fernand Leger teilnahmen; vgl. z.B. Rewald/Dabrowski 2009.

⁴⁹ Karl Nierendorf (1889-1947) war ein deutscher Kunsthändler, der angesichts der politischen Entwicklungen seine Berliner Galerie 1936 aufgab, um in New York eine erfolgreiche Karriere im Kunsthandel für europäische Moderne zu beginnen. So spielte er unter anderem für den Aufbau der Sammlung des Museum for Non-Objective Painting (später Solomon R. Guggenheim Museum) als Berater Hilla von Rebays eine Rolle; vgl. z.B. Walter-Ris 2003, von der Bey 2013.

⁵⁰ Der aus Hamburg stammende jüdischstämmige Kunsthändler Curt Valentin (1902-1954) wanderte 1937 nach New York aus, wo er als Auslandsvertretung der Galerie Buchholz *The Buchholz Gallery – Curt Valentin* eröffnete. Sein ehemaliger Arbeitgeber Karl Buchholz war einer von vier Galeristen, die von den Nationalsozialisten mit dem Verkauf im Ausland von als „entartete Kunst“ beschlagnahmten Werken beauftragt worden war. Über Valentin konnte das Museum of Modern Art so aus Auktionen mehrere wichtige Werke der europäischen Moderne erwerben, u.a. von Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner und Paul Klee; vgl. v.a. Tiedemann 2013; zu Karl Buchholz vgl. Buchholz 2005.

⁵¹ Hossain 2015, S. 133.

⁵² Vgl. Thomas Messer, *Peggy Guggenheim „Art Of This Century“*, in: Klüser/Hegewisch 1991, S. 102-109, Altshuler 1994, S. 149-155, Grosenick/Stange 2005, S. 22-27.

Curt Valentin hatte sie einen Ausstellungsraum in der 57. Straße, in der bis heute in den Räumen der hohen Bürotürme von Manhattans Midtown eine Reihe etablierter Galerien untergebracht sind. In der unmittelbaren Umgebung befinden sich außerdem das MoMA und das von der deutschen Künstlerin und Kunstvermittlerin Hilla von Rebay initiierte und von Guggenheims Onkel finanzierte Museum of Non-Objective Painting, das 1959 im neu gebauten ikonischen Gebäude von Frank Lloyd Wright als Solomon R. Guggenheim Museum an die Upper East Side ziehen sollte.

Peggy Guggenheim fokussierte in ihrer Galerie zunächst vor allem auf Werke des Surrealismus bevor sie zunehmend auch jungen, völlig unbekannten amerikanischen Malern, mit denen sie im Umkreis ihres europäischen Freundeskreises in Kontakt gekommen war, eine Plattform bot. Beispielsweise hatte Jackson Pollock 1943 seine erste Einzelausstellung in der Galerie. Insgesamt stellte Guggenheim den anfangs noch völlig unbekannten Künstler vier Mal aus und zahlte ihm zusätzlich bis 1947 ein Stipendium aus, so dass dieser sich vollkommen auf die Malerei konzentrieren konnte, ohne einer anderen Erwerbstätigkeit nachgehen zu müssen. Im Gegenzug erhielt Guggenheim das Verkaufsrecht für die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten, die sie bei ihrem Weggang aus New York 1947 nach Europa mitbrachte. So gab Peggy Guggenheim, die fast ihr ganzes Leben in Schriftsteller-, Musiker- und Künstlerkreisen Europas verbrachte, den späteren Hauptakteuren des als erster genuin amerikanisch geltenden Kunstrichtung ihre ersten Ausstellungen in den USA und in Europa, sowie eine Legitimation durch ihren Namen.

Jackson war Teil der sogenannten *Uptown Group*, zu der unter anderem auch Adolph Gottlieb, Robert Motherwell und Ad Reinhardt gehörten, von denen ebenfalls viele ihre ersten öffentlichen Auftritte in den Ausstellungsräumen von *Art of this Century* hatten. Im Umfeld der Galerie trafen bereits etablierte europäische Künstler der Moderne somit erstmals auf die noch völlig unbekannten jungen amerikanischen Künstler. Der gebürtige deutsche Maler Hans Hofmann (1880-1966), der 1932 nach New York emigrierte, gehörte zur ersten Generation der New York School⁵³ und hatte, eine Generation älter als Jackson Pollock und Willem de Kooning, im Alter von 64 Jahren seine erste Einzelausstellung in Guggenheims *Art of This Century*. Ebenso wie bei Peggy Guggenheim, sind in einer Figur wie Hans Hofmann, der sich sowohl in Europa als auch in den USA Zeit seines Lebens als Lehrer verdingte, der Austausch und die gegenseitige Beeinflussung von europäischem und amerikanischem Stil personifiziert. So brachte

⁵³ Zur Geschichte der New York School vgl. z.B. Ashton 1972 und Crane 1987.

Hofmann seinen Schülern, darunter beispielsweise Helen Frankenthaler und Allen Kaprow, bei, was er in Europa bei Picasso, Braque, Matisse und Delaunay gelernt hatte, gleichzeitig war er unmittelbar an der sich daraus entwickelnden New York School beteiligt. Durch den europäischen Künstlerkreis, der sich um Peggy Guggenheims Galerie bildete, entstand also ein erster direkter Austausch zwischen den älteren europäischen und den jungen amerikanischen Künstlern, der vielleicht die Entwicklung des ersten eigenen amerikanischen Stils aus der in Europa entstandenen gegenstandslosen Form in der Malerei in Kombination mit dem amerikanischen, selbstbewussten Griff zum Riesenformat und der „unerhört großen und freien Gebärde“⁵⁴ erklärt. Mit ihrer Rückkehr nach Europa überließ Guggenheim anderen Galeristinnen und Galeristen das Feld, die die Entwicklung der sogenannten New York School weiter vorantrieben.

Die Galerie *Art of this Century* ist ein frühes Beispiel für die Doppelfunktion der Galerie als Ausstellungsplattform für noch unbekannte junge Kunst und als Verkaufsraum, die sich sowohl der Definition als „Museum“ als auch der als „Kunsthandel“ entzog.⁵⁵ Guggenheim hatte jedoch vorwiegend die Rolle einer Mäzenin inne, die (jungen) Künstlern als Beraterin und Geldgeberin diente und ihnen eine Plattform bot, während die Generation von Galeristen um Paul Maenz den gleichaltrigen Künstlern, praktisch ohne finanzielle Mittel, als gleichwertige Partner in der Kunstproduktion und ihrer Distribution zur Seite standen.

2.1.2 Die Entwicklung des Kunstmarkts in New York nach 1945

Verschiedene Untersuchungen zeigen die in dieser Zeit wachsende Macht der Galeristen in Bezug auf die Auswahl der Künstler, die gefördert wurden, und somit die Arbeiten, die in Europa das Bild der neuen amerikanischen Malerei förderten. Zuletzt betonte beispielsweise Annika Hossain den Einfluss, den Privatförderer wie Peggy Guggenheim, Leo Castelli und Sidney Janis auf die Repräsentation der USA auf der Plattform der Biennale von Venedig durch die Gestaltung des amerikanischen Pavillons nahmen.⁵⁶ Neben der Immigration von europäischen Kunsthändlern profitierte der New

⁵⁴ Arnold Rüdinger in Kat. Die neue amerikanische Malerei 1958, ohne Seitenangaben; vgl. auch Kap. 2.3.2.

⁵⁵ Bruce Altshuler bezeichnet Guggenheims Galerie als „museum-gallery“ (Altshuler 1994, S. 149) und betonte so Guggenheims Wunsch, vor allem Ausstellungen zu gestalten und Künstler zu fördern, während der Handel mit Kunst nebensächlich war.

⁵⁶ Vgl. Hossain 2015, S. 132.

Yorker Kunsthandel extrem vom wirtschaftlichen Aufschwung der USA, was sich auf die Anzahl aktiver Künstler und Kunsthändler sofort auswirkte:

„The number of art galleries in New York grew from 40 at the beginning of the war to 150 by 1946. [...] Private gallery sales for 1945 were up forty to three hundred percent compared with sales for 1944.“⁵⁷

Durch die sich so vergrößernde Kunstwelt erreichte sie zunehmend auch ein breiteres Publikum in der Gesellschaft. Beispielsweise stieg die Mitgliederzahl des MoMA von 3000 im Januar 1940 auf über 7000 im Juli desselben Jahres. Zu elitären Kunstkennern und Sammlern der wohlhabenden Oberschicht gesellten sich nun auch „Kunstkäufer aus der oberen [und der] breiten Mittelschicht“⁵⁸. Nina Tessa Zahner führt in ihrer Untersuchung über die Wirkungen des Abstrakten Expressionismus im New Yorker Kunstfeld außerdem aus, dass durch die Erweiterung der potentiellen Käuferschaft während der Kriegsjahre ein größeres Interesse an der noch erschwinglicheren amerikanischen Kunst – gegenüber beispielsweise Werken des Impressionismus, die auf dem New Yorker Kunstmarkt zwar vorhanden waren, aber immer rarer wurden – entstand.⁵⁹ Kunst wurde zunehmend als Investition und Lifestyle-Ware behandelt, die auf messeartigen Veranstaltungen wie der *Buy American Art Week*⁶⁰ und Magazinen wie *Life* beworben und so einem breiteren Publikum schmackhaft und zugänglich gemacht wurden. Zusätzlich halfen auch „patriotische“⁶¹ Gefühle und ein wachsender Nationalstolz in Abgrenzung von Europa bei der Umsatzsteigerung. Serge Guilbaut schilderte den Kauf amerikanischer Kunst und somit die Unterstützung der eigenen Wirtschaft gar als „nationale Pflicht“⁶² und beschreibt im Zuge dieser Entwicklungen eine zunehmende Verschiebung des Zentrums der zeitgenössischen Kunst von Paris nach New York, wo Künstler inhaltlich völlig frei und mit (finanziellem) Rückhalt ihrer Tätigkeit ungehindert nachgehen konnten.

⁵⁷ Guilbaut 1983, S. 91.

⁵⁸ Zahner 2006, S. 100.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Die US-Regierung organisierte die Veranstaltung ab 1940 jährlich; vgl. dazu auch Guilbaut 1983, S. 91.

⁶¹ Louchheim 1944, S. 23.

⁶² Guilbaut 1983, S. 56.

2.1.3 Betty Parsons

Nach Peggy Guggenheims Rückkehr nach Europa setzte eine andere Frau mit amerikanisch-europäischen Verbindungen in New York fort, was Guggenheim angefangen hatte: Betty Parsons, die selbst Künstlerin war und durch ihren mehrjährigen Aufenthalt in Paris ebenfalls eine enge Beziehung zur europäischen Kunstwelt pflegte, übernahm nicht nur die frei gewordenen Räumlichkeiten in der 57. Straße, sondern auch eine Reihe der von Peggy Guggenheim vertretenen Künstler.⁶³ Obwohl Guggenheims Galerie den Abstrakten Expressionisten als wichtiges Sprungbrett gedient hatte, war Parsons zunächst als einzige bereit, Jackson Pollock und schließlich weitere Künstler wie Clyfford Still, Ellsworth Kelly, Mark Rothko, Barnett Newman und Robert Rauschenberg eine Plattform zu bieten und sie als Galeristin zu fördern und ihre Interessen zu vertreten. Die direkte Zusammenarbeit mit noch lebenden Künstlern in der Funktion einer „Agentin“ beginnt hier also bereits. Parsons' Mut wurde belohnt, indem ihre Galerie im Laufe der Zeit zu einer der wichtigsten Adressen für die New York School wurde. Trotz ihres exzellenten Rufs blieb die Galerie allerdings finanziell wenig lukrativ, so dass im Laufe der 1950er Jahre viele Künstler von anderen – kommerziell vielversprechenderen – Galeristen abgeworben wurden, die den abstrakten Arbeiten ehemals skeptisch gegenüber gestanden hatten. Betty Parsons spielte dennoch eine zentrale Rolle in der frühen Verbreitung moderner amerikanischer Kunst in Europa, indem sie Ausstellungskomitees beriet und ihnen Werke, die sie von Künstlern in Kommission hatte, verkaufte oder verlieh.

Parsons war auch eine der ersten, die ihren Galerieraum nicht im europäischen Stil einrichtete, wie es beispielsweise bei Peggy Guggenheim, aber auch den meisten anderen Kollegen, der Fall gewesen war:

„Most of the New York galleries then copied the European look, with dark, fabric-covered walls, thick carpets, and small paintings in elaborate frames – art presented as expensive decoration. Betty Parsons was the first to look like an artist's loft studio: white walls, bare wood floors, no decoration – emphatically not a middle-class interior.“⁶⁴

Mit diesem Paradigmenwechsel läutete Parsons also bereits Ende der 1940er Jahre die Ära des später sogenannten *white cubes* ein, der lange als Standard des idealen

⁶³ Zur Geschichte der Betty Parsons Gallery vgl. Hall 1991; Grosenick/Stange 2005, S. 74-79.

⁶⁴ Calvin Tomkins (1980), zitiert nach Ursprung 2003, S. 108. Ein weiteres frühes Beispiel für die Nutzung von industrieller Architektur als Ausstellungsorte ist Leo Castellis *Ninth Street Show* von 1951; vgl. Ursprung 2003, S. 108, und Altshuler 1994, S. 156-173.

Ausstellungsraums galt.⁶⁵ Produktions-, Ausstellungs- und Verkaufsraum näherten sich in ihrer architektonischen Auslegung einander an.

2.1.4 Die Galerie als „künstlerorientierte“ vs. „absatzorientierte“ Institution

Nina Tessa Zahner unterscheidet zwischen den Kategorien des „produktions- oder künstlerorientierten“ und „absatzorientierten“ Galeristen, wobei sie Guggenheim und Parsons zur ersten zählt.⁶⁶ Künstler- und produktionsorientierte Galeristen sind nach Zahner vor allem an der Weiterentwicklung und Bekanntmachung der jeweiligen künstlerischen Position interessiert, um dem Glauben an ihre Qualitäten willen. Kommerzielle Ziele werden hier tendenziell vernachlässigt. Diese Galeristen nehmen ihre Galerien als „kulturelle Institution“⁶⁷ wahr und pflegen zumindest zeitweise sehr enge persönliche „Verbindungen zur avantgardistisch orientierten Kunstszene“⁶⁸. Finanzielle Aspekte spielen dabei eher im Hintergrund einer Rolle, vielmehr gehe es um die „Akkumulation symbolischen Kapitals“⁶⁹ innerhalb des produktionsorientierten Feldes im Sinne Pierre Bourdieus. Daraus folgend ergibt sich ein eher kleines und vor allem wenig kaufkräftiges Publikum. Die etwa gleichzeitig auf das Parkett der New Yorker Galerienszene tretenden Sidney Janis und Sam Kootz verortet Zahner hingegen in der absatzorientierten Kategorie, indem diese Galeristen eher daran interessiert gewesen seien, das symbolische Kapital ihrer Künstler – und somit der Galerie – durch den Verkauf und den Aufbau einer kaufkräftigen Sammlerschaft in ökonomisches Kapital zu verwandeln.⁷⁰ Somit verstanden diese Galeristen ihre Unternehmen eher als „ökonomische Institution“⁷¹.

Mit dem Spannungsfeld zwischen künstlerischer Qualität und ökonomischer Notwendigkeit sehen sich alle Galeristen vor allem zu Beginn ihrer Tätigkeit konfrontiert und es wird später gezeigt, inwiefern die nächste Generation um Konrad Fischer und Paul Maenz mit dieser Schwierigkeit umgingen, indem ihre Galerien weder der einen noch der anderen Kategorie eindeutig zuzuordnen waren.

⁶⁵ Vgl. dazu v.a. O'Doherty 1986.

⁶⁶ Zahner 2006, S. 117f.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. dazu auch Becker 1982, S. 109-116.

⁷¹ Zahner 2006, S. 118.

2.1.5 Sam Kootz, Leo Castelli & Sidney Janis

Für Sam Kootz, der seine Galerie 1945 eröffnete, war das europäische Vorbild im Kunsthandel eher die Art und Weise, eine Galerie zu führen als die zum Kauf angebotene Kunst an sich, denn schon früh interessierte sich Kootz als einer der ersten New Yorker Galeristen für die amerikanischen Maler um die New York School. Kootz war ein großer Verfechter der jungen amerikanischen Kunst, und ermutigte die Gruppe, sich von den Europäern bewusst zu unterscheiden und neue Formen zu finden. Er eröffnete seine Galerie mit der Intention, diese zu fördern, finanzierte seinen Künstlern Stipendien und kaufte ihnen auf diese Weise ihre gesamte Produktion ab. Dieses Verfahren war auf dem französischen Markt zwar üblich, in New York zu dieser Zeit aber noch ungewöhnlich. So konnte er sich relativ rasch ein Monopol auf die sich gerade etablierenden Abstrakten Expressionisten sichern, die er teilweise von Betty Parsons hatte abwerben können. Dazu gehörten William Baziotes, Robert Motherwell, Carl Holty, Byron Browne, Romare Bearden, sowie später auch Adolph Gottlieb und Hans Hofmann.⁷² Bereits in den 1940er Jahren bemühte sich Kootz um Ausstellungen seiner Künstler in Europa. So folgte bereits 1947 eine erste Annäherung an die europäische Ausstellungslandschaft mit *Introduction à la Peinture Moderne Americaine* in der Pariser Galerie Maeght.

Vor seinem Umzug bot Kootz Leo Castelli an, seine Ausstellungsräumlichkeiten zu übernehmen. Der gebürtige Italiener Castelli, ein eifriger Schüler und Vertrauter des MoMA-Direktors Alfred Barr, hatte zu dieser Zeit noch keine eigene Galerie und lehnte das Angebot ab. Er gefiel sich in der Rolle als „transatlantic go-between“⁷³, wie ihn seine Biographin Annie Cohen-Solal bezeichnete, der einerseits zwischen den USA und Europa hin- und herreiste und andererseits zwischen den Galerien „uptown“ und den Künstler, die „downtown“ lebten, vermittelte. Von 1946 bis 1949 vertrat Castelli die Pariser Galerie von René Drouin in New York und war wiederholt auch als transatlantischer Vermittler für Sidney Janis tätig. Eine Figur wie Castelli war durch seine ständige Mobilität ein noch extremeres Beispiel eines transatlantischen „Agenten“ als Peggy Guggenheim oder Betty Parsons und übernahm somit zwischen Mitte der 1940er und Mitte der 1950er Jahre eine ähnliche Funktion wie ein gutes Jahrzehnt später beispielsweise Kasper König.

⁷² Vgl. Ruby 1999a, S. 125.

⁷³ Cohen-Sahel 2010, S. 194.

Nachdem Castelli Sam Kootz' Angebot, dessen Galerieräume 1948 zu übernehmen, abgelehnt hatte, ergriff Sidney Janis stattdessen die Gelegenheit beim Schopfe und eröffnete dort – wie zuvor Guggenheim und Parsons in der 57. Straße – seine Galerie. Nachdem er zu Beginn wie Guggenheim vor allem Werke der europäischen Moderne zeigte kam es um 1950 durch den Einfluss Leo Castellis und anderer Kollegen im Kunsthandel zu einer Öffnung gegenüber der amerikanischen zeitgenössischen Strömung. In einer gemeinsam organisierten Ausstellung stellten Castelli und Janis eine von Castelli getroffene Auswahl amerikanischer Künstler – unter anderem Pollock, de Kooning und Rothko – die Franzosen de Stael, Soulages und Dubuffet gegenüber.⁷⁴ Die Gegenüberstellung amerikanischer und französischer Künstler verdeutlicht die nach wie vor akute Konkurrenzsituation zwischen New York und Paris, in der New York immer noch die Metropole war, die sich ihren Platz in der modernen Kunstwelt erst noch erkämpfen musste. Obwohl zeitlebens überzeugter Europäer, der auch europäische Kunst liebte, sagte Castelli über diese erste von ihm kuratierte Ausstellung:

„I felt that in my first show I wanted to stress this idea that American painting was just as good as the European, the great Europeans.“⁷⁵

Einen weiteren Schritt zur Etablierung der amerikanischen modernen Malerei markiert die 1951 von Leo Castelli organisierte Ausstellung *Today's Self-Styled School of New York*, die als die *Ninth Street Show* bekannt wurde und von Bruce Altshuler als eine von 13 prägenden Ausstellungen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts aufgelistet wird.⁷⁶ Gezeigt wurden wiederum die Pioniere der New York School, unter anderem Hans Hofmann, Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock.

Als Protégé von Alfred Barr und Sidney Janis erfuhr Castelli in den Jahren von 1946 bis 1956 parallel zur New Yorker Kunstszene eine Transformation vom europäischen Lebemann, der sich eher nebenbei auch für Kunst interessierte, zu einem Experten und Geschäftsmann, der mit neuester amerikanischer Kunst handelte und den Brückenschlag nach Europa vollzog.⁷⁷ Durch ihn gelangten deutsche Kunsthändler wie Alfred Schmela oder später Rudolf Zwirner in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren

⁷⁴ Vgl. Ruby 1999a, S. 129; Es gelang Kootz in den folgenden Jahren, viele der Künstler des Abstrakten Expressionismus von ihren frühen Vertretern wie Betty Parsons oder Charles Egan abzuwerben, und auf Kommissionsbasis an die eigene Galerie zu binden. So vertrat er Willem de Kooning und Jackson Pollock ab 1952, Clyfford Still ab 1953, Kline ab 1954 und Mark Rothko ab 1955.

⁷⁵ Leo Castelli zitiert nach Cohen-Solal 2010, S. 196.

⁷⁶ 21. Mai -10. Juni 1951; vgl. dazu u.a. Altshuler 1994, S. 156-173.

⁷⁷ Cohen-Solal 2010, S. 171.

an hochwertige Werke der Abstrakten Expressionisten oder der Pop Art, die somit wiederum erstmals auf den europäischen Kunstmarkt gerieten.

2.2 *Re-Education* und Kunst als Propagandamittel im Kalten Krieg: Amerikanische Gruppenausstellungen in Westdeutschland, 1946-1959

Das Aufkommen und die Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit bis zum Ende der 1950er Jahre bildet einen „markanten Wendepunkt“⁷⁸ in den transatlantischen Beziehungen. Die Entwicklung der deutsch-amerikanischen Beziehungen in den fast 15 Jahren bis zur zweiten *documenta* (1959) erfahren ab den frühen 1960er Jahren eine Veränderung, die sich nicht ohne ihre Vorgeschichte erklären lässt. Innerhalb weniger Jahrzehnte wandelt sich die bis etwa zum Zweiten Weltkrieg „einseitig europäische Beeinflussung“⁷⁹ zu einem „wechselseitig vorangetriebenen Entwicklungsprozeß“⁸⁰ in der transatlantischen Kunstwelt, das die oben geschilderte Herausbildung einer eigenen amerikanischen Stilrichtung voraussetzte. Einhergehend mit dem Eintritt amerikanischer Kunst in das deutsche Ausstellungswesen der Nachkriegszeit verdichtet sich der zentrale kunsttheoretische Diskurs der Zeit in der Frage um Figuration versus Abstraktion⁸¹, sprich der Ost-West-Konflikt und die Anfänge des Kalten Krieges übertrugen sich hier bereits auf kulturpolitische, gesellschaftliche Fragen. Zu bedenken ist allerdings, dass von einem aktiven Ausstellungswesen in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht die Rede sein kann und Einzelausstellungen amerikanischer Künstler waren absolut undenkbar. Amerikanische Kunst wurde daher in Deutschland wie in anderen europäischen Ländern auch in institutionell organisierten Gruppenausstellungen, die meist durch mehrere Städte reisten und von Institutionen gezeigt wurden, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auf Deutschland bezogen verfolgte die amerikanische Besatzungsmacht dabei gleich zwei zusammenhängende Zwecke: Einerseits sollten die Deutschen nach der selbst verschuldeten völligen Zerstörung der eigenen Kunst und Kultur der Vorkriegszeit im Rahmen von „Entnazifizierungsprogrammen“ für amerikanische Kunst begeistert und somit langfristig zu politischen Partnern gemacht werden, andererseits wurden die Schauen abstrakter Malerei in den Anfangsstadien des Kalten Krieges zur Abgrenzung von der sowjetisch propagierten Figuration als Demonstration von Freiheit benutzt.

⁷⁸ Ruby 1999a, S. 11.

⁷⁹ Ebd., S. 11.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Zuschlag 2013, S. 25.

Beides zeigt sich in der Tatsache, dass die nur knapp ein Jahr nach dem offiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs eine erste Ausstellung amerikanischer Kunst vom Office of International Information and Cultural Affairs (OIC) des amerikanischen Außenministeriums initiiert wurde. Der Titel *Advancing American Art* ließ keinen Zweifel am Zweck der Ausstellung, die im November 1946 in Paris eröffnete und zeigen sollte, „daß die Vereinigten Staaten sich zu einer eigenständigen, innovativen Kraft im Bereich der zeitgenössischen Malerei entwickelt hatten und somit den europäischen Vorsprung nicht zu scheuen brauchten“⁸². Sie rückte somit die Demonstration eines gewachsenen amerikanischen Selbstbewusstseins auch im traditionell europäisch besetzten Bereich der Bildenden Kunst in den Fokus. Auch wenn die Ausstellung noch nicht in Deutschland gezeigt wurde, ist sie ein wichtiger Schritt hin zu einem deutsch-amerikanischen Kunstaustausch, der ohne den Umweg über Paris und allgemein Europa zunächst nicht denkbar gewesen wäre. Dass die beiden Ausstellungsorganisatoren J. Leroy Davidson, der „Visual Art Specialist“ des OIC, und dessen Vorgesetzter Richard Heindel die gewichtige Aufgabe einer Wanderausstellung in Übersee angingen, resultierte laut Ruby weniger aus einem von den europäischen Regierungen zum Ausdruck gebrachten Interesse, sondern vielmehr aus der Tatsache, dass zahlreiche amerikanische Botschaften im Ausland darum gebeten hätten, eine Ausstellung dieser Art präsentieren zu können.⁸³ Wohlwissend welchen Stellenwert eine positive – oder auch negative – Rezeption in Europa nach wie vor hatte, bezeichnete Alfred M. Frankfurter, Herausgeber der New Yorker Kunstzeitschrift *Art News*, daher die Präsentation amerikanischer Kunst in Europa als „blind date with destiny“⁸⁴. Gespannt erwartete er die Reaktion der Europäer, die sonst amerikanische Exportgüter wie „foodstuffs [...], machines [...], chewing gum and comic books“⁸⁵ gewöhnt seien.

Aufgrund des eng gesteckten Zeitrahmens wurden die Verantwortung für die Auswahl und den damit verbundenen Ankauf der Exponate keiner externen Expertenkommission übergeben, sondern ganz dem OIC übertragen⁸⁶, das 79 Ölgemälde sowie zahlreiche Aquarelle von 47 Malerinnen und Malern auswählte, die für die Ausstel-

⁸² Ruby 1999a, S. 64.

⁸³ Vgl. Ruby 1999a, S. 64.

⁸⁴ Zitiert nach Ruby 1999a, S. 64.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Der Einfluss wichtiger zeitgenössischer Kunstexperten auf die Auswahl wurde trotzdem gewährleistet indem sich die Ausstellungsmacher u.a. mit Herman More (Kurator des Whitney Museum of Art, New York), Hudson D. Walker (American Federation of Arts), James Johnson Sweeney (Director of Painting and Sculpture, Modern Museum of Art, New York) und dem Galeristen und Fotografen Alfred Stieglitz berieten. „Konservative Interessensgruppen“ sowie Kulturinstitutionen außerhalb der Metropole New Yorks wurden allerdings außen vor gelassen; vgl. Ruby 1999a, S. 65.

lung für insgesamt knapp \$50.000 eigens erworben worden waren. Die Künstlerliste macht deutlich, dass der Schwerpunkt nicht auf einer Entwicklung der amerikanischen Kunst lag, sondern dem unmittelbaren, zeitgenössischen Geschehen, das sich in expressionistischen und abstrakten Tendenzen ausdrückte. Die sogenannte „Folk Art“, „Regional Art“ oder Landschaftsmalerei, die bis in die 1940er Jahre die amerikanische Kunstproduktion dominierten, wurden hingegen völlig außen vorgelassen. Durch die Beratung von Kunstexperten kam indirekt auch bereits der Einfluss von Galeristinnen und Galeristen zum Tragen, die wiederum die Museen und Kritiker an die aktuellen Entwicklungen in den New Yorker Ateliers heranführten.

Dass die Ausstellung als eine Demonstration amerikanischer Avantgarde gedacht war, die keineswegs selbstkritisch sein wollte, zeigte die geringe Repräsentation der figürlich arbeitenden Künstler der sozialistischen Realisten oder „Social Realists“, zu denen beispielsweise Ben Shahn, William Gropper und Robert Gwathmey gehörten, und anderer sozialkritischer Künstler, wie Philip Guston oder Jack Levine. Wie Ruby feststellt, zeigten die meisten der figürlichen Arbeiten internationale – vielleicht sogar angesichts des Zeitpunkts europäische? – Themen wie den „Verfall menschlicher Moral und ethischer Wertemaßstäbe in Zeiten von Krieg, Totalitarismus und Massengesellschaft“⁸⁷.

Der nach wie vor große europäische Einfluss auf die amerikanische Malerei der 1940er Jahre zeigte sich im größten Teil der Auswahl, der sich an der klassischen europäischen Moderne orientierte.⁸⁸ *Advancing American Art* untermauerte somit eine „inszenierte Kontinuität einer amerikanischen Moderne [...], [die] das neue künstlerische Selbstbewußtsein der Vereinigten Staaten [...] im Ausland, insbesondere in der historisch legitimierten Kunstmetropole Paris, demonstrieren sollte“⁸⁹. Bevor die Ausstellung nach Paris reiste, wurde sie drei Wochen lang im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt und erhielt vom amerikanischen Publikum wohlwollende bis begeisterte Rezensionen, unter anderem von Clement Greenberg, der sie für „the best group show of this nature to be held in New York for years“⁹⁰ bezeichnete. Im Herbst wurde die Ausstellung geteilt, 30 Gemälde wurden in Kuba und Haiti gezeigt, 47 Gemälde und 35 Aquarelle im November und Dezember 1946 als amerikanischer Beitrag der UNESCO-Ausstellung *Exposition internationale d'Art moderne* im Musée d'Art Moderne in Paris ausge-

⁸⁷ Ruby 1999a, S. 68.

⁸⁸ „Der amerikanische Expressionismus der 1940er Jahre reflektierte stilistische Merkmale des deutschen Expressionismus ebenso wie Elemente des automatischen Surrealismus und stand somit in einer ausgesprochen europäischen Tradition der Moderne.“ Ruby 1999, S. 69; zur genauen Zusammensetzung von „Advancing American Art“ vgl. Ruby 1999a, S. 68ff.

⁸⁹ Ruby 1999a, S. 71.

⁹⁰ Greenberg 1946, S. 594, zitiert nach Ruby 1999a, S. 71.

stellt. Anschließend reisten die Gemälde weiter Richtung Osten in die Tschechoslowakei, wo sie in Prag, Brno und Bratislava gezeigt wurden. *Advancing American Art* war also ein frühes, international angelegtes Projekt, das sich keinesfalls nur auf Europa und noch viel weniger auf Deutschland konzentrierte, sondern vor allem im europäischen Zentrum der modernen Kunst, sowie den kommunistischen Staaten in Osteuropa und Mittelamerika vorgeführt werden sollten. Die Ausstellung diente als wichtiger Vorläufer für spätere Wanderausstellungen, die auch in Deutschland gezeigt werden sollten. Ähnlich wie das OIC arbeiteten die beiden laut Sigrid Ruby wichtigsten Akteure für den transatlantischen Kunstaustausch der unmittelbaren Nachkriegszeit: die *American Federation of Arts* (AFA) und das *International Program at the Museum of Modern Art*, New York, das 1953 gegründet wurde.⁹¹

Die meisten Ausstellungen amerikanischer Kunst und Kultur, die in den frühen 1950er Jahren in Westdeutschland stattfanden, wurden in den zu Zwecken der „Re-education“ eingerichteten Amerikahäusern und somit vom amerikanischen Staat kontrollierten Institutionen, vereinzelt aber auch in lokalen Museen oder Kunstvereinen gezeigt.⁹² Nach wie vor wurden sie institutionell von den USA aus organisiert. Ausstellungen, die speziell nur für das deutsche Publikum gemacht waren, hatten einen eindeutig didaktischen Charakter, von einer anspruchsvollen Schau zeitgenössischer Kunst konnte kaum die Rede sein. Ab August 1950 wurde *Contemporary Graphics from the USA* unter anderem in den Amerikahäusern von Hamburg, Heilbronn und Karlsruhe gezeigt. 1951 folgten sechs von der AFA zusammengestellten Ausstellungen in den Amerikahäusern, deren didaktische Titel ihren Zweck verdeutlichen: So hießen sie unter anderem *U.S. Architecture*, *Advertising*, *Art* oder gar *A Modern Kitchen*⁹³.

Insgesamt kamen in den 1950er Jahren vier Ausstellungen amerikanischer Kunst, die alle von privaten Institutionen zusammengestellt worden waren, nach Westdeutschland: *Gegenstandslose Malerei in Amerika* (1947-49), *Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart* (1951), *Zwölf amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart* (1953-54) und *Moderne Kunst aus USA* (1955-56).

⁹¹ Ruby 1999a, S. 114ff.

⁹² Die Quellenlage lässt keine lückenlose Dokumentation zu, dennoch findet sich bei Sigrid Ruby eine Auflistung der nachweisbaren Ausstellungen; vgl. Ruby 1999a, S. 100ff. Zu Aufgaben und Funktion der Amerikahäuser in Deutschland nach 1945 im Rahmen eines „Re-education“-Programms vgl. z.B. Schildt 1996.

⁹³ Die Demonstration amerikanischer Überlegenheit durch die Annehmlichkeiten des konsumorientierten Kapitalismus in Form der „modernen Küche“ wurde am Ende des Jahrzehnts mit der in einer von Nikita Chruschtschow und Richard Nixon vor einer amerikanischen Modellküche geführten sogenannten „Kitchen Debate“ (1959) auf die Spitze getrieben.

2.2.1 *Gegenstandslose Malerei in Amerika*, 1948-51

Zwischen 1947 und 1951 machte eine Wanderausstellung amerikanischer Kunst erstmals auch in mehreren deutschen Städten Halt: *Gegenstandslose Malerei in Amerika* wurde neben Paris und Zürich unter anderem auch in Karlsruhe, München, Mannheim und Bremerhaven gezeigt.⁹⁴ Von allen in Westdeutschland gezeigten Ausstellungen amerikanischer Kunst in den 1950er Jahren wurde dieser verhältnismäßig frühen die größte Aufmerksamkeit von Seiten der Kritiker und Kuratoren zuteil.⁹⁵ Dies dürfte nicht zuletzt auch auf den stark europäisch geprägten Inhalt der Ausstellung zurückzuführen sein, der wohl wiederum durch die Kuratorin Hilla von Rebay zustande kam. Von Rebay war in ihrer Funktion als Direktorin der Solomon R. Guggenheim Foundation Ansprechpartnerin für Künstler, Kunsthistoriker und Kuratoren, die sich für die Moderne bzw. die „gegenstandslose Malerei“ interessierten. Kurt Martin, der damalige Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe habe Hilla von Rebay, seine Cousine zweiten Grades, beknet, Bilder von Kandinsky, Moholy-Nagy und Klee aus der Sammlung des von Rebay geleiteten Museums for Non-Objective Painting nach Deutschland zu schicken, da die jüngere Generation diese Künstler noch nie gesehen habe.⁹⁶ Nach Stationen außerhalb Deutschlands in Paris und Zürich (beide 1947) wurde *Gegenstandslose Malerei in Amerika* 1948 unter anderem in Martins Staatlicher Kunsthalle Karlsruhe, im Hertie-Haus München und in der Städtischen Kunsthalle Mannheim gezeigt. 1949 war sie im Haus des Handwerks Bremerhaven, sowie in den Amerikahäusern von München (1950) und Würzburg (1951) zu sehen. Zum Konzept schreibt Sigrid Ruby, es seien 54 Gemälde von 16 Künstlern und Künstlerinnen gezeigt worden, die „zeitgenössische amerikanische Malerei aus dem Museum for Non-Objective Art, New York“⁹⁷ zeigten. Die Liste der teilnehmenden Künstler umfasste auch eine Reihe europäischer bzw. aus Europa stammende Maler und die meisten der amerikanischen Gemälde der Ausstellung weisen starke Ähnlichkeiten zur europäischen Moderne auf, vor allem zu den späten Werken Kandinskys.⁹⁸ So schreibt Kurt Martin auch im Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe: „Die gegenstandslose Malerei [...] erhielt von Deutschland ihre entscheiden-

⁹⁴ Die Ausstellung wurde in verschiedenen Städten unter verschiedenen Titeln gezeigt. So hieß sie beispielsweise im Kunsthaus Zürich, wo sie im Oktober und November 1947 zu sehen war *Zeitgenössische Kunst und Kunstpflege in den USA*; vgl. Ruby 1999a, S. 276-1280.

⁹⁵ Vgl. Ruby 1999a, S. 212.

⁹⁶ Vgl. Lukach 1983, S. 279: „[Martin] reported to his cousin that she would scarcely be able to imagine the circumstances under which he was working, lacking for example, even nails on which to hang pictures. [...] Martin begged her to send more pictures to Germany, where paintings by Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee, and the like had not been seen at all by the members of the younger generation.“

⁹⁷ Ruby 1999a, S. 277.

⁹⁸ Für eine vollständige Künstlerliste vgl. Ruby 1999a, S. 277.

den Impulse.“⁹⁹ Obwohl der Durchbruch dieser künstlerischen Richtung eine europäische Leistung sei, so habe Amerika ihre Entwicklung „selbständig und tragend eingefügt“¹⁰⁰. So erkennt er neben den offensichtlichen Einflüssen des Europäischen auch „das Amerikanische“ dieser Malerei:

„Seit einigen Jahrzehnten jedoch scheint sich auch in der amerikanischen Malerei eine neue Entwicklung herauszubilden, die [...] danach strebt, das Besondere des Amerikanischen künstlerisch zu verarbeiten.“¹⁰¹

Martin erwähnt auch, dass es die erste amerikanische Ausstellung in Deutschland sei, die bemerkenswerterweise nicht durch staatliche Einrichtungen zustande gekommen seien, sondern in Bezug auf die Kooperation mit Hilla von Rebay „durch die Verbindung der Museen untereinander und persönliche Bemühungen“¹⁰². Diese Bemerkung ist tatsächlich erstaunlich und entscheidend in Bezug auf die Rezeption und Wahrnehmung amerikanischer Kunst unmittelbar nach Kriegsende. Der Eindruck, die Organisatoren hätten erzieherische Maßnahmen seitens der offiziellen Vereinigten Staaten verfolgt, drängt sich hier also nicht auf, sondern im Gegenteil, es scheint beim deutschen Kunstpublikum – das freilich aus einem stark begrenzten Personenkreis bestand – erstmals ein echtes Interesse an zeitgenössischen Tendenzen aus den USA gegeben zu haben. So schreibt auch der Kunsthistoriker und -kritiker Franz Roh, der sich nach einigen Schwierigkeiten erfolgreich darum bemüht hatte, die Ausstellung in München zu zeigen, in einem Brief an Hilla Rebay:

„Ihre Ausstellung ist in München das große Ereignis. [...] Das Publikum strömt. Ich eröffnete das Ganze mit einer Rede, welche den Sinn dieser wahrhaftig gereinigten Kunst darlegte. Am Nachmittag gab die amerikanische hiesige Militärregierung einen Tee, der das Ausstellungsereignis feierte, ebenfalls mit Ansprachen.“¹⁰³

Im Gegensatz zu Martin, der die persönliche Zusammenarbeit zwischen den Museen und Kuratoren betonte, erwähnte Roh mit der Veranstaltung der amerikanischen Militärregierung also durchaus eine politische Komponente dieser (ersten) amerikanischen Ausstellung in Deutschland. Ebenso bekräftigte er seine Begeisterung und Seh-

⁹⁹ Kurt Martin im Vorwort zum Katalog der Ausstellung „Gegenstandslose Malerei in Amerika“, 21.3.-28.4.1948, zitiert bei Ruby 1999, S. 277f.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.; vgl. auch Von der Bey 2013, S. 81.

¹⁰³ Franz Roh in einem Brief an Hilla Rebay vom 30.5.1948, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, Hilla Rebay Archiv, hier zitiert bei Ruby 1999a, S. 279.

sucht nach einer „wahrhaft gereinigten Kunst“, die im traumatisierten und „zertrümmerten München“¹⁰⁴ 1948 noch absolut ungewöhnlich war.

2.2.2 Weitere Ausstellungen amerikanischer Kunst in Westdeutschland ab 1950

Nach *Gegenstandslose Malerei aus Amerika* erfuhr die Anzahl amerikanischer Gruppen- und Wanderausstellungen in Westeuropa in den 1950er Jahren einen extremen Anstieg: Allein in Deutschland wurden zwischen 1951 und 1959 zehn Ausstellungen gezeigt.¹⁰⁵

Ein Vergleich zeigt, dass „das Amerikanische“ bis in die späten 1950er Jahre insofern immer stärker betont wurde, als dass bei der Präsentation eine Abgrenzung von der Kunstproduktion anderer Nationen erwünscht war. So zum Beispiel bei den Ausstellungen *Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart* (Berlin, Wien, München, 18.9.-15.12.1951) und der retrospektiv angelegten und vor allem für das deutsche Publikum konzipierten Ausstellung *Hundert Jahre Amerikanische Malerei 1800-1900*, die zwischen März 1953 und Anfang 1954 in Frankfurt/Main, München, Hamburg, Düsseldorf und Rom gezeigt wurde. Es folgte schließlich die etwas exklusivere, da weniger Künstler umfassende und stärker kuratierte Ausstellung *12 peintres et sculpteurs américains contemporains / Zwölf amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart / Twelve Modern American Painters and Sculptors*, die zwischen April 1953 und März 1954 in Paris, Zürich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki und Oslo gezeigt wurde, sowie eine große Retrospektive, die sich nicht mehr nur auf Malerei beschränkte: *50 Ans d'Art aux Etats-Unis / Moderne Kunst aus USA. Auswahl aus den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York / Modern Art in the US: Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*, gezeigt in Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt/Main, London, Den Haag, Wien, Linz und Belgrad zwischen März 1955 und August 1956.

Die Ausstellung *junge amerikanische kunst* (Haus der Heimat, Iserlohn, 14.-29. Juni 1956 und Kunstmuseum Düsseldorf, 9.5.-20.6.1956) war die einzige amerikanische Ausstellung dieser Zeit, die ausschließlich in Deutschland gezeigt wurde. Sie wurde auf Initiative des Malers Wilhelm Wessel, dem damaligen Vorsitzenden des Westdeutschen Künstlerbundes, von der in Paris lebenden deutschen Kunstkritikerin Herta Wescher zusammengestellt. Bei den ausgewählten Künstlern handelte es sich um in Paris arbei-

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Ausstellungsdocumentation bei Ruby 1999a, S. 292-422.

tende amerikanische Maler und Bildhauer, was der Ausstellung wiederum einen europäischen Aspekt verlieh. Bemerkenswert ist bei dieser Ausstellung jedoch vor allem, dass sie durch das Bemühen von Privatpersonen initiiert wurde und erstmals keine offiziellen amerikanischen Instanzen involviert waren. Eine „amerikanische Ausstellung“ in Paris zusammenzustellen, bedeutete wohl auch geringere Produktionskosten in Hinsicht auf Transport und Versicherung, so dass die Idee auch ohne die finanzielle oder logistische Unterstützung durch institutionelle Einrichtungen zustande kommen konnte. Im Katalog zur Ausstellung schrieb Wescher:

„Gewisse charakteristische Züge, die heute die Malerei der Vereinigten Staaten kennzeichnen, treten auch in den Werken dieser Ausstellung hervor. [...] Neigung zum unbegrenzten Thema [...], die großen Formate [...]. Es ist zu wünschen, daß sich der Austausch, der sich zwischen Amerikanern und Franzosen bereits so fruchtbar auswirkt, bald auch über weitere Grenzen erstreckt. Daß diese Ausstellung von einem deutschen Maler angeregt wurde, [...] scheint ein Beweis dafür, wie wach auch in Deutschland das Interesse an den internationalen Vorgängen ist. Die junge amerikanische Kunst zeigt heute zum erstenmal eine starke eigene Physiognomie. Wir hoffen, daß sie ihren Eindruck auf die deutschen Kunstkreise nicht verfehlt.“¹⁰⁶

Herta Weschers Wunsch, dass sich der bereits so „fruchtbare“ Austausch zwischen Amerikanern und Franzosen, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte¹⁰⁷, auch auf das deutsch-amerikanische Verhältnis übertragen würde, wurde im kommenden Jahrzehnt in größerem Maße verwirklicht. Es ist wohl kein Zufall, dass das Interesse an amerikanischer zeitgenössischer Kunst ab der Mitte der 1950er Jahre stieg, als in Deutschland auch eine eigene deutsche Kunstszene wieder zunehmend lebendig wurde, wie erste Avantgardebewegungen und die erste *documenta* 1955 zeigen. Ab dem Zeitpunkt der von Wescher und Wessel organisierten Ausstellung stieg die Anzahl von Ausstellungen amerikanischer Kunst in stärkerem Maße an, und sie erreichten an der *documenta* 1959 erstmals ein breiteres deutsches Publikum und somit Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Helga Wescher im Katalog zur Ausstellung; vgl. Kat. junge amerikanische kunst 1956, ohne Seitenangaben.

¹⁰⁷ Besonders in den 1920er Jahren lebten viele amerikanische Schriftsteller und Künstler in Paris, unter anderem Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Scott F. Fitzgerald, Alexander Calder und auch die späteren Galeristinnen Peggy Guggenheim und Betty Parsons.

¹⁰⁸ Im selben Jahr, 1956, wurde die Ausstellung *Amerikanische Malerei der Gegenwart* gezeigt, die wiederum vom United States Committee of the International Association of Plastic Arts organisiert worden war. Allerdings sind bei Ruby nur die Daten für die erste Station, das Hessische Landesmuseum Darmstadt (3.-27.1956) und die letzte Station, das Musée des Beaux-Arts, Lille (21.9.-20.10.1956) belegt. Für die dazwischenliegenden Ausstellungsorte München und „Jugoslawien“ ließen sich keine genauen Daten bzw. Ausstellungshäuser feststellen. Ebenso gibt es keine Informationen zur Finanzierung oder zu Details der Organisation der Ausstellung. Zum Ende der 1950er Jahre wurde *Eight American Artists* / *Acht*

2.3 *documenta I & II*

2.3.1 *documenta I* (1955)

Die erste *documenta* fand vom 15. Juli bis 18. September 1955 in Kassel statt und trug den Untertitel „Kunst des XX. Jahrhunderts“.¹⁰⁹ Ihre Organisation bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt in der Ausstellungsgeschichte Nachkriegsdeutschlands. Als eine Privatinitiative des Malereiprofessors Arnold Bode der Kasseler Kunsthochschule begonnen wurde sie zu einer „Staatsaufgabe“¹¹⁰, die schließlich gar unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten Theodor Heuss stand. Der Kunstwissenschaftler und *documenta*-Experte Harald Kimpel beschreibt die Initiative Bodes vor allem als mehr oder weniger verzweifelter Versuch, aus dem im Krieg völlig zerstörten Kassel „etwas zu machen, um nicht unterzugehen“¹¹¹. Diese ursprünglich einfache Motivation gipfelte schließlich in dem hochgesteckten Ziel, „eine aus den Fugen geratene Welt zumindest künstlerisch wieder in Ordnung zu bringen“¹¹².

Im von den Alliierten besetzten und geteilten Deutschland Mitte der 1950er Jahre konnte eine große internationale Überblicksausstellung nicht losgelöst vom Kontext der brisanten politischen Situation stattfinden, denn die Debatte um die politische und ideologische Funktion von Kunst nach 1945, die Vorherrschaft des Realistischen oder des Abstrakten, des Westens oder des Ostens, des Kapitalismus oder des Kommunismus und der Versuch, sich zwischen Wiedergutmachung und neuem Selbstbewusstsein zu orientieren, prägten diese Zeit.¹¹³

Kassel hatte in dieser Hinsicht durch seine geographische Lage, praktisch in der Mitte des Landes und gleichzeitig am östlichsten Rand Westdeutschlands, eine besondere Position, die Bode fast eine Dekade nach Ende des Krieges in einer Skizzierung seines Vorhabens besonders hervorhob:

Amerikanische Künstler – Malerei und Plastik zwischen März 1957 und März 1958 neben Lyngby, Kopenhagen, London, Paris, Bordeaux und Melbourne auch in vielen deutschen Städten gezeigt: in Frankfurt am Main (Amerika-Haus), Berlin, Nürnberg, Hamburg (Amerika-Haus), München (Amerika-Haus), Essen und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf.¹⁰⁸ Auch diese Ausstellung wurde nicht privat, sondern wie die Unterbringung in zahlreichen Amerika-Häusern schon andeutet, von der United States Information Agency organisiert, die wiederum das Seattle Art Museum mit der Auswahl der Exponate betraute. 41 Gemälde von vier zeitgenössischen Malern und 11 Plastiken von vier Bildhauern wurden gezeigt. Unter den Künstlern war auch Mark Tobey, der zu diesem Zeitpunkt auch als einer der ersten Amerikaner als Einzelkünstler in Deutschland wahrgenommen wurde. Tobey war 1958 in einer Gruppenausstellung in der Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf als einziger amerikanischer Maler vertreten und hatte im Januar 1958 eine Einzelausstellung in der Galerie Rodolphe Stadler in Paris.

¹⁰⁹ Vgl. Kat. *documenta I* 1955.

¹¹⁰ Friedrich/Prinzig 2013, S. 10.

¹¹¹ Kimpel 2012, S. 26.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 10.

„Eine Ausstellung europäischer Kunst des 20. Jh. hat es bisher in Deutschland nicht gegeben. Sie wird aber immer nötiger: für die Künstler, damit für sie der Kontakt mit dem Ausland immer enger wird, [...] für den Bund, weil der Europa-Gedanke einer gemeinsamen europäischen Kunst im Zeichen der Europabewegung einende Kraft beweisen kann. Kassel ist unter den deutschen Städten hierfür besonders geeignet. Kassel liegt im Zonengrenzgebiet, Kassel war sehr zerstört und baut aktiv wieder auf. Beispielhaft kann es werden, den Europagedanken in der Kunst 50 km von der Zonengrenze entfernt der Welt ins Bewusstsein zu rufen.“¹¹⁴

Bodes Sorge, dass deutsche Kunst den Anschluss und Künstler den Kontakt nach Außen verlieren könnten, stand somit im Zentrum der ursprünglichen Beweggründe für die Organisation der Ausstellung. In einem Brief vom 23. Mai 1954 betonte er die „Notwendigkeit“, dass eine Initiative, die Europa auf der Ebene der Kunst einigen wolle und die er wohl auch als Geste der Kontaktaufnahme verstand, von Deutschland ausgehen müsse:

„Zwar sind heute Kunstaussstellungen nicht selten, ein derartiger Überblick aber [...] ist bisher weder im In- noch im Ausland konsequent gegeben worden. Wir sind sicher, dass aus ihm aussergewöhnliche Eindrücke, Erkenntnisse und Anregungen resultieren werden, und dass es geradezu eine Notwendigkeit ist, dass diese von Deutschland ausgehen.“¹¹⁵

Wie Kimpel jedoch betont, stand neben der Betonung des „Internationalen“ sowie der Zusammenarbeit und Vereinigung mit Kunstschaaffenden aus anderen Ländern trotzdem eine nationale Orientierung im Zentrum der ersten *documenta*.¹¹⁶ Dies wird auch im Vorwort des Katalogs von Werner Haftmann, dem künstlerischen Leiter der Ausstellung, trotz der Erwähnung der „anderen europäischen Länder“ deutlich:

„Hier vollzieht sich jetzt für Deutschland die erste Begegnung der jüngeren deutschen Kunst mit den Künstlern der anderen europäischen Länder. Das ist für uns ein großes, wundervolles Ereignis. Wir können nun zum ersten Mal vergleichen, wie sich die europäischen Länder in ihren heutigen Kunstäußerungen zueinander verhalten.“¹¹⁷

Bode und Haftmann sprachen für die erste *documenta* noch ausschließlich von europäischer Kunst, die sie zu zeigen gedachten, und darin vor allem von westlicher, im Wesentlichen deutscher, französischer, niederländischer und italienischer Moderne.¹¹⁸ Dies ist wohl einerseits dem Umstand, dass die Initiatoren mit dieser Kunst am besten

¹¹⁴ Arnold Bode zitiert in Georgsdorf 2007, S. 54.

¹¹⁵ Arnold Bode zitiert in Georgsdorf 2007, S. 60f.

¹¹⁶ Vgl. Kimpel 2012, S. 27.

¹¹⁷ Werner Haftmann, Vorwort, Kat. *documenta I* 1955, hier zitiert bei Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 31.

¹¹⁸ Der Ausstellungstitel sollte ursprünglich „Europäische Kunst des 20. Jahrhunderts“ lauten; vgl. Georgsdorf 2007, S. 53.

vertraut waren, zuzuschreiben, andererseits spiegelt sie die beginnende Verschärfung des Kalten Krieges und die damit verbundene Abgrenzung von Osteuropa wider. Sigrid Ruby sieht darin eine klare Parteinahme nicht nur für die Moderne und gegen den Faschismus, sondern auch für die Westanbindung der BRD und gegen den Kommunismus.¹¹⁹

Die Abwesenheit von amerikanischer Kunst auf der ersten *documenta* – als einziger amerikanischer Künstler war Alexander Calder mit der Arbeit *Der Gong ist ein Mond* (1953/54) vertreten – zeigt wohl weniger eine Ablehnung oder ein Desinteresse an ihr, als vielmehr eine immer noch vorhandene große kommunikative und geographische Distanz, die trotz der Bemühungen durch Wanderausstellungen und Programme in den Amerikahäusern Westdeutschlands die Wahrnehmung von Amerika als Kunst- und Kulturnation betraf. Den hier zuvor beschriebenen Wanderausstellungen amerikanischer Kunst der frühen 1950er Jahre wurde ein verhältnismäßig geringes Interesse des deutschen Publikums zuteil. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre und somit in der Zeit zwischen beiden *documenta*-Ausstellungen sollte sich dies jedoch in entscheidender Weise ändern.

Angeichts der Tatsache, dass amerikanische Kunst zunächst auf geringes Interesse beim Publikum stieß, überrascht es zunächst, dass Arnold Bode in einem Brief vom 23. Mai 1954 an den hessischen Ministerpräsidenten Georg August Zinn den Direktor des New Yorker MoMA, Alfred Barr, als Mitglied des beratenden Gremiums der eigens für die Organisation der *documenta* ins Leben gerufenen „Gesellschaft für abendländische Kunst des 20. Jh. E.V.“ nannte.¹²⁰ Der Verein war kurz zuvor zum Zwecke der „Vorbereitung und Durchführung einer großen Ausstellung Abendländischer Kunst des 20. Jh.“¹²¹ gegründet worden. Auch wenn die Annäherung an Barr vermutlich ausschließlich dem Zweck gegolten hat, Werke europäische Künstler als Leihgaben vom MoMA zu erhalten, lässt sich hier zumindest schon eine persönliche Annäherung und der Eintritt in einen deutsch-amerikanischen Dialog erkennen. Dieser fand zwar noch auf institutioneller Ebene statt, aber nicht mehr primär in einem von Politik bestimmten, sondern bereits in einem semi-privaten kulturpolitischen Kontext. Die kurzfristige Gründung der Gesellschaft und die Mitgliedschaft Barrs mögen auch der Grund dafür sein, dass Bode von der Betonung der europäischen Kunst abkam und

¹¹⁹ Vgl. hierzu z.B. Ruby 1999a, S. 210.

¹²⁰ Die Berater für die *documenta* werden in Bodes Brief wie folgt aufgelistet: „Sandberg-Amsterdam, Cassou-Paris, Schmidt-Basel, Read-London, Baldassari-Mailand, Barr-New York, Curjel-Zürich, Martin-Karlsruhe, Holzinger-Frankfurt, Grohmann-Berlin.“ Vgl. Georgsdorf 2007, S. 61.

¹²¹ Ebd.

fortan die vage Formulierung „abendländische Kunst“¹²² bzw. „europäische und aussereuropäische Kunst“¹²³ – verwendete. Neben Barr gehörte auch der Botschafter der USA zum Ehrenausschuss der *documenta I* sowie die Botschafter anderer vertretener künstlerisch vertretener Nationen wie Frankreich, den Niederlanden, Belgien, Großbritannien, Italien, der Schweiz, Schweden und Norwegen.

Schließlich wurden 673 Werke von 147 Künstlern¹²⁴ in Kassel gezeigt und mit 134.850 Besuchern innerhalb von zwei Monaten war sie ein großer Erfolg.¹²⁵ Sie markierte einen Wendepunkt in der zeitgenössischen Kunstszene Deutschlands und bereitete somit auch die kommenden Entwicklungen, wie die Öffnung nach Westen hin zu den USA, vor.

Die *documenta I* ist damit zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs als Symbol einer zögerlichen Neuformierung einer deutschen Kunstwelt zu verstehen und war gleichzeitig inhaltlich wie geographisch bereits tief in den Kalten Krieg verstrickt.¹²⁶ Die Öffnung nach Westen zeigte sich deutlich in der zweiten *documenta*, die vier Jahre später stattfand und durch die im folgenden Abschnitt diskutierte Ausstellung *Die neue amerikanische Malerei* (1958) in entscheidender Weise vorbereitet wurde. Die Bedeutung der ersten *documenta* besteht im Zusammenhang mit meiner Untersuchung vor allem in ihrem Versuch einer Verortung Deutschlands als Ort des zeitgenössischen Kunstgeschehens in Europa und in ihrer Entwicklung von einer Fokussierung auf Europa hin zur Öffnung nach Westen in den späten fünfziger Jahren, was in den unterschiedlichen Ausrichtungen der ersten und zweiten *documenta* deutlich wird. Vor allem die *documenta II* funktionierte als eine Initialzündung für viele der im Laufe der Untersuchung besprochenen Protagonisten der deutschen und internationalen Kunstwelt der sechziger und siebziger Jahre. Diese erste Nachkriegsgeneration von kurz vor und während des Krieges in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren Geborenen sollte in den kommenden Jahrzehnten als Galeristen, Künstler und Ausstellungsmacher, die deutsche und später internationale Kunstwelt entscheidend und bis in die Gegenwart prägen.

¹²² Vgl. Georgsdorf 2007, S. 61.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 92.

¹²⁵ Vgl. Georgsdorf 2007, S. 92. Bode geht irrtümlicherweise von einer Zahl von 148.000 Besuchern aus und rechnet für die *documenta II* optimistisch mit einem noch größeren Publikumsinteresse, denn „alle, die letztes Mal nur davon hörten, kommen – alle, die letztes Mal da waren, kommen wieder, und alle, die nur neugierig sind, kommen auch – also: Wir erwarten 300.000 Besucher“. Vgl. Georgsdorf 2007, S. 93.

¹²⁶ Walter Grasskamp bezeichnete den Standort Kassel als „geistigen Aufmarschplatz des Kalten Krieges“; vgl. Grasskamp 2011, S. 13.

2.3.2 Die Biennalen von Venedig 1956 & 1958 und *Die neue amerikanische Malerei* (1958) als Vorläufer der *documenta II*

Juliane Roh schrieb in ihrer Rezension über den mit Werken Jackson Pollocks aus der Sammlung Peggy Guggenheims ausgestatteten amerikanischen Pavillon an der Biennale 1956:

„Jedes Bild war hier nicht nur gut, sondern auch Ausdruck einer spezifischen amerikanischen Lebenssicht, die allmählich beginnt, das alte Europa zu beschäftigen.“¹²⁷

Die Ausstellung *The New American Painting* / *Die Neue Amerikanische Malerei* war die letzte der in den 1950er Jahren organisierten Gruppen- und Wanderausstellungen, die in Deutschland explizit amerikanische Kunst präsentierte und war gleichzeitig „the first major show of Abstract Expressionist paintings that went abroad“¹²⁸. Von didaktischen Motiven kann hier nicht mehr die Rede sein, zumal die Ausstellung in großen Teilen Europas gezeigt wurde und in Berlin, Basel und Paris mit einer Retrospektive des kurz zuvor verstorbenen Jackson Pollock verbunden war. Deutlich zeigte sich die Entwicklung hin zu Einzelausstellungen amerikanischer Künstler und der Genese eigener Stilrichtungen, die immer differenzierter wurden, wodurch die verallgemeinernde und unspezifische Bezeichnung „amerikanische Kunst“ praktisch nicht mehr verwendet wurde. Da die Ausstellung vor allem Werke des Abstrakten Expressionismus präsentierte, zielten die Absichten der Organisatoren vielmehr in Richtung Osten mit einer Demonstration von demokratischer und freiheitlicher Kunst, die als „Waffe“¹²⁹ im Kalten Krieg eingesetzt wurde.

The New American Painting wurde vom International Program des New Yorker Museum of Modern Art unter dessen Leiter Porter McCray und dem Kurator und Kritiker Sam Hunter zusammengestellt. Sie tourte von April 1958 bis September 1959 durch Europa mit Stationen in Basel, Mailand, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Paris und London und wurde zum Abschluss schließlich in New York gezeigt. Wie ein Projektvorschlag des International Committee des MoMA von 1956 zeigt, soll diese erste große Ausstellung des Abstrakten Expressionismus vor allem aus Europa gewünscht worden sein:

¹²⁷ Roh 1956, S. 98.

¹²⁸ Sandler 2009, S. 173.

¹²⁹ Cockroft 1985.

„Europeans have not yet [...] seen characteristic works exemplifying these tendencies in an aggregate large enough to convey the coherence and importance that the movement has assumed in America. A number of major European countries have therefore requested a full-scale exhibition of avant-garde art in the U.S. [...].“¹³⁰

Eine der treibenden europäischen Kräfte, die sich um eine Ausstellung des Abstrakten Expressionismus bemühten, war der damalige Konservator der Kunsthalle Basel Arnold Rüdlinger (1919-1967). Dank Rüdlingers enthusiastischen Engagements erhielt die „neue amerikanische Malerei“ erstmals eine Plattform und anschließende Akzeptanz in Europa, die sich von Basel aus verbreitete und letztlich auch Rückwirkungen auf den kommerziellen Erfolg des Abstrakten Expressionismus in New York hatte.

Rüdlinger hatte über seine engen Kontakte zur Pariser Kunstwelt amerikanische Künstler wie Alexander Calder oder Sam Francis kennengelernt, die in den frühen 1950er Jahren in Paris lebten.¹³¹ So organisierte er bereits 1955 in Bern eine Ausstellung mit dem Titel *Tendences actuelles*, unter anderem mit Werken von Jackson Pollock und Mark Tobey. Über Sam Francis erhielt Rüdlinger dann auch direkte Kontakte in die USA, die ihm für eine ausschließlich mit amerikanischen Künstlern geplante Ausstellung nützlich werden sollten. Für diese Ausstellung plante Rüdlinger eine Zusammenarbeit mit anderen europäischen Ausstellungshäusern, um sich die hohen Kosten für den Transport der Werke zu teilen. Vor allem in Robert Giron vom Brüsseler Palais des Beaux-Arts und Willem Sandberg, dem Kurator des avantgardistischen Stedelijk Museums in Amsterdam, fand er begeisterte Mitstreiter. Bei deutschen Kuratoren wie *documenta*-Leiter Werner Haftmann und Werner Schmalenbach, Direktor der Kestnergesellschaft Hannover, die Rüdlinger anfragte, sei er allerdings zunächst „auf taube Ohren“¹³² gestoßen. Der Leiter der Akademie der Künste in West-Berlin, Hans Scharoun, ließ sich schließlich auf das Experiment ein und ebnete so den Weg für die Aufnahme und die positive Rezeption des Abstrakten Expressionismus an der zweiten *documenta* (1959).

Mit der selbständigen Organisation dieser großen Ausstellung amerikanischer Malerei, zeigt sich in der Eigeninitiative eines europäischen Kurators auch erstmals ein

¹³⁰ Project Proposal: Recent American Painting and Sculpture, 1.10.1956, MoMA, NY/IC Archives: ICE-F-36-57, Basel; zitiert bei Ruby 1999a, S. 372.

¹³¹ Vgl. Meyenburg-Campbell 1999, S. 94.

¹³² Meyenburg-Campbell 1999, S. 96; Alfred Hentzen von der Kunsthalle Hamburg soll sich angesichts der Werke der Abstrakten Expressionisten an den „fatalen, wilden deutschen Expressionismus“ erinnert gefühlt haben und lehnte eine Ausstellung ab; ebd. Vgl. außerdem Ruby 1999, S. 214. Hier heißt es: „Die bei der *documenta* [*documenta* I, 1955; Anm. d. Autorin] offensichtlich gewordene Mißachtung der amerikanischen Malerei wurde von führenden deutschen Museumsmännern und erklärten Verteidigern der Moderne auch ein Jahr später bekräftigt und perpetuiert.“

greifbares Indiz für die sich vom vormals einseitigen in Richtung eines dialogischen entwickelnden Verhältnisses: Arnold Rüdlinger reiste zusammen mit dem Basler Galeristen Eberhard Kornfeld im Januar 1957 erstmals für 14 Tage nach New York, wo er dank Sam Francis einige Adressen und Namen als Anlaufstellen hatte, und startete somit einen direkten europäisch-amerikanischen Austausch, der in den folgenden Jahren in rasanter Geschwindigkeit immer intensiver wurde.

Es kam schließlich zu einer Kooperation des International Program des MoMA unter Kuratorin Dorothy Miller¹³³ mit der Kunsthalle Basel, wo die Ausstellung *Die Neue Amerikanische Malerei* eröffnet und vom 19. April - 26. Mai 1958 gezeigt wurde. Weitere Stationen waren prestigeträchtige Institutionen wie das Museo Nacional de Arte Contemporaneo in Madrid, die Hochschule für Bildende Künste in Berlin, das Stedelijk Museum in Amsterdam, der Palais des Beaux Arts in Brüssel, das Musée National d'Art Moderne Paris, die Tate Gallery in London und schließlich, über ein Jahr später, das Museum of Modern Art in New York (28. Mai - 8. September 1959), während die neue amerikanische Malerei endlich auch in Deutschland auf der *documenta II* die Aufmerksamkeit erfuhr, die ihr in anderen Teilen der Welt bereits zuteil gekommen war.

Die Ausstellung mit 81 Gemälden von 16 amerikanischen Künstlern und einer Künstlerin wurde von zwei der wichtigsten Verfechter des Abstrakten Expressionismus, Dorothy Miller und Frank O'Hara¹³⁴, zusammengestellt. Die Liste der teilnehmenden Künstler liest sich heute dementsprechend eindrücklich: William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin und Jack Tworkov. Indirekt waren so auch hier wieder die New Yorker Galeristen der Künstler als Leihgeber und somit „Agenten“ der oben gelisteten Künstler an der Zusammenstellung der Ausstellung beteiligt.

Die *Neue Amerikanische Malerei*, die in Basel und Berlin zeitgleich mit einer Jackson Pollock-Retrospektive¹³⁵ gezeigt wurde, wurde in Berlin aufgrund des großen

¹³³ Dorothy Miller (1904-2003) wurde 1934 vom damaligen Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, als Assistentzkuratorin eingestellt und war somit eine der wenigen Frauen mit einer kuratorischen Tätigkeit innerhalb einer Institution. Sie wurde Barrs wichtigste Mitarbeiterin und wurde 1947 Sammlungskuratorin des MoMA; vgl. Pollock 2003.

¹³⁴ Frank O'Hara (1926-1966) war Schriftsteller, Dichter und Kunstkritiker und zählte zur „New York School“. Ab 1960 arbeitete er als Kurator für Malerei und Skulptur am MoMA, New York.

¹³⁵ *Jackson Pollock, 1912-1956* wurde zwischen März 1958 und Februar 1959 neben Basel und Berlin in Rom, Amsterdam, Hamburg, London und Paris gezeigt.

Publikumsandrangs um eine Woche verlängert.¹³⁶ Auch wenn die Besucheranzahl mit insgesamt 5461 Besuchern geringer ausfiel als erwartet, so sei sie doch „in relation to the Berlin public’s interest in fine arts, the holiday season and not least the character of the exhibitions themselves“¹³⁷ als Erfolg zu bewerten gewesen.

Die Ausstellung markierte einen wichtigen Meilenstein in der Rezeption zeitgenössischer amerikanischer Kunst in Europa und hatte den Einbezug einer Auswahl amerikanischer Kunst an der *documenta II* und somit ihren endgültigen Durchbruch für die öffentliche Wahrnehmung in Deutschland und Europa zur Folge. Während das Bedürfnis nach neuen Impulsen in vielen Teilen Europas im Laufe der 1950er Jahre gestiegen war, bestand in Westdeutschland aber durch die zunehmend angespanntere Lage zwischen Ost und West eine besondere Dringlichkeit. Im Vorwort des Katalogs zur *Neuen Amerikanischen Malerei* machte der Senator für Volksbildung, Joachim Tiburtius, die Bewunderung für die amerikanische Malerei und den vor dem Hintergrund des Kalten Krieges politisch brisanten Standort Berlin deutlich:

„Mehr noch als durch gemeinsame Not werden die Beziehungen zwischen den Völkern durch den Austausch geistiger Güter gefördert. Gerade auf diesem Gebiete ist die Begegnung mit den Amerikanern für uns Westberliner sehr fruchtbar geworden. Wir haben in den letzten Jahren mannigfache Eindrücke von nordamerikanischer Kunst empfangen. Ständige Berührung mit ihr erleben wir im Film, auf der Bühne und in der Dichtung, häufige in der Musik und wenige bisher in der bildenden Kunst. Was wir davon sahen, hat uns lebhaft, manchmal auch hart angefaßt, immer aber bewegt und uns gelehrt, daß in diesem Lande der großen Museen auch die Maler der Gegenwart zur Entfaltung kommen. Der Individualismus der Künstler, die auf dieser Ausstellung durch Werke vertreten sind – ein Individualismus, der sich sowohl in der Vielfalt der Ausdrucksmittel als auch in der Unabhängigkeit von geistigen Konventionen erweist, brachte eine neue Malerei hervor, die sich während der letzten Jahre ehrliche Beachtung in der Welt verschafft hat. [...] Wir sind dem Museum [of Modern Art, New York], dem Direktor des International Program, Mr. Porter McCray, und namentlich dem International Council at The Museum of Modern Art, unter dessen Schirmherrschaft dieses Ausstellung veranstaltet wurde, zu aufrichtigem Dank dafür verpflichtet, daß Berlin als einzige deutsche Stadt für diese Ausstellung ausersehen wurde. Damit fühlen wir uns in unserer Arbeit bestätigt. [...] Die Bedeutung kultureller Unterstützung für eine Stadt, die nach Jahren der Isolation erneut durch eine Abschließung bedroht wurde, ist kaum zu überschätzen; sie wird noch dann wirksam sein, wenn der heutige widernatürliche Zustand längst sein ersehntes Ende gefunden hat, und das nicht nur durch den im Stadtbild sichtbaren Aus-

¹³⁶ Alle Angaben basieren auf den Archivrecherchen von Sigrid Ruby; vgl. Ruby 1999a, S. 386.

¹³⁷ Der gebürtige Berliner Ludwig Gläser, Kurator am MoMA, in einem Brief an Porter McCray am 19. September 1958; zitiert bei Ruby 1999a, S. 387.

druck, den diese Hilfe in der Gedenkbibliothek oder in der Kongreßhalle erhalten hat.“¹³⁸

Im Katalog zur Ausstellung, der in einer Kooperation zwischen der Kunsthalle Basel und der Hochschule für bildende Künste in Berlin entstanden war, kommt auch ihr Initiator Arnold Rüdlinger ausführlich zu Wort. In seinem Text „Aus europäischer Sicht“ zeigt sich seine persönliche Begeisterung für die neue amerikanische Malerei und ihre zunehmende Präsenz in Europa, für die er als ehemaliger Direktor der Kunsthalle Bern und jetziger Direktor des Kunstmuseums Basel zu einem großen Anteil verantwortlich zeichnete. Darin beschreibt er kurz den Weg der New York School nach Europa sowie sein eigenes Engagement:

„Peggy Guggenheim brachte die ersten Bilder von Pollock nach Europa. Wanderausstellungen des Museum of Modern Art in New York vermittelten die Kenntnis einzelner Werke von Rothko, Still, Kline. Die Kunsthalle Bern zeigte 1955 11 Bilder von Pollock, 19 von Tobey, 7 von Francis. Weit wirksamer als die Darbietungen vereinzelter Bilder waren die unzähligen Abbildungen in Zeitschriften und Publikationen, welchen den jüngeren europäischen Künstlern ein inspirierendes, aufreizendes, oft auch verwirrendes und irreführendes Bild der neuen amerikanischen Malerei vermittelten.“¹³⁹

Ebenso betont er die Faszination, welche die Begegnung auslöste und welche Gemeinsamkeiten er zwischen den einzelnen Künstlern bei allen Unterschieden entdeckte und seine Begeisterung, die er via die Kunst für das Lebensgefühl des gesamten amerikanischen Kontinents empfindet, ist auch über sechzig Jahre später beim Lesen seiner Worte noch spürbar:

„Wie Inseln und Inselgruppen breiten sich [...] die Probleme und Problemkreise der einzelnen Maler und Malergruppen aus. Und doch spürt der Betrachter, unbesehen aller Unterschiede, eine umfassende und ganz anders geartete Gemeinsamkeit. Vielleicht ist es die Geste, diese unerhört große und freie Gebärde, die den Europäer zuerst frappiert. Ihre Faszination entspricht der Faszination des Kontinents. [...] Diese Bilder wollen nichts anderes sein als der spontane und direkte Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls.“¹⁴⁰

¹³⁸ Aus dem Vorwort von Joachim Tiburtius im Katalog zur Ausstellung, Kat. Die neue amerikanische Malerei 1958, ohne Seitenangaben.

¹³⁹ Arnold Rüdlinger in: Kat. Die neue amerikanische Malerei 1958, ohne Seitenangaben. Rüdlinger bezieht sich hier auf die von ihm konzipierte Ausstellung *Tendances actuelles 3* (29.1.-6.3.1955), in der er in Folge seiner Begegnung mit Sam Francis und anderen amerikanischen Malern in Paris eine „transatlantische Erweiterung“ (Ruby 1999a, S. 326) des Ausstellungsthemas vornahm. Unter dem Namen „Tachisme“ / „Informel“ fasste er die Tendenzen zusammen, die sich zu dieser Zeit parallel in Europa und Amerika entwickelten.

¹⁴⁰ Ebd.

Die Erwähnung des „Lebensgefühls“ deutet schon an, dass Rüdlinger auf die Malerei als „autochthones amerikanisches Ereignis“¹⁴¹ anspielt. Das außergewöhnlich große Format der verwendeten Leinwände war sicherlich im ersten Moment das augenscheinlich Erstaunlichste für den europäischen Betrachter und Rüdlinger erklärte es sich mit der Weite und Größe des amerikanischen Kontinents, der deren Künstler zur gleichen ausschweifenden Dimension inspirierte:

„Wie die Pioniere vor den unendlichen Weiten der Prärien und Wälder stehen sie [die Künstler; Anm. d. Autorin] vor der blanken Nacktheit der Riesenleinwand, dem Zweifel, der Furcht und der ungeheuren Verführung des Abenteurers ausgesetzt.“¹⁴²

Für Rüdlinger können die Formate gar nicht groß genug sein, denn „[es] gilt als Faustregel: je größer die Leinwand, um so stärker das Bild.“¹⁴³

Dafür, dass den Europäern nun die Möglichkeit geboten wird, sich persönlich mit den „gewaltigen Auswirkungen“¹⁴⁴ der Werke auf Europa und Asien auseinandersetzen zu können, zeigt er sich dankbar:

„Es ist das Verdienst des Museum of Modern Art, durch die gegenwärtige Ausstellung ein Instrument der Information geschaffen zu haben, das erlaubt, das Phänomen der neuen amerikanischen Kunst gründlich kennenzulernen und zu diskutieren.“¹⁴⁵

2.3.3 *documenta II* (1959)

Die *documenta II* ist im Zusammenhang mit dieser Arbeit in mehr als einer Hinsicht ein entscheidender Moment in der Entwicklung der westdeutschen Kunstwelt nach 1945. Im Verlaufe der 1950er Jahre hatten sich zunehmend wieder eigenständige Avantgardebewegungen wie die Gruppe ZERO oder die zaghaften Anfänge von Fluxus gebildet, die vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die zeitgenössische Kunstszene durch eine jüngere Generation wieder lebendig werden ließ. In dieser Zeit kamen außerdem viele der Galeristen und Künstler, die für den transatlantischen Austausch in den späten sechziger Jahren größtenteils verantwortlich zeichneten, häufig zum ersten Mal mit zeitgenössischer Kunst in Berührung. Gerade die *documenta II* wurde von vielen

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

rückblickend als entscheidender Einfluss auf die spätere Beschäftigung mit Kunst genannt, darunter Rudolf Zwirner und Rolf Ricke, außerdem Kasper König und Hans Haacke. Rudolf Zwirner, der als Galerist zunächst in Essen und später in Köln wirkte, wurde als junger Mann von Arnold Bode als Generalsekretär für die zweite *documenta* eingestellt und eröffnete, inspiriert von der ihm völlig neuen amerikanischen Kunst, nur wenige Monate nach Ende der *documenta* eine Galerie in Essen, deren erste Ausstellung in einer Einzelpresentation von Cy Twombly bestand.

Der spätere Galerist Rolf Ricke habe als gebürtiger Kasseler bereits bei der ersten *documenta* „die Kunst quasi gefressen“¹⁴⁶ und Hans Haacke, der in den späten 1950er Jahren an der Kasseler Werkakademie bei Fritz Winter Malerei studierte, war als Hilfskraft an der *documenta II* angestellt. Eine 2011 von Walter Grasskamp herausgegebene etwa 300 Bilder umfassende Fotoserie Haackes von der *documenta* ist ein eindruckliches Zeugnis des damals 23jährigen Künstlers, der sich hier bereits mehr für eine soziologische Studie des Publikums als für die eigentlichen Exponate zu interessieren scheint.¹⁴⁷

Die *documenta II* bot die bis anhin größte in Deutschland gezeigte Überblicksdarstellung zeitgenössischer amerikanischer Malerei. Die Ausstellung umfasste insgesamt 1770 Werke von 326 Künstlern – gegenüber 673 Werken von 147 Künstlern auf der ersten *documenta* –, davon waren gut 30 – gegenüber einem – Künstler aus den USA vertreten.¹⁴⁸ Dieser heute wichtigste Aspekt der *documenta II*, der den Lauf der Kunstgeschichte vor allem in Bezug auf die transatlantischen Beziehungen nachhaltig beeinflusste, war allerdings erstaunlich kurzfristig zustande gekommen und auch hier zeigt sich wiederum deutlich der Einfluss von Galeristen und Galeristinnen auf die Aus-

¹⁴⁶ Rolf Ricke in Pfeffer 2012, S. 7; bereits auf der *documenta I* habe es Ricke „unsagbar gepackt“ (Kimpel 2012, S. 11).

¹⁴⁷ Vgl. Grasskamp 2011, S. 15: „Es war [...] der Alltag der Kunstwahrnehmung, dessen Zeuge Haacke 1959 monatelang war und dessen soziologischen Aspekte und Widersprüche ihn hier zum ersten Mal erkennbar zu beschäftigen begannen, die Rahmenbedingungen der Kunstwahrnehmung, ihre Künstlichkeit, die ihn schon damals interessierten und die er nie mehr aus den Augen verlieren sollte [...]“

¹⁴⁸ Ausgestellte Werke amerikanischer Künstler stammten von William Baziot, Norman Bluhm, James Brooks, Alexander Calder, Bernhard Childs, Harold B. Cousins, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Michael Goldberg, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Grace Hartigan, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem de Kooning, Seymour Lipton, Conrad Marca-Relli, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, David Smith, Donald J. Stacy, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Dorothea Tanning, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin und Jack Tworkov. Philip Guston, der zwar Kanadier ist, lebte und arbeitete in New York, und wird hier zu den US-amerikanischen Künstlern gezählt. Das aus New York geschickte Werk *Bed* (1955) von Robert Rauschenberg, das eine entscheidende Arbeit der frühen Pop Art war, bevor diese so hieß, war Bode und Haftmann doch zu „heikel“, woraufhin Rudolf Zwirner die Arbeit kurzerhand in seinem Büro aufgehängt habe; vgl. Grasskamp 2013, S. 195.

wahl der gezeigten Werke.¹⁴⁹ Während der Abstrakte Expressionismus in den übrigen westeuropäischen Ländern, vor allem der Schweiz und den Niederlanden, durch die Initiativen Arnold Rüdlingers und Willem Sandbergs bereits ausgestellt und begeistert rezipiert wurde¹⁵⁰, war er in Deutschland lange „völlig ignoriert worden“¹⁵¹. So ist es dem Basler Kurator Arnold Rüdlinger letztlich zu verdanken, dass die Abstrakten Expressionisten durch die Ausstellung *Die Neue Amerikanische Malerei* auch in Deutschland in den späten fünfziger Jahren erstmals eine breitere Aufmerksamkeit erhielten. Die positiven Reaktionen auf die Ausstellungen *Die Neue Amerikanische Malerei* und die parallel in der Berliner Hochschule für Bildende Kunst gezeigte Retrospektive Jackson Pollocks im Herbst 1958 veranlassten die *documenta*-Organisatoren kurzfristig, eine ähnliche Werkauswahl auch an der *documenta II* zu zeigen, um den internationalen Anschluss nicht zu verlieren. Die Organisatoren nahmen daraufhin kurzfristig Kontakt mit Porter McCray, dem Leiter des International Program des MoMA, auf. Die somit relativ kurzfristige Planung war zwar gerade noch rechtzeitig erfolgt, sie hatte aber auch zur Folge, dass einige der amerikanischen Arbeiten gar nicht oder zunächst nur unangemessen gehängt werden konnten. Die großen Formate der Werke Jackson Pollocks, Mark Rothkos, Clyfford Stills und anderer sprengten die Möglichkeiten der im Vergleich bescheidenen Kasseler Ausstellungsräumlichkeiten des Fridericianums. Wie sich aus einem Brief von Arnold Bode an Porter McCray schließen lässt, war Letzterer mit der

¹⁴⁹ Im Katalog der *documenta II* werden aber neben Museen, Institutionen und Privatleihgebern auch die „Kunsthandlungen“ aufgelistet, die als Leihgeber fungierten. Darunter befinden sich acht aus der Bundesrepublik, neun aus Paris, fünf aus New York, zwei aus London und eine aus Basel: Änne Abels (Köln), Ariel (Paris), Arnaud (Paris), Maurice d'Arquain (Paris), H. Berggruen (Paris), Claude Bernard (Paris), Beyeler (Basel), Jeanne Bucher (Paris), Louis Carré (Paris), Leo Castelli (New York), Daniel Cordier (Paris), Henri Creuzevault (ohne Angabe), Christoph Czwiklitzer (Köln), Der Spiegel (Köln), René Drouin (Paris), Jacques Dubourg (Paris), André Emmerich Gallery (New York), Paul Facchetti (Paris), Fine Arts Associates (New York), Günther Franke (München), Galerie 22 (Düsseldorf), Galerie d'Art moderne (Basel), Galerie Internationale d'Art Contemporain (Paris), Galerie de France (Paris), Galerie Europe (Brüssel), Galerie Parnass (Wuppertal), Galerie Rive Droit (Paris), Galleria Blu (Mailand), Galleria del Millione (Mailand), Galleria del Naviglio (Mailand), Gimpel Fils (London), Michael Hertz (Bremen), Theo Hill (Köln), Rudolf Hoffmann (Hamburg), Martha Jackson Gallery (New York), Sidney Janis Gallery (New York), Kléber (Paris), Kootz Gallery (New York), La Demeure (Paris), Louise Leiris (Paris), Charles Lienhard (Zürich), Maeght (Paris), Pierre Matisse Gallery (New York), Marlborough Fine Art Ltd. (London), Betty Parsons Gallery (New York), Perl Galleries (New York), Pierre (Paris), Pogliani (Rom), Denise René (Paris), Rosengart (Luzern), Eberhard Seel (Berlin), Rudolf Springer (Berlin), Stadler (Paris), Stable Gallery (New York), Staempfli Gallery Inc. (New York), Otto Stangl (München), Samy Tarica (Paris), The Hanover Gallery (London), Van de Loo (München), Catherine Viviano Art Gallery Inc. (New York), The Waddington Galleries (London), Willard Gallery (New York); vgl. Katalog *documenta II* 1959.

¹⁵⁰ Besonders Willem Sandberg vom Stedelijk Museum in Amsterdam, interessierte sich sehr früh für zeitgenössische amerikanische Kunst. Er bereiste bereits 1949 verschiedene Städte der USA und organisierte 1950 die Ausstellung „Amerika schildert“. Als zweite Schlüsselfigur gilt Arnold Rüdlinger, der über Paris mit der amerikanischen Kunst in Kontakt kam, wo er sich z.B. mit Sam Francis anfreundete. 1955 zeigte er in der Kunsthalle Bern Jackson Pollock, Sam Francis und Mark Tobey. (Vgl. Ruby 1999a, S. 178ff.)

¹⁵¹ Ruby 2001b, S. 723.

ursprünglichen Hängung der amerikanischen Werke unzufrieden. Bode schilderte in seinem Schreiben die daraufhin erfolgten Umplatzierungen der Werke, wies aber auch darauf hin, dass eine Umhängung in einigen Fällen schlichtweg nicht möglich gewesen sei: Marca-Relli musste „leider so hängen bleiben, weil ich für das große Bild keinen anderen Platz fand“¹⁵². Auch dass er Still und Newman nicht umhängen konnte, tue ihm leid, „aber es gibt irgendwo Grenzen, wo das Gebäude nicht mehr mitmacht.“ Dafür hänge Mark Tobey „jetzt besonders gut“ und auch für Sam Francis, Adolf Gottlieb und andere habe er eine optimalere Hängung erreicht.

An dieser Stelle muss bemerkt werden, dass insgesamt 144 Exponate von 126 amerikanischen Künstlern¹⁵³ als Leihgaben in Kassel eintrafen, von denen selbstverständlich nicht alle den Abstrakten Expressionismus vertraten. Dieser war in den 1950er Jahren aber so dominant, dass er als Synonym für „amerikanische Kunst“ (und umgekehrt) verwendet wurde. Eine zweite Auswirkung dieser Tatsache war, dass der Abstrakte Expressionismus in den späten 1950er Jahren, als er in Westdeutschland gerade erst angekommen war, seinen Avantgardestatus in den USA schon eingebüßt hatte und die Anfänge der Pop Art um Jasper Johns und Robert Rauschenberg bereits im Kommen waren. Noch fasziniert von den Gesten und Formaten der jungen amerikanischen Malerei waren die Sehgewohnheiten der deutschen Kuratoren für den „ästhetischen Vandalismus“¹⁵⁴ der Pop Art aber wohl noch nicht bereit. Rauschenbergs *Bed* (1958), das Porter McCray als Teil der enormen Auswahl an Leihgaben nach Kassel schickte, wurde gar nicht erst ausgestellt, es habe die Ausstellungsleitung „verschreckt“¹⁵⁵.

Der prominenteste Vertreter der amerikanischen Exponate war auch auf der *documenta* Jackson Pollock, dessen Werke in einem eigenen Raum ausgestellt wurden. Rudolf Zwirner berichtet in einem Gespräch, dass Theodor Adorno, der während der *documenta* einen Vortrag im Kasseler Amerika-Haus halten sollte, beim Anblick des Pollock-Raums gesagt habe, er wolle den Vortrag stattdessen dort halten. Die Veranstaltung sei daraufhin kurzfristig dorthin verlegt worden.¹⁵⁶ Ein Kritiker des Main-Echos

¹⁵² Dieses sowie die folgenden Zitate stammen aus einem Brief von Arnold Bode an Porter McCray vom 3. September 1959, zitiert bei Georgsdorf 2007, S. 102.

¹⁵³ Ruby 1999a, S. 224. Aufgrund der Menge und der Formate der Exponate konnten nicht alle auch tatsächlich gezeigt werden, was Porter McCray sehr verärgert haben soll (vgl. Ruby 1999, S. 223f.). Mehr zu den Umständen von Auswahl, Transport und Finanzierung der gezeigten Werke bei Ruby 1999, S. 220ff.

¹⁵⁴ Grasskamp 2011, S. 11.

¹⁵⁵ Ruby 1999a, S. 224.

¹⁵⁶ Rudolf Zwirner im Gespräch mit der Autorin im März 2013: „[Bedeutend] war die *documenta* deshalb, weil die Amerikaner mit dem International Council unter Porter McCray einen Beitrag geliefert haben, der die *documenta* räumlich vollkommen sprengte, durch die Riesenformate und eine exquisite Auswahl, die in

schrieb über die Zusammenstellung der Werke des 1956 verstorbenen Pollocks: „Dieser Saal zum Gedächtnis von Jackson Pollock ist mit das erschütterndste und auch bezauberndste Ereignis dieser *documenta*.“¹⁵⁷

1959 erreichte die amerikanische Malerei als „großes zentrales Erlebnis“¹⁵⁸ der zweiten *documenta* erstmals ein deutlich größeres Publikum in Deutschland und der „Paradigmenwechsel“ von der Konzentration auf europäische hin zur amerikanischen Kunst vollzog sich laut Rudolf Zwirner in diesem Moment. Der Abstrakte Expressionismus kam so, wenn auch vergleichsweise spät, auch in Deutschland an und wurde trotz einiger negativer Stimmen, die in der Malerei empört „wilde Farborgien“¹⁵⁹, „lärmende Exzesse“¹⁶⁰ und „totale Willkür“¹⁶¹ sahen, vielfach begeistert aufgenommen. Aus der Kritik wird deutlich, dass in den späten 1950er Jahren noch ein starker Konkurrenzkampf bestand und trotz aller Begeisterung viele Europäer die unangefochtene Position ihrer traditionell überlegenen Kunstform in Gefahr sahen.¹⁶² Sigrid Ruby konstatiert allerdings, dass der Abstrakte Expressionismus in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, der zumindest in Deutschland 1959 seinen Höhepunkt erreicht, „im transatlantischen

Europa so überhaupt nicht möglich gewesen wäre – mangels Kenntnis. Die Amerikaner, unter Porter McCray, haben vielleicht zwanzig amerikanische Künstler auf die Reise geschickt [Für *Die Neue Amerikanische Malerei*; Anm. d. Autorin], einige davon ganz substantiell bedeutende Künstler, und haben die zwölf Pollocks, die tourten, auch nach Kassel geleitet, so dass neben der eigentlichen *documenta* noch eine Riesenausstellung von Pollock war. Pollock wurde damals geehrt, gleichzeitig mit Wols. Der Wols, den wir als den Größten sahen, verschwand angesichts der enormen Kraft und Vitalität und Größe neben Pollock vollkommen. [...] Pollock war ein gigantischer Saal, mit fantastischen Bildern! [...] Und [am 28. September] kam Adorno zu einem Vortrag über Neue Musik nach Kassel und sollte die im Kunstverein halten. Er kommt zu mir, weil ich ihn nun gerade führte und ich habe ihn in den Pollocksaal geführt und er blieb wie angedonnert stehen und sagte: „Herr Zwirner, der Vortrag findet hier statt.“ Ich sagte, „Herr Adorno, der findet in drei Stunden statt, wie soll das gehen?“ „Ja, das ist Ihr Problem, sorgen Sie dafür.“ Dann wurden die Stühle da aufgestellt, die Leute wurden vom Kunstverein alle rübergeschickt und dann hat der Vortrag im Pollock-Saal stattgefunden. Ich erzähle das deshalb, weil die Pollock-Wirkung enorm war. Und ich behaupte, dass diese Ausstellung, die an sich als Apotheose an das Informel, an die europäische Abstrakte gedacht und programmiert war, die Todesstunde war für die gesamte École de Paris, für das gesamte europäische Informel mit Ausnahme von Dubuffet und Fautrier und Wols. Der ganze Rest, Hunderte von Künstlern, verschwand für immer und ewig und ist von dort auch nicht wieder aufgetaucht. In jedem Falle beginnt das Interesse des deutschen und europäischen Kunsthandels an der amerikanischen Kunst 1958/59.“; Anmerkung der Autorin: Adorno hielt den Vortrag mit dem Titel „Die Idee der Neuen Musik“ am 28. September 1959 auf Einladung der Volkshochschule Kassel und der *documenta*-Gesellschaft. Ich konnte nicht endgültig feststellen, wo der Vortrag letztlich stattgefunden hat. Geplant war er im Murhardsaal des Amerikahauses Kassel; vgl. Hellings, James, *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 162.

¹⁵⁷ H.R. (Name unbekannt), *documenta II: Kunst nach 1945*, in: Main-Echo, 16.7.1959, zitiert nach Kimpel/Stengel 2000, S. 42.

¹⁵⁸ Grisebach 2002, S. 11.

¹⁵⁹ Die Journalisten Hans Kinkel und Marieluise Franke in zeitgenössischen Kritiken, zitiert nach Ruby 1999a, S. 225.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. Ruby 1999a, S. 226.

Kultur-Dialog [...] eine zumindest annähernd gleichberechtigte Position der Dialogpartner Amerika und Europa¹⁶³ ermöglichte. Die Neuentdeckung dieser Malerei und der direkte Kontakt mit der amerikanischen Kunstwelt steckte auch Arnold Bode mit Begeisterung für die Werke des Abstrakten Expressionismus an und seine Neugierde war geweckt. In einem Brief an Porter McCray brachte er diese deutlich zum Ausdruck, als er schrieb:

„Wir hoffen so sehr, dass wir sie eines Tages drüben in ihrem Museum [MoMA; Anm. d. Autorin] besuchen können, und da wir ja New York überhaupt noch nicht kennen, steht uns, so hoffen wir, ein großes Erlebnis bevor.“¹⁶⁴

Tatsächlich sollte in den kommenden Jahren nicht nur der Transfer von Gemälden aus New York nach Europa stattfinden, sondern im Anschluss an die *documenta II* setzten erstmals Reisen von deutschen Kunsthändlern nach New York ein, die in den Galerien der amerikanischen Kollegen Werke kauften und in Europa wieder verkauften. Durch diese immer persönlicher werdenden Kontaktaufnahmen bildeten Galeristen und Kuratoren wie Arnold Rüdinger, Eberhard Kornfeld, Alfred Schmela, Rudolf Zwirner und Rolf Ricke wichtige Vorläufer für die direkte Zusammenarbeit von europäischen Galeristen und Ausstellungsmachern der nächsten Generation mit New Yorker Künstlern der Minimal und Concept Art.

2.4 Ab 1957: Galeriegründungen, Avantgarde-Bewegungen und erste Reisen nach New York

In den späten 1950er Jahren bildet sich auch in Deutschland erstmals wieder eine eigene Avantgardebewegung in der Kunst heraus. Künstler wenden sich ab von der Malerei und hin zu „Gesellschaft, Leben, Realität, Technik, Schönheit der Elemente und des Himmels oder der Faszination der Straße und der Medienwelt“¹⁶⁵. Es bilden sich Gruppen von „Neuen Tendenzen“ in Südamerika und Europa, die sich mit Natur, Kunst und Technik beschäftigen. In Deutschland ist hier vor allem die Gruppe ZERO zu nennen, die von Heinz Mack und Otto Piene 1957 in Düsseldorf gegründet wurde. Aus Duchamps Vermächtnis des Readymades entwickelte sich die frühe Pop Art in den USA und England und gleichzeitig drückt sich der Gegenpol in den ersten Ansätzen der Minimal Art aus.

¹⁶³ Ruby 1999a, S. 185.

¹⁶⁴ Arnold Bode zitiert bei Georgsdorf 2007, S. 102.

¹⁶⁵ Schneckenburger 2005, S. 499.

Ab den frühen sechziger Jahren steigern sich die wenige Jahre zuvor begonnen Prozesse im westdeutsch-europäischen Austausch daher wenig überraschend exponentiell, was sich in vermehrtem persönlichen Austausch zwischen Westdeutschland und den USA und der wachsenden Anzahl von Galeriegründungen durch die nächste Generation äußerte. Diese wiederum beschleunigen und fördern den deutsch-amerikanischen Dialog auf der Ebene der nicht-institutionellen, frei organisierten Ausstellungen im Galerie- oder Privatkontext endgültig in den späten 60er Jahren, wie noch gezeigt wird. Im Folgenden sollen nun zunächst die Entwicklungen in der deutschen Kunstwelt und dem damit zusammenhängenden deutsch- bzw. europäisch-amerikanischen Verhältnis in den späten 1950er und frühen 1960er Jahre betrachtet werden und dabei ein besonderes Augenmerk auf die essentielle Rolle, die den Galerien und Kunstvermittlern dabei zukommt, gelegt werden.

Auf dem Weg zum in der Kunstwelt vielbesungenen Status als „Klein-Paris am Rhein“¹⁶⁶ der Städte Köln und Düsseldorf, sind neben den Neubildungen künstlerischer Bewegungen wie ZERO vor allem auch die Aktivitäten innovativer junger „Avantgarde-Galerien“ zu nennen, die mit ihrer kuratorischen Arbeit erstmals wichtige Vorarbeit für die Galerienform leisteten, die junge Galeristen wie René Block und Heiner Friedrich ab den mittleren und Konrad Fischer und Paul Maenz ab den späten sechziger Jahren führten.¹⁶⁷ Von besonderer Bedeutung sind hier Jean-Pierre Wilhelms 1957 gegründete Galerie 22, die eine direkte Verbindung nach Paris pflegte und im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung vor allem die im gleichen Jahr ebenfalls in Düsseldorf eröffnete Galerie Schmela, denn „kein deutscher Galerist und auch kein Museumschef“¹⁶⁸ habe zur oben beschriebenen und durch die *documenta II* quasi erstmals offiziell gemachte Öffnung der deutschen Kunstwelt zum westlichen Europa und den USA mehr beigetragen als Alfred Schmela. Die Galerie war als „Drehscheibe für junge Kunst“¹⁶⁹ ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklungen, die ein Jahrzehnt nach ihrer Eröffnung einsetzten. Die Bedeutung der relativ kurzlebigen Galerie 22, die 1960 bereits wieder schloss, und der jahrzehntelang im Zentrum der Kunstwelt agierenden Galerie von Alfred Schmela verdienen beide jeweils eigene monographische Untersuchungen, die nach wie vor ausstehen und im vorliegenden Zusammenhang nicht

¹⁶⁶ Vgl. z.B. Kölle 2005, S. 65ff.

¹⁶⁷ Vgl. dazu v.a. Hess 2014.

¹⁶⁸ Vgl. Ruhrberg 1996, S. 5.

¹⁶⁹ Hans Haacke im Gespräch mit Christiane Hoffmans, in: Wilhelm 2015, S. 46.

geleistet werden können.¹⁷⁰ Daher konzentriere ich mich im Folgenden auf die frühen Jahre der Galerie Schmela und betrachte schlaglichtartig ihr Engagement im deutsch-amerikanischen Dialog, das im Laufe der weiteren Untersuchung von Bedeutung sein wird. Anschließend werden in chronologischer Reihenfolge kurz die relevanten Unternehmungen der Galerien Rudolf Zwirners sowie Rolf Rickes in Bezug auf die Intensivierung des transatlantischen Dialogs bis Mitte der 1960er Jahre beleuchtet.¹⁷¹ Um die Evolution der Galerienform in den späten 1960er Jahren zu kontextualisieren, sollen außerdem die Entwicklungen der westdeutschen Kunstwelt durch einige repräsentative künstlerische Positionen – hier vor allem die Aktion *Leben mit Pop* (1963) – skizziert werden.

2.4.1 Galerie Schmela

Genau zwischen der ersten und zweiten *documenta* stieg Alfred Schmela (1918-1980), der selber Künstler war, 1957 in eine neu erblühende Kunstszene und einen gerade erwachenden Kunstmarkt in Deutschland ein. Über die wichtige Funktion des Galeristen, die hier auf Schmela bezogen ist, sich aber ohne Weiteres auf die später diskutierten Galeristen übertragen lässt, schreibt Karl Ruhrberg als Antwort auf Gert von der Ostens Feststellung „Der Sammler geht voran“¹⁷², dass der Galerist wiederum dem Sammler vorangehe. Gemeint ist hier bereits die einflussreiche Rolle als *tastemaker*, die Galeristen in ihrer Vermittlungsfunktion zwischen Künstler und Sammler, Künstler und Museen und Künstler und Öffentlichkeit, innehaben. Ganz besonders in Bezug auf die zeitgenössische Kunst zeigt sich dies, wie oben dargestellt, ab den späten 1940er Jahren in New York und ab den späten 1950er Jahren erstmals auch in Deutschland, wo Schmela zunächst unangefochten eine zentrale Rolle zukam: „[...] Ein amerikanisches Magazin, das in diesen richtungswirren Kunstströmungen nach den *tastemakers* fragte, nannte für Europa nur fünf, davon für Deutschland nur einen: Schmela.“¹⁷³ Ab den 1960er Jahren war diese Position des Galeristen nicht nur nicht mehr wegzudenken, sondern ihre Macht sollte sich auf dem weiter florierenden Kunstmarkt und angesichts neu

¹⁷⁰ Barbara Hess untersuchte den Einfluss unter anderem dieser beiden Avantgardegalerien auf den Kunstmarkt (Hess 2014) und Brigitte Kölle betrachtet die Bedeutung Alfred Schmelas für die Laufbahn Konrad Fischers (Kölle 2005); in Bezug auf die Ausstellungsschronik der Galerie Schmela stütze ich mich auf den von Karl Ruhrberg herausgegebenen Band *Alfred Schmela: Galerist, Wegbereiter der Avantgarde* (Ruhrberg 1996).

¹⁷¹ Auch zur Bedeutung der Galerien von Rudolf Zwirner und Rolf Ricke stehen wissenschaftliche Untersuchungen noch aus.

¹⁷² Zitiert in Ruhrberg 1996, S. 12.

¹⁷³ Georg Jappe in Ruhrberg 1996, S. 124.

entwickelter künstlerischer Arbeitsweisen wie *in situ*-Installationen noch einmal wesentlich verstärken. Dies bezieht sich sowohl auf ihre ökonomische Position gegenüber den Sammlern und der Öffentlichkeit als auch auf die inhaltliche Beteiligung durch die enge konzeptuelle Zusammenarbeit mit den Künstlern.

Der Erfolg junger künstlerischer Avantgardebewegungen in Düsseldorf und die zentrale Position der Galerie Schmela bedingten sich wechselseitig. Am deutlichsten zeigt sich dies in der engen Zusammenarbeit des Galeristen mit der Gruppe ZERO.¹⁷⁴ Die Künstlergruppe entstand durch die Initiative der Düsseldorfer Heinz Mack (*1931) und Otto Piene (1928-2014), die eine Generation älter waren als die im Fokus der Arbeit stehenden Galeristen und Künstler wie Paul Maenz, Konrad Fischer oder Hans Haacke. Gemeinsam mit Galeristen wie Alfred Schmela bereiteten sie aber den Boden für die späteren Entwicklungen und arbeiteten teils auch mit Vertretern der jüngeren Generation zusammen. Die Gruppe ZERO, persönlich und stilistisch eng mit den in Paris arbeitenden Nouveaux Réalistes verbunden, gründete sich 1957 als künstlerische Reaktion auf die Verdrängung der Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges in der deutschen Gesellschaft, wie Heinz Mack in einem Gespräch berichtete:

„Der Nationalsozialismus hatte ein intellektuelles Vakuum geschaffen. In der Kunstakademie gab es genau vier Bücher. [...] Wir waren ohne Informationen, aber wir wollten lernen, wollten das Neue und natürlich das unter den Nazis Verfemte kennenlernen. Es war überlebenswichtig. [...] Die vielen Fragen, die nach dem Krieg gestellt werden mussten, wollten beantwortet werden. [...] Schon Anfang der 1950er Jahre setzte in der Bundesrepublik eine Entwicklung ein, die wir gefährlich fanden. Es entstand eine Bourgeoisie, die immer phlegmatischer wurde, die nur noch auf dem Sofa sitzen wollte und wichtigen politischen und gesellschaftlichen Themen aus dem Weg ging. Aber wir wollten wissen, was im Zweiten Weltkrieg geschehen war. Man hatte damals den Eindruck, dass niemand an der Aufarbeitung der Gräueltaten der Nazis interessiert war und dass auch niemand eine gesellschaftspolitische Vision hatte.“¹⁷⁵

ZERO sollte die erste künstlerische Nachkriegsavantgarde werden, die von Deutschland aus internationale Bekanntheit erlangte und habe somit „die 68er Bewegung atmosphärisch vorbereitet“¹⁷⁶. Ihre Mitglieder erhoben einen „parawissenschaftlichen

¹⁷⁴ Zuletzt wurde die Wirkung von ZERO auf den Verlauf der Kunstgeschichte nach 1945 in der umfassenden Ausstellung *ZERO – die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre* 2015 im Berliner Martin-Gropius-Bau und dem Stedelijk Museum in Amsterdam gewürdigt; umfassende Informationen zu Geschichte und Einfluss der Gruppe ZERO finden sich v.a. im dazugehörigen Katalog; vgl. Pörschmann/Schavemaker 2015.

¹⁷⁵ Heinz Mack in Wilhelm 2015, S. 79f.

¹⁷⁶ Heinz Mack in Wilhelm 2015, S. 82.

Anspruch“¹⁷⁷ an ihre Kunst, der sich beispielsweise an die avantgardistische Malerei und Performancekunst von Yves Klein anlehnte. ZERO wurde somit zur ersten künstlerischen Bewegung der Nachkriegszeit, die auch in den USA auf Interesse stieß und die als Vorbild für in den Niederlanden („nul“), Frankreich („Groupe de la Recherche d’Art Visuel“) und Italien („gruppo t“) gegründete Gruppen diente. Die somit einsetzenden parallelen Entwicklungen in den umliegenden Ländern, die alle von „Neugierde auf das Neue [und] Lust auf die Zukunft“¹⁷⁸ geprägt waren fanden somit in „einer Art unterirdischer Korrespondenz“¹⁷⁹ statt, wie Heinz Mack sich erinnerte.

Die 1957 zeitgleich mit ZERO gegründete Galerie Schmela war ebenso von der Aufbruchsstimmung der späten 1950er Jahre inspiriert. Die nach wie vor überwiegende Orientation nach Frankreich und im Speziellen Paris als Kunstzentrum zeigte sich beispielsweise in der Tatsache, dass die sich als progressiv verstehende Galerie Schmela mit einer Ausstellung von Yves Klein eröffnet wurde.¹⁸⁰ Laut Catherine Dossin blieb Paris bis in die späten 1950er Jahre der unbestrittene Dreh- und Angelpunkt der zeitgenössischen Kunstwelt und progressive Kunsthändler wie Alfred Schmela reisten „alle sechs bis acht Wochen nach Paris, um sich über die neuesten Trends zu informieren“¹⁸¹. Die Galerie trug entscheidend zum internationalen Erfolg von ZERO bei, indem sie sehr früh beiden Gründungsmitgliedern, Heinz Mack und Otto Piene, im Abstand von wenigen Monaten ihre jeweils ersten Einzelausstellungen im Oktober 1958 bzw. im Mai 1959 ermöglichte. Am 5. Juli 1961 folgte eine „Demonstration“ anlässlich des Erscheinens der Zeitschrift ZERO III, nachdem das dritte ZERO-Mitglied, Günther Uecker (*1930), auch zur Gruppe gestoßen war. Unmittelbar im Anschluss erhielt Uecker als neueres ZERO-Mitglied seine erste Einzelausstellung überhaupt.¹⁸²

Die frühe Wirkungsgeschichte der Galerie Schmela ist untrennbar mit der Situation in Düsseldorf um 1960 verwoben. Die Betrachtung der Künstler, die ihre

¹⁷⁷ Strsembski 2010, S. 34.

¹⁷⁸ Heinz Mack in Wilhelm 2015, S. 83.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Die Ausstellung *Yves Klein: Propositions monochromes* wurde in Zusammenarbeit mit der Pariser Galerie Iris Clert organisiert und öffnete am 31. Mai 1957. Am 1. Juni fand ein Diskussionsabend mit Kunstkritiker Pierre Restany statt, um den herum sich 1960 die Bewegung des Nouveau Réalisme, unter anderem mit Yves Klein, bildete.

¹⁸¹ Dossin 2008, S. 163: „It cannot be stressed enough that in the 1950s Paris remained the center of the Western artworld in the minds of virtually all: the place where European and American collectors, dealers, and museum directors would go to find new talent. If one were not in Paris, one did not exist on the art map. [...] Schmela [...] used to go to Paris every six or eight weeks to keep informed of the newest trends.“

¹⁸² Die Ausstellung *Nagelreliefs etc.* wurde am 7. Juli 1961 eröffnet. Bis weit in die 1960er Jahre hinein hatten Mack, Piene und Uecker regelmäßige Einzelausstellungen in der Galerie.

ersten Einzelausstellungen in der Galerie Schmela hatten, zeigt klar eine lokale Konzentration auf das Rheinland.¹⁸³ Die Kunstakademie Düsseldorf war zu Beginn der 1960er Jahre wohl die wichtigste Ausbildungsstätte für junge Künstler in Westdeutschland. Karl Otto Götz (*1914), Vertreter des Informel, lehrte dort von 1959 bis 1979 Malerei und gilt bis heute als einer der einflussreichsten und erfolgreichsten Kunstprofessoren der Nachkriegszeit.¹⁸⁴ In seiner Klasse lernten sich 1962 Gerhard Richter, Sigmar Polke, Manfred Kuttner und Konrad Lueg kennen, die als erste Generation nach ZERO die deutsche zeitgenössische Kunstwelt der frühen sechziger Jahre wesentlich mitprägten. Sie machten Düsseldorf in den frühen 1960er Jahren zum „Zentrum einer eigenständigen, die verschiedensten Perspektiven verbindenden Neuinterpretation der amerikanischen Pop-Art“¹⁸⁵, die ab den späten 1950er Jahren den bis dahin dominanten Abstrakten Expressionismus ablöste und die amerikanische Kunstwelt auf den Kopf stellte.

Um die Funktion der Galerie Schmela als Ort der Vernetzung und der Begegnung für junge Künstler zu illustrieren, eignet sich das Beispiel Hans Haackes, der als junger Künstler Ende der 1950er Jahre über die Galerie Schmela in Kontakt mit Arbeiten der Gruppe ZERO kam. Haacke kontaktierte daraufhin Otto Piene und besuchte diesen in seinem Atelier in Düsseldorf.¹⁸⁶ Aus dieser Begegnung entstand wiederum eine Art Mentorenverhältnis zwischen Haacke und den etwas älteren ZERO-Mitgliedern, die auch überdauerte, als Haacke 1961 mit einem Fulbright-Stipendium für ein Jahr nach Philadelphia ging und anschließend ein Jahr in New York lebte.¹⁸⁷ Die Rückkehr aus den USA führte ihn 1963 in seine Heimatstadt Köln, von wo aus er zu jeder ZERO-Veranstaltung nach Düsseldorf gefahren sei. Die enge Verbindung zur Gruppe zahlte sich insofern aus, als Otto Piene Haacke anbot, seine Stelle als Dozent an der Düsseldorfer Modeschule zu vertreten, während Piene 1964/65 seinerseits ein Jahr in Philadelphia verbrachte. 1965 erhielt Haacke über seine Kontakte zu ZERO seine erste Einzelausstellung in der Galerie Schmela, bevor er noch im gleichen Jahr selbst endgültig

¹⁸³ Vgl. auch Hess 2014, S. 41.

¹⁸⁴ Götz war einer der Lehrenden der Kunstakademie Düsseldorf, die sich 1961 um die Berufung des noch relativ unbekannten Joseph Beuys bemühten. Eine fundierte wissenschaftliche Arbeit zum Werk von K.O. Götz steht noch aus, für einen Ansatz vgl. jedoch z.B. Nicola Carola Heuwinkel, *Entgrenzte Malerei: Art Informel in Deutschland*, Heidelberg: Kehrler 2010; für eine Werkübersicht vgl. z.B. Ströher, Ina (Hg.), *K.O. Götz: Werkverzeichnis*, 3 Bände, Köln: Wienand 2014.

¹⁸⁵ Evers/Holzhey/Jansen 2013, S. 7.

¹⁸⁶ Dies berichtet Hans Haacke im Gespräch mit Christiane Hoffmans; vgl. Wilhelm 2015, S. 45.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. Wilhelm 2015, S. 49.

nach New York auswanderte.¹⁸⁸ Praktisch gleichzeitig gingen auch Kasper König und Paul Maenz nach New York; Maenz und Haacke sollten sich dann kurz darauf im Umkreis der Howard Wise Gallery kennen, wo Haacke wiederum durch Vermittlung Otto Pienes 1966 seine erste Einzelausstellung in den USA erhalten hatte. Somit beginnt hier die ein halbes Jahrzehnt später einsetzende Zusammenarbeit von Maenz und Haacke als Galerist und Künstler zwischen Köln und New York.

Mit der Ermöglichung der ersten Einzelausstellungen junger, noch völlig unbekannter Künstler wie den ZERO-Mitgliedern und Aktionen wie der an einem Abend stattfindenden Demonstration erfand Alfred Schmela hier bereits die Rolle der Galerie als nicht-institutionelle Ausstellungsplattform, die mit Künstlern gemeinsam zeitgenössische Kunst produzieren und zeigen will und sich somit aktiv am Kunstgeschehen und dessen Weiterentwicklung beteiligt. In einer Übertragung von Nina Tessa Zahners modellhaften Unterscheidung zwischen „künstler-“ und „absatzorientierten“¹⁸⁹ Galeristen auf die späten 1950er und frühen 1960er Jahre in Deutschland zählt Schmela somit eindeutig zu den künstlerorientierten. Dies mag wenig überraschen, wenn man bedenkt, dass er selber zunächst Künstler war, ebenso wie Betty Parsons und im weiteren Sinne auch Peggy Guggenheim, die Zahner als Beispiele für diese Kategorie im New York der späten 1940er und frühen 1950er Jahre nennt.

2.4.2 Galerie Rudolf Zwirner

Das Jahr 1960 lässt sich als Zeitpunkt eines Paradigmenwechsels definieren, der in den wenigen Jahre seit der Gründung der Galerie Schmela und der Gruppe ZERO 1957 vorbereitet wurde. Sowohl in den USA als auch in Europa bedeutete der Beginn der sechziger Jahre erstmals ein Abstreifen der unmittelbaren Nachkriegsjahre und einen Aufbruch in ein Jahrzehnt, das anfänglich von Optimismus und Zukunftshoffnung geprägt war und schließlich mit erheblichen gesellschaftlichen Umbrüchen im Zuge der 68er-Revolution endete. Die Kunstwelt war einerseits ein entscheidender Einflussnehmer auf die Ereignisse der Zeit, gleichzeitig wurde sie selbst stark von den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen geprägt. Die Wahl John F. Kennedys zum Präsidenten der USA im Herbst 1960 beispielsweise wirkte sich auch im stark von amerikanischer Kultur

¹⁸⁸ Haackes erste Einzelausstellung *Wind und Wasser* wurde am 6. Mai 1965 in der Galerie Schmela eröffnet; vgl. Ruhrberg 1996, S. 51.

¹⁸⁹ Zahner 2006, S. 117f.

geprägten Westdeutschland aus und befeuerte besonders in der jungen Kunstwelt das Interesse an den zukunftsweisenden Ereignissen in New York zusätzlich. Diese kulturelle und geistige Hinwendung nach Amerika zog junge Künstler und Kunstvermittler in den frühen 1960er Jahren erstmals auch längerfristig nach New York, was eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der dortigen Kunstwelt und die für spätere Entwicklungen so entscheidenden persönlichen Beziehungen ermöglichte.

Eine ausführliche Untersuchung der Geschichte Rudolf Zwirners als „einem der ganz großen [...] Kunsthändler der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in Europa“¹⁹⁰, vor allem hinsichtlich des frühen deutsch-amerikanischen Dialogs, steht nach wie vor aus. In den letzten Jahren sind jedoch einige Überblickswerke erschienen, die ansatzweise einen Einblick in die umfangreiche Tätigkeit des Kunsthändlers erlauben.¹⁹¹ Im Rahmen meiner Untersuchung spielt die Galerie Zwirner eine wichtige Rolle als Vorläufer der Tätigkeiten der unmittelbar folgenden Generation um Konrad Fischer und Paul Maenz und soll daher im Folgenden exemplarisch betrachtet werden.

Rudolf Zwirner wurde 1933 in Berlin geboren. 1954 begann er ein Studium der Rechtswissenschaften und Kunstgeschichte in Freiburg, das er zwei Jahre später abbrach, um ein Volontariat bei Hein Stünke, einem Bekannten von Zwirners Vater, in dessen legendärer Galerie Der Spiegel in Köln zu absolvieren.¹⁹² Nicht nur diente die Zeit bei Hein Stünke, mit dem er auch nach seinem Volontariat in Kontakt blieb, später als Inspiration, die Initiative zu einer eigenen Galerie zu ergreifen, sondern führte für Zwirner zunächst zu einer Möglichkeit, das ebenfalls immensen Einfluss auf seine Geschmacksbildung und berufliche Ausrichtung haben sollte. 1959 erhielt Stünke das Angebot, als Berater für die *documenta II* tätig zu sein – ein Amt, das er anschließend bis 1974 innehatte – und bot seinem ehemaligen Volontär den Posten des Generalsekretärs an. Diese Aufgabe beschreibt Zwirner als sein „erstes wirkliches Zusammentreffen mit moderner Kunst“¹⁹³.

Angesteckt von der allgemeinen Begeisterung eröffnete Rudolf Zwirner nur wenige Monate nach dem Ende der *documenta II* im Dezember 1959 in Essen eine erste

¹⁹⁰ Benjamin Buchloh in Zadik 2006, S. 20.

¹⁹¹ Vgl. dazu v.a. Schwerfel/Zwirner 2004 und Zadik 2006.

¹⁹² Zur Geschichte und Bedeutung der Galerie Der Spiegel steht eine ausführliche wissenschaftliche Untersuchung noch aus. Es sind aber im Zusammenhang mit anderen Studien Informationen zugänglich, vgl. z.B. Katharina Schmidt, „Geh durch den Spiegel“: *Laudatio anlässlich der Verleihung des Art Cologne-Preises 1991 an Hein Stünke*, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, H. 1, 1994, S. 15-20, auch Regina Schultz-Möller, *Max Ernst und die Galerie Der Spiegel*, in: Zadik 2005, S. 9-30.

¹⁹³ Schwerfel/Zwirner 2004, S. 21.

eigene Galerie. Der erst 26jährige war von den Ereignissen der *documenta* so nachhaltig beeindruckt, dass er sich für die Eröffnungsausstellung seiner Galerie um eine Ausstellung eines amerikanischen Künstlers, dessen Arbeiten an der *documenta II* zu sehen gewesen waren, bemühte:

„Ich habe die Amerikaner [19]59 [...] auf der *documenta* gesehen und für mich war klar, dass ich mich jetzt nicht mit Tausenden von jungen Europäern in Frankreich beschäftige, sondern mit den Amerikanern. Und ich musste sehen, was ich kriegen konnte, da ich keinen Pfennig hatte. Ich habe im Dezember 1959 angefangen, unmittelbar nach der *documenta* [...]. Ich hatte überhaupt kein Geld, null. Twombly war in Europa aber überhaupt noch nicht akzeptabel, so dass ich dann nach Rom fuhr, zur Galerie La Tartaruga, wo ich mir [...] ausnahmsweise Zeichnungen leihen konnte. Das Stück 250 Mark. 250 konnte ich ja bezahlen, 450 [für die etwas größeren] und die ganz großen 600 Mark. Ich musste in der Gegenwart einsteigen, ich wollte in Amerika einsteigen und kam dann relativ schnell auf Twombly.“¹⁹⁴

Es war Cy Twomblys erste Einzelausstellung in Deutschland, nachdem Jean-Pierre Wilhelm ihn bereits in einer Doppelausstellung mit Robert Rauschenberg in der Galerie 22 gezeigt hatte. Zwirner war zu diesem Zeitpunkt noch darauf angewiesen, mit in Europa lebenden amerikanischen Künstler zu arbeiten, was neben der genuinen Begeisterung für dessen künstlerische Position auch auf den relativ banalen Grund der Verfügbarkeit zurückzuführen war. Wie Zwirner selber sagte, waren die meisten der Künstler, deren Arbeiten er an der *documenta* gesehen hatte, für ihn um 1960 noch unerreichbar – sowohl geographisch als auch finanziell. Die Arbeiten der Abstrakten Expressionisten, die von den New Yorker Galerien von Leo Castelli, Sam Kootz oder Sidney Janis zu kaufen waren, hätten das Budget der jungen Galerie bei weitem überschritten und es bestand noch keine direkte Verbindung zu den Künstlern.

1962 zog Rudolf Zwirner von Essen nach Köln um, wo sich die westdeutsche Kunstwelt im Austausch mit dem benachbarten Düsseldorf zu konzentrieren begann. Schmela und ZERO waren in Düsseldorf angesiedelt, Joseph Beuys war seit 1961 Professor an der Kunstakademie. In Köln hingegen erblühte eine Avantgarde vor allem über die dortige Musikszene und die Anfänge von Fluxus, noch bevor die Bewegung ihren Namen hatte.¹⁹⁵ Laut Wulf Herzogenrath lässt sich der Kreis um den Galeristen Haro Lauhus¹⁹⁶ sowie Mary Bauermeister und Karlheinz Stockhausen als die „Urzelle des

¹⁹⁴ Rudolf Zwirner im Gespräch mit der Autorin, 13. März 2013.

¹⁹⁵ Vgl. z. B. Herzogenrath 1986. So fand 1960 das Contre-Festival im Atelier von Mary Baumeister statt, bei dem Nam June Paik eine Performance zeigte; vgl. Herzogenrath 1986, S. 15.

¹⁹⁶ Die Galerie Lauhus wurde 1961 gegründet und schloss nach nur fünf Monaten bereits wieder. Ein wichtiges Verdienst der kurzlebigen Galerie ist die Entdeckung Christos in Paris, der hier 1961 seine erste

Aufstiegs Kölns zur Kunstmetropole“¹⁹⁷ verstehen. In der Galerie Zwirner bekamen Nam June Paik und die Cellistin Charlotte Moormann bereits 1965 eine Plattform, die ihnen wiederum zu einer breiteren Wahrnehmung in Kunstkreisen verhalf. In diesen Konzerten im Atelier Mary Bauermeisters verbargen sich die Anfänge der internationalen Fluxus-Bewegung, die erstmals einen direkten Austausch und den Dialog zwischen in den USA und in der Bundesrepublik arbeitenden Künstlern ermöglichte.

Der Kunsthistoriker und gebürtige Kölner Benjamin Buchloh begann bereits als Schüler Ausstellungen in der Galerie Zwirner zu besuchen und erhielt hier seine ersten Einblicke in die zeitgenössische Kunst. Buchloh bezeichnete Zwirner daher als seinen „wichtigsten Lehrer“¹⁹⁸, der ihn zu seiner Tätigkeit als Kritiker und Historiker der europäischen und amerikanischen Nachkriegszeit gebracht habe. Nach Beendigung seines Studiums in Berlin und London bekam Buchloh eine Anstellung in der Galerie und reiste daraufhin im Auftrag Zwirners erstmals in die USA, um in New York Ausstellungen mit Jack Smith, Neil Jenney und Richard Tuttle vorzubereiten. Diese direkten Begegnungen mit der deutschen und amerikanischen Gegenwartskunst führten Buchloh im Anschluss indirekt zu seiner kurzzeitigen Stelle als Chefredakteur der später noch genauer betrachteten Kölner Kunstzeitschrift *Interfunktionen* und schließlich permanent in die USA. Neben Buchloh erhielt auch dessen Altersgenosse Kasper König wesentliche Impulse von Zwirners avantgardistischem Ausstellungsprogramm, in dem er 1961 als 18jähriger eine Einzelausstellung von Cy Twombly in der Galerie sah. 1963 absolvierte König ein Praktikum in der Galerie. Über den Umweg London kam König 1965 schließlich zeitgleich mit Paul Maenz nach New York und war vor allem durch das Erfahrung von amerikanischer Kunst bei Zwirner bereits vorgebildet. Eine zunächst spürbare Affinität zur Pop Art bei König war sicherlich auch durch diese frühe Prägung vorhanden.¹⁹⁹

Bemerkenswerterweise betont Zwirner selber in Gesprächen immer wieder, er sehe sich selber als „Kunsthändler“ und nicht als Galerist.²⁰⁰ Laut eigener Aussage

Einzelausstellung hatte und somit seine internationale Laufbahn begann; vgl. Herzogenrath 1986, S. 16; vgl. auch Wilfried Dörstel et al., *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-62: intermedial, kontrovers, experimentell*, Köln: Emons 1993.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Benjamin Buchloh in: Zadik 2006, S. 20.

¹⁹⁹ Rudolf Zwirner berichtet im Gespräch über seine beiden jungen Volontäre: „Benjamin Buchloh hatte von gar nichts eine Ahnung als er zu mir kam. Und Kasper König auch von gar nichts, *gar nix!* Aber beide, Kasper ganz besonders, visuell hoch begabt, Buchloh weniger visuell, eher intellektuell. Und das ist er ja heute immer noch.“; vgl. Rudolf Zwirner im Gespräch mit der Autorin, 13. März 2013.

²⁰⁰ Im Gespräch betonte Zwirner seine Haltung, er habe sich selber immer primär als Händler und nicht als Galerist verstanden: „Ich habe nie gesagt, ich bin Galerist, sondern ich bin ein Kunsthändler, wie es die seit Jahrhunderten gibt. Ich vermittele bedeutende Kunst der Gegenwart, aber auch der Vergangenheit –

machte er sich nie von einem Künstler, aber auch keinen Künstler von sich jemals abhängig, indem er ihn unter Vertrag nahm. Im Gegensatz zu anderen Galeristen wie beispielsweise Ileana Sonnabend, die nur direkt aus dem Atelier der Künstler kaufte, erwarb Zwirner Werke bevorzugt direkt beim Galeristen an, beispielsweise bei Leo Castelli in New York oder Ileana Sonnabend in Paris, und verkaufte sie anschließend an seine Stammsammlerschaft. Somit behielt er sich die Möglichkeit vor, immer flexibel zu bleiben und schnell auf den Markt reagieren zu können. Mit dieser Haltung lässt sich Zwirner in die Kategorie der „konsumorientierten Galeristen“ einordnen, die ihre Aufgabe weniger in der Förderung einzelner Künstler und der Neuproduktion von Kunst interessiert waren als vielmehr an der Weitervermittlung vorhandener Werke auf an Sammler und Museen. Mit seiner Unterscheidung zwischen der Figur des „Händlers“ und der des „Galeristen“ impliziert Zwirner auch die Rolle des Letzteren als Förderer, Kurator und Agenten, in der er sich selbst nicht wiederfindet. Bemerkenswerterweise setzte beispielsweise Paul Maenz die Rolle des „Galeristen“ mit der des „Händlers“ und ihren Implikationen gleich und zögerte genau darum, den aus seiner Sicht zu kurz greifenden und vornehmlich mit dem Aspekt des Handels assoziierten Begriff „Galerie“ zu verwenden, wie im Kapitel 5 ausführlicher gezeigt wird. Zwirner unterscheidet sich somit vor allem von seinen Nachfolgern, die sich in den späten sechziger Jahren die enge, persönliche und wiederholte Zusammenarbeit mit einem verhältnismäßig kleinen Stamm an Künstlern zum Prinzip machten.

2.5 1963: Galeriegründungen, Reisen nach New York, *Leben mit Pop*

Nachdem die Schweizer Arnold Rüdinger und Eberhard Kornfeld bereits 1957 zum ersten Mal den persönlichen Kontakt zur New Yorker Kunstwelt hergestellt hatten, holten die deutschen Kunsthändler und Museumsdirektoren dies erst einige Jahre später nach. Es war vor allem der Erfolg der Pop Art um Roy Lichtenstein, Jasper Johns und

sofern ich sie zahlen konnte. Also bei mir konnten Sie einen Picasso genauso gut sehen wie einen Dubuffet oder einen Richter oder Warhol. Deshalb war ich auch für viele gar kein Galerist, und zu Recht, denn ich habe nie mit jemandem einen Vertrag gemacht. Ich habe immer gesagt, „ich mache eure Karriere nicht, aber ich bringe eure Bilder in öffentliche Sammlungen. Ich bin nicht Schmela und auch nicht Heiner Friedrich.“ Vgl. Rudolf Zwirner im Gespräch mit der Autorin, 13. März 2013; vgl. auch Schwerfel/Zwirner 2004, S. 52 f.: „Ich habe immer Wert auf die Berufsbezeichnung Kunsthändler gelegt und habe keinen Künstler wirklich vertreten. [...] Im Grunde habe ich immer wie ein Sammler gearbeitet. Ich war ein Sammler, der nicht sammelte. Ich kaufte, was mir gefiel, habe es dann aber wieder abgegeben, weil ich die Bilder nicht dauerhaft besitzen mußte.“ Zu Zwirners Erwerb von Kunst auf dem „Secondary Market“ vgl. z.B. auch Hess 2014, S. 111f.

Andy Warhol, der ab den frühen sechziger Jahren auch westdeutsche Galeristen dazu veranlasste, sich die Kunstwelt New Yorks mit eigenen Augen anzusehen.

In einer Reihe von Anekdoten wird immer wieder eine Reise nach New York im Jahre 1963 beschrieben, die wiederum Rüdinger, zum ersten Mal nun aber auch Galeristen, darunter Alfred Schmela und Rudolf Zwirner, gemeinsam unternahmen, um Atelierbesuche bei Künstlern zu machen und Werke bei den wichtigsten Galeristen New Yorks zu kaufen, um diese dann in Düsseldorf auszustellen und weiter zu verkaufen. Alfred Schmelas Ehefrau Monika erinnerte sich an diese einprägsame erste Reise in die USA:

„Ein ganzes Flugzeug voller Galeristen, Sammler, Museumsdirektoren, Kulturdezernenten etc. flog aus Düsseldorf ab, damit sie sich an Ort und Stelle umsehen konnten. Alfred und ich irrten drei Wochen lang in New York von Atelier zu Atelier, von Galerie zu Galerie. Bei Castelli kauften wir den ersten Lichtenstein, der nach Deutschland ging. Immer wieder überlegten wir, ob wir uns noch einen zweiten leisten konnten, fuhren aber nach New Brunswick zu George Segals Hühnerfarm und machten gleich eine Ausstellung fest.“²⁰¹

Georg Jappe, obwohl nicht persönlich anwesend, erinnerte sich ebenfalls an Anekdoten über Schmelas erste New York-Reise, die in Kunstkreisen erzählt wurden. So sei der in New York völlig unbekannte Schmela in die Galerie Leo Castellis „hereingesegelt“²⁰² und habe ohne ein Wort Englisch zu sprechen, begonnen, mit Leo Castelli über den Kauf eines Bildes von Roy Lichtenstein zu verhandeln, indem beide „immer eine Zahl auf einen Zettel schrieben, der Partner auflachte, durchstrich, eine neue Zahl schrieb, und [Schmela] schließlich 30.000 Dollar bar hingelegt und das Bild unterm Arm mitgenommen habe.“²⁰³ Der völlig verblüffte Castelli habe sich daraufhin ans Telefon gehängt, um zu erfahren, wem er gerade ein Bild verkauft habe und „am nächsten Morgen war Schmela der bekannteste Galerist in New York [...]“.²⁰⁴ Weiter berichtet Jappe, dass Schmela den in New York lebenden japanischen Künstler Shusaku Arakawa aufgrund von Abbildungen von dessen Arbeiten und einem Foto des Künstlers in einer Kunstzeitschrift auf den Straßen von Soho zufällig entdeckt und ihm daraufhin mit den Worten „You Arakawa? Exhibition Düsseldorf“ eine Ausstellung angeboten habe.²⁰⁵ Ob sich diese Geschichte tatsächlich so zugetragen hat oder nicht – tatsächlich wurde wenige Monate später, im Januar 1964, die erste Einzelausstellung Arakawas in

²⁰¹ Monika Schmela in Ruhrberg 1996, S. 196.

²⁰² Georg Jappe in Ruhrberg 1996, S. 124.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

Deutschland eröffnet. Wie mit vielen seiner Künstler arbeitete Schmela auch mit Arakawa längerfristig zusammen und weitere Ausstellungen des Künstlers folgten im Februar 1965 und im Mai 1966.

Während dieser ersten 14-tägigen New York-Reise sah Alfred Schmela außerdem Arbeiten von Robert Morris in dessen Einzelausstellung in der Green Gallery.²⁰⁶ Morris war 1960 aus Kalifornien nach New York gezogen, wo er sich im Umkreis der frühen Fluxus- und Performance-Künstler bewegte und beispielsweise mit John Cage, LaMonte Young, Yoko Ono und Yvonne Rainer bekannt oder befreundet war.²⁰⁷ Bei einem anschließenden Besuch in Morris' Downtown-Loft in der Fulton Street in Soho bot Schmela dem Künstler eine Ausstellung in Düsseldorf an.²⁰⁸ Monika Schmela erinnerte sich an die Umstände der Ausstellung mit Morris viele Jahre später:

„Es war seine erste in Deutschland. Ein Jahr vorher hatten wir die ersten Arbeiten in Richard Bellamys Green Gallery in New York gesehen, und Alfred, von der Qualität des Künstlers überzeugt, schlug ihm eine Ausstellung vor. Es sollten eigens für uns in Düsseldorf hergestellte Bleireliefs werden. Morris war mit der Tänzerin Yvonne Rainer liiert, die aus der Schule von Martha Graham kam. Als beide nach Düsseldorf kamen, wurde zunächst das Material für die Bleireliefs gekauft. Auch sie wurden in Ueckers Atelier auf der Hüttenstraße hergestellt. Parallel zur Ausstellung fand ein *Evening of Speaking and Dancing*, also ein Sprech- und Tanzabend, in der Kunstakademie statt. Yvonne Rainer trainierte dafür in Ulrikes [Schmelas Tochter] Ballettschule. [...] Die Veranstaltung war ein voller Erfolg, ebenso die Ausstellung der Bleireliefs, die viel Anklang bei unseren Sammlern fand, so daß wir kein Exemplar mehr für uns behalten konnten.“²⁰⁹

Monika Schmelas Schilderungen deuten bereits eine neue Ausstellungspraxis an, indem Morris' Arbeiten nicht aus seinem Studio in New York geschickt wurden, sondern vor Ort in Düsseldorf hergestellt wurden, in diesem Falle im Atelier des ZERO-Künstlers Günter Uecker. Dies war vor allem auf die immens hohen Kosten zurückzuführen, die ein Transport von Bleiskulpturen bedeutet hätte, gleichzeitig zeigt sich darin aber auch bereits die pragmatische Haltung der konzeptuellen Skulptur, dass ein Objekt zwar nicht mehr vom Künstler selbst produziert werden musste, seine physische Anwesenheit für die Einrichtung der Ausstellung hingegen wichtiger wurde. Gleichzeitig hatte diese Praxis den Aufbau einer persönlichen Beziehung zwischen Künstler und Galerist zufolge, denn Morris und Rainer wohnten während ihres

²⁰⁶ Die Ausstellung mit dem Titel „Robert Morris“ war vom 15. Oktober bis 2. oder 5. November 1963 in der Green Gallery zu sehen; vgl. Weiss/Davies 2013, S. 90, vgl. auch Cherix 1999.

²⁰⁷ Vgl. Weiss/Davies 2013, S. 17.

²⁰⁸ Vgl. Luckow 1998, S. 36.

²⁰⁹ Monika Schmela über die Ausstellung von Robert Morris in der Galerie Schmela 1964 in Ruhrberg 1996, S. 202.

vierzehntägigen Aufenthalts in Düsseldorf bei Monika und Alfred Schmela²¹⁰ – genau wie Carl Andre 1967 anlässlich seiner ersten Einzelausstellung in Düsseldorf bei Konrad Fischer wohnen sollte. Anlässlich Morris' Ausstellung bei Schmela kam unter anderem Konrad Fischer erstmals in direkten Kontakt mit dem Werk eines gleichaltrigen amerikanischen Künstlers. Die Begegnung mit dem Künstler und seinen Arbeiten müssen auf Fischer so nachhaltig gewirkt haben, dass er sich 1967 für die Eröffnung seiner eigenen Galerie eine Einzelpräsentation von Morris wünschte.²¹¹

Eine weitere nennenswerte transatlantische Verbindung, die in Folge der Reise 1963 entstand, war das Angebot des mit Arnold Rüdinger bekannten und nach New York mitgereisten Fabrikanten Arnhard Scheidt, der vor Ort den Künstler Tom Doyle kennenlernte und ihn – begeistert von dessen Arbeit – gemeinsam mit seiner damaligen Frau Eva Hesse einlud, ein Jahr in Deutschland zu leben und zu arbeiten.²¹² Der einjährige Aufenthalt in Kettwig gilt heute im Werk Hesses als entscheidender Wendepunkt und brachte der jungen Künstlerin nach ihrer Rückkehr den ersten großen Erfolg. Unter anderem nahm sie daraufhin an Lucy Lippards Gruppenausstellung *Eccentric Abstraction* in der Fischbach Gallery teil. Hesses enge Freundschaft mit Sol LeWitt brachte diesen über einen Briefwechsel so zumindest indirekt bereits in Kontakt mit der deutschen Kunstwelt, bevor dessen Arbeiten erstmals 1967 in Paul Maenz' *Serielle Formationen* und 1968 in seiner ersten Einzelausstellung bei Konrad Fischer in Deutschland zu sehen waren.

2.5.1 *Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* (1963)

Konrad Luegs und Gerhard Richters Aktion *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* vom 11. Oktober 1963 wurde von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch als eine von dreißig exemplarischen Ausstellungen genannt, die das 20. Jahrhundert geprägt haben.²¹³ 2013 wurde die Aktion in einer Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf rekonstruiert und in einer Begleitausstellung dokumentiert.²¹⁴ Stephan Strsembski verortete die Aktion in seiner Dissertation zum Kapitalistischen Realismus im Düsseldorf der frühen 1960er Jahre, während Brigitte Kölle die Aktion vor allem in einen Zusammenhang mit Konrad Luegs frühem künstlerischen Werk und

²¹⁰ Vgl. Luckow 1998, S. 40.

²¹¹ Vgl. Kap. 4.1.3.

²¹² Zu Eva Hesses Aufenthalt in Deutschland vgl. v.a. Folie/Matt 2004a, Folie/Matt 2004b, Luckow 1998.

²¹³ Vgl. Hans Strelow in Klüser/Hegewisch 1991, S. 166-171.

²¹⁴ Evers/Holzhey/Jansen 2013.

seiner späteren Tätigkeit als Galerist stellte.²¹⁵ Sie soll hier kurz betrachtet werden, um erstens die Entwicklungen in der deutschen Kunstwelt seit der *documenta II* und ZERO zu illustrieren und außerdem die künstlerische Position Konrad Luegs und dessen Verhältnis zur Galerie Schmela zu beleuchten. Beides wird im Zusammenhang mit der Teilnahme Luegs an Paul Maenz' Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören* (beide 1967) sowie seiner Galeriegründung im Herbst 1967 von Bedeutung sein.

Düsseldorf war zu Beginn der 1960er Jahre das „Zentrum einer eigenständigen, die verschiedensten Perspektiven verbindenden Neuinterpretation der amerikanischen Pop-Art, die damals in New York eben ihren Durchbruch hatte und die Kunst mit völlig neuen Fragen konfrontierte“²¹⁶. Durch Kunstzeitschriften und den engen Kontakt zu Alfred Schmela, der wiederum vor allem in Paris die frühe Pop Art bei Ileana Sonnabend kennengelernt hatte, war Konrad Lueg als Maler stark von dieser beeinflusst, wie sich aus seinen Arbeiten aus den frühen 1960er Jahren deutlich ablesen lässt.²¹⁷ Ähnlich arbeiteten seine Kollegen Gerhard Richter und Sigmar Polke, die gleichzeitig bei K.O. Götz und später bei Joseph Beuys in der Kunstakademie Düsseldorf studiert hatten.²¹⁸

Die Aktion *Leben mit Pop* fand in einem Düsseldorfer Möbelhaus statt. Im Vorraum, in dem Besucher der Ausstellung auf Einlass zur Ausstellung warteten, wurden sie von einer international und einer lokal bekannten Figur empfangen: John F. Kennedy, auf dem Höhepunkt seiner Popularität in der westlichen Welt und Alfred Schmela, der „Stadtheilige der jungen Künstler“²¹⁹ waren von Lueg und Richter als lebensgroße Pappmachéfiguren nachmodelliert und im Warteraum aufgestellt worden. Ihr Lehrer Joseph Beuys war durch einen an der Wand hängenden Anzug, einen Topf Margarine und einem Zettel mit dem eindeutigen Hinweis „Joseph Beuys is here!“ repräsentiert.²²⁰ Die Konzentration auf den Kosmos um die Kunstwelt von Düsseldorf, repräsentiert durch die quasi-Anwesenheit von Schmela und Beuys sowie der sich in Westdeutschland verbreitende amerikanische Einfluss durch Kennedy, wurde so offensichtlich gemacht.

²¹⁵ Vgl. Strsembski 2010 & Kölle 2005, hier v.a. S. 78-84.

²¹⁶ Gregor Jansen im Vorwort des Katalogs der Reproduktion von *Leben mit Pop*; vgl. Evers/Holzhey/Jansen 2013, S. 7.

²¹⁷ Zum malerischen Werk Konrad Luegs vgl. v.a. Kölle 2005, insbesondere S. 80ff.

²¹⁸ Ebd., S. 80.

²¹⁹ Hans Strelow in Klüser/Hegewisch 1991, S. 166.

²²⁰ Ebd. S. 168.

Lueg und Richter erklärten das gesamte Möbelhaus, bestehend aus „81 Wohnzimmern, 72 Schlafzimmern, Küchen und Kinderzimmern“²²¹ kurzerhand zu „Pop“. Zwischen den Möbeln waren je vier ihrer Bilder gehängt, im ganzen Haus sei über Lautsprecher Musik zu hören gewesen. Im Wartezimmer erhielten die Besucher über ein von Lueg und Richter besprochenes Tonband Anweisungen zum Rundgang durch das Möbelhaus, wiederholt unterbrochen von Werbeslogans.²²² Nacheinander wurden die Besucher zunächst in den eigentlichen Ausstellungsraum gebeten, in dem Lueg und Richter in einem der Räume auf den Ausstellungsmöbeln Platz genommen hatten. Nach einer halben Stunde, während der die Besucher Speisen und Getränke bekamen, verließen die Künstler ihre Plätze und begannen mit einem Rundgang durch das Haus, dem die Zuschauer zunächst folgten, bevor sie sich nach und nach auch selbstständig durch die Ausstellungsräume bewegten. In der Küchenabteilung wurde am Schluss Bier für die 122 Besucherinnen und Besucher bereitgestellt.

Die in dem Zusammenhang erdachte Bezeichnung „Kapitalistischer Realismus“ bezog sich als ironischer Kommentar auf den „Sozialistischen Realismus“, mit dem Gerhard Richter, der zwei Jahre zuvor aus der DDR nach Düsseldorf geflohen war, als der dortigen staatlich verordneten Malweise bestens vertraut war. Insgesamt fasste die Aktion die frühe Aneignung von britischer und amerikanischer Pop Art in Düsseldorf zusammen mit der gleichzeitigen Entwicklung einer zunehmenden performativen Tendenz, die sich beispielsweise bereits in der „Demonstration“ von ZERO 1961 bei Alfred Schmela angedeutet hatte.

Einige Monate nach der Ausstellung bekam Konrad Lueg seine erste Einzelausstellung überhaupt in der Galerie Schmela, was für den jungen Künstler, der in Düsseldorf aufgewachsen war und dort studiert hatte, eine große Auszeichnung bedeutete.²²³ Überhaupt hatte das Programm der Galerie Schmela sowie die Figur des Alfred Schmela, der Konrad Lueg eine Art Vaterersatz gewesen sein soll, einen immensen Einfluss.

²²¹ Ebd., S. 169; die nachstehende Schilderung des Ablaufs der Aktion basiert ebenfalls auf den Aufzeichnungen von Hans Strelow in Klüser/Hegewisch 1991, S. 170f.

²²² Vgl. Strsembski 2010, S. 67.

²²³ Die Ausstellung mit Gemälden Konrad Luegs fand vom 1. - 27. Juli 1964 statt; vgl. Ruhrberg 1996, S. 49. Gerhard Richter hatte hier ebenfalls seine erste Einzelausstellung überhaupt, vom 9. - 30. September 1964; vgl. Ruhrberg 1996, S. 50.

2.5.2 Galerie Rolf Ricke

Paul Maenz bezeichnete Rolf Ricke im Gespräch als „Überzeugungstäter“²²⁴, der in Bezug auf den deutsch-amerikanischen Dialog der Kunstwelt zu unrecht oft übersehen würde. Im Sinne von Nina Tessa Zahners Unterscheidung zwischen Galeristentypen lässt er sich wohl eindeutig zu den künstlerorientierten Händlern zählen. Im Folgenden soll ein kurzer Blick auf Rickes Tätigkeit als Galerist geworfen werden, mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zu New York und der dortigen Kunstwelt.²²⁵

Rolf Ricke wurde 1934 in Kassel geboren, wo er auch aufwuchs.²²⁶ Da sein Geburtsort Kassel nach dem Zweiten Weltkrieg der Ort ab der ersten *documenta* 1955 einer der wichtigsten Kunstausstellungen für moderne und zeitgenössische Kunst wurde, kam Ricke eher zufällig mit ihr in Berührung. Diese Begegnung des damals 21jährigen sollte seinen weiteren Weg nachhaltig prägen. Der gelernte Musikalienhändler begann in dieser Zeit seine Auseinandersetzung mit Kunst mit dem Sammeln von verhältnismäßig günstigen Grafiken. Zunächst konzentrierte er seine Sammlung auf Europa und dehnte sein Interesse später auch auf die USA aus. Sie umfasste Werke der École de Paris, des amerikanischen Expressionismus und später der Pop Art.²²⁷ Die Sammlertätigkeit führte Ricke des Öfteren auch nach Paris, wo er zunehmend mit Galerien in Kontakt kam.²²⁸ Um seine eigene Sammlung zu finanzieren, begann Ricke nach und nach, gezielt Grafiken zu erwerben, die er an Freunde und Bekannte mit einer kleinen Provision weiterverkaufte – dies war der zaghafte Beginn seiner Tätigkeit als Galerist.

Kurz vor der dritten *documenta* (1964) eröffnet Ricke mit seiner Frau Ursula schließlich die „Kleine Galerie Kassel“. Zunächst stellte das Geschäft, das ausschließlich Grafiken anbot, eine Nebentätigkeit dar und hatte nur wenig Kundschaft. Zeitgleich mit der Eröffnung der dritten *documenta* im Juni 1964 war in Rickes Galerie erstmals eine größere Ausstellung mit Werken von Max Ernst, Sam Francis, Hann Trier und Fritz Winter zu sehen, die er von Hein Stünkes Kölner Galerie Der Spiegel auf Kommission erhalten hatte. Das positive Echo auf diese Ausstellung ermutigten Ricke, die Galerietätigkeit nun hauptberuflich zu betreiben. Der finanzielle Erfolg blieb allerdings

²²⁴ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

²²⁵ Zur Geschichte der Galerie Ricke vgl. auch Hess 2014, S. 115-127.

²²⁶ Ricke 2002; Grisebach 2002; Hartenstein/Jesberger 2002; Meyer-Stoll 2008; Pfeffer 2012b; Stockebrand 1990.

²²⁷ Grisebach 2002, S. 13.

²²⁸ Ein entscheidender Einfluss soll die Galerie Kahnweiler gewesen sein; vgl. Hartenstein/Jesberger 2002, S. 190.

zunächst aus, was wohl hauptsächlich der „Totenstille“²²⁹ zuzuschreiben war, die im Kunstbetrieb in Kassel in den Zwischenjahren der *documenta* herrschte. Ein Anruf des Sammlers Hans-Joachim Etzold aus Moers brachte die entscheidende Wende in Rickes stockende Galeristenlaufbahn. Etzold beauftragte Ricke, nach New York zu reisen, um Grafiken mit dem Stempel „ULAE“²³⁰ für seine Sammlung einzukaufen. Zwei Jahre nach Schmelas und Zwirners erster New York-Reise und kurz bevor Paul Maenz und Kasper König dorthin auswanderten, folgte also Rickes erste von vielen Reisen über den Atlantik im Januar 1965. Im Gespräch mit Günter Umberg bezeichnet Ricke diese erste New York-Reise als „großes Abenteuer“²³¹, da damals kaum jemand nach New York reiste und viele – wie auch Ricke selbst – wenn überhaupt, nur sehr dürftig englisch sprachen. New York muss in vielerlei Hinsicht ein sehr intensives Erlebnis für Ricke gewesen sein. Nach eigener Aussage habe er nach dem ersten Aufenthalt gar einen Nervenzusammenbruch erlitten, überwältigt von den Eindrücken und dem Tempo der Stadt.²³²

Rolf Ricke berichtete 2012 im Gespräch mit Günter Umberg, er habe einen Termin mit Peter Selz, dem damaligen Direktor des MoMA gehabt und sei so mit Tatyana Grossmann, der Inhaberin von ULAE in Kontakt gekommen.²³³ Bei Grossmann konnte Ricke die gewünschten Grafiken für Etzold erwerben und lernte über sie – entscheidend für die weitere Entwicklung seiner Laufbahn – unter anderem Jasper Johns kennen. Neben dem umfangreichen Einkauf für die Sammlung Etzold erwarb Ricke selbst für seine Galerie die Exklusivrechte für den Verkauf von ULAE-Grafiken in Europa bis 1971. In New York besuchte er außerdem die Galerien von Paul Bianchini und Leo Castelli sowie die Green Gallery. Er sei „zuerst irritiert, dann beeindruckt“²³⁴ gewesen von der amerikanischen Weise, eine Galerie zu führen. Hier entdeckte er neben der in Europa nach wie vor relativ unbekannten Pop Art auch die Minimalisten und verstand New Yorks Rolle „als Impulsgeber für die gegenwärtige Kunstentwicklung“²³⁵.

Der Einfluss der New York-Reise zeigt sich deutlich in der Ausstellungsgeschichte der ersten Jahre der Galerie Ricke. Bereits kurz nach der Rückkehr nach Kassel zeigt Ricke unter dem Titel *1c life* eine Auswahl der Neuerwerbungen aus der Sammlung Etzold, die Grafiken von amerikanischen Künstlern wie Jim Dine, Sam Francis, Robert

²²⁹ Ebd., S. 191.

²³⁰ Das Kürzel ULAE steht für *Universal Limited Arts Edition*, den Grafikvertrieb von Tatyana Grossmann in Long Island; vgl. dazu z.B. Wittrock, Wolfgang, *25 Jahre Universal Limited Arts Edition 1957-1982: zeitgenössische amerikanische Druckgraphik*, Düsseldorf: Wittrock Kunsthandel 1982.

²³¹ Rolf Ricke in Pfeffer 2012b, S. 11.

²³² Vgl. Pfeffer 2012b, S. 18.

²³³ Pfeffer 2012b, S. 13; vgl. auch Hartenstein/Jesberger 2002, S. 191.

²³⁴ Hartenstein/Jesberger 2002, S. 191.

²³⁵ Ebd.

Indiana, Allan Kaprow, Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg und Andy Warhol.²³⁶ Im späten Frühjahr desselben Jahres folgte *New Graphic USA* unter anderem mit Werken von Jim Dine, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Jasper Johns und Robert Rauschenberg.²³⁷

Weitere Reisen nach New York folgen in den Jahren 1966 und 1968. 1966 traf Ricke führende New Yorker Galeristen für zeitgenössische Kunst wie Leo Castelli oder Sidney Janis, was sich auch deutlich in seinem Galerieprogramm spiegelte. Die ersten Jahre der Galerie waren somit noch sehr stark von Rickes Vorliebe für Grafik und der in New York bei Castelli und Janis ausgestellten Pop Art geprägt. Er zeigte in den Jahren 1965 bis Mitte 1967 weiterhin vor allem Druckgrafik und amerikanische Pop Art, wie beispielsweise *11 Pop Artists*²³⁸, Ellsworth Kelly, *Pop-Grafiken: New York – Paris – Kassel* und die Künstler Mel Ramos, Robert Watts und Allan d’Arcangelo, die allesamt ihre ersten europäischen Einzelausstellungen bei Ricke hatten. 1967 begann sich Ricke in eine neue Richtung zu bewegen, indem er George Brecht eine Einzelausstellung widmete und in die Gruppenausstellung *Ten from Castelli* neben Johns, Liechtenstein und Rauschenberg, die er schon oft gezeigt hatte, Künstler einer jüngeren Generation wie Donald Judd, Robert Morris und Gary Kuehn mit einbezog.

Ab 1967 beschäftigten sich Konrad Fischer und Paul Maenz, die einige Jahre jünger als Ricke waren, bereits mit einer anderen Form der Minimal und Postminimal Art, die bei Ricke etwas später und auch in etwas anderer Form erfolgte. Eine relativ radikale Änderung erfuhr das Galerieprogramm endgültig erst 1968, vermutlich im Anschluss an die dritte Reise nach New York, während der Ricke Richard Serra bei einer Eröffnung im Jewish Museum kennenlernte.²³⁹ Diese Reise hatte nicht nur in Bezug auf die darauf folgende langjährige Zusammenarbeit mit Serra weitreichende Folgen, sie beeinflusste das Programm der Galerie Ricke auch in anderer Hinsicht erheblich.²⁴⁰ Am 27. Juni 1968 eröffnete bei Ricke in Kassel die Ausstellung *Primary Structure, Minimal Art, Pop Art, Antiform* mit Arakawa, Jo Baer, Eva Hesse, Ed Kienholz, Bruce Nauman, Keith Sonnier und Andy Warhol. Das Programm spiegelte Rickes Interesse an den neuen Strömungen wider und blieb seinem Ursprung mit Warhol, Sonnier oder Kienholz

²³⁶ *1c life* wurde im Januar und Februar 1965 in Rickes Galerieräumen in Kassel gezeigt.

²³⁷ *New Graphic USA* wurde am 30. April 1965 eröffnet.

²³⁸ 31. Juli – 1. September 1965; Die Ausstellung umfasste Werke von Jim Dine, Allan Jones, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Andy Warhol u.a.

²³⁹ Pfeffer 2012b, S. 16; Ricke erwähnt im Gespräch mit Günter Umberg nur eine „Eröffnung“. Vermutlich handelt es sich dabei um die Eröffnung der Ausstellung *Primary Structures* am 27. April 1966.

²⁴⁰ Grisebach 2002, S. 13: „In den New Yorker Ateliers, durch seinen Umgang mit Künstlern hatte Ricke die Kunst gefunden, die ihn am meisten faszinierte. Ab jetzt war er einer derjenigen, die mit ihren Ausstellungen das europäische Bild von einer originär New Yorker Kunst prägten.“

gleichzeitig treu. Auch in der Kölner Niederlassung seiner Galerie hielt Ricke an den Grafiken fest, zeigte aber während der vierten *documenta* von Mai bis September 1968 die erste Gruppenausstellung in einer Serie mit dem Namen *Programm*, unter anderem mit Richard Artschwager, Jo Baer, Eva Hesse, Gary Kuehn, Walter de Maria, Richard Serra und Keith Sonnier. Im Oktober folgte dann in Köln Richard Serras erste Einzelausstellung in Europa. Ricke begann in dieser Phase, ebenso wie die Kollegen Konrad Fischer und Heiner Friedrich das Prinzip der *in situ*-Entstehung des Kunstwerks anzuwenden.²⁴¹ Anstatt also ein bestimmtes Werk unter hohen Kosten einfliegen oder -schiffen zu lassen, holte er den Künstler nach Deutschland und ließ ihn vor Ort sein Werk herstellen. Ricke begann diese Vorgehensweise beispielsweise in der Zusammenarbeit mit Gary Kuehn, Bill Bolliger und Richard Serra, die alle 1968 ihre ersten Ausstellungen in Europa bei Ricke hatten. Während die vierte *documenta* also noch vor allem von den Stars der Pop Art und Minimal Art geprägt war, bewegte sich Ricke – ähnlich wie die Kollegen Konrad Fischer und Paul Maenz – bereits in die Richtung der prozessualen und vergänglichen Kunst, die 1969 in Harald Szeemanns *When Attitudes Become Form* erstmals institutionelle Aufmerksamkeit bekamen und die auf der *documenta* 5 erst 1972 unter der Organisation von Harald Szeemann berücksichtigt wurde. Rolf Ricke hatte in seiner Funktion als Galerist einen erheblichen Einfluss auf die berühmt gewordene Ausstellung, an der einige von ihm vertretene Künstler beteiligt waren.²⁴² Im Jahr zuvor war Rolf Ricke mit der Galerie nach Köln gezogen, seine Galerie in Kassel blieb parallel noch bis zum Ende der *documenta IV* bestehen. Die neue Niederlassung im Galeriehaus in der Kölner Lindenstraße wurde 1971 eröffnet, in unmittelbarer Nähe zur unlängst eröffneten Galerie von Paul Maenz.

Im Gespräch mit Rolf Ricke im Jahr 2012 stellte auch Günter Umberg fest, dass dieser an der Umwandlung der Galerie hin zu einem „Handwerk“, wie sie Konrad Fischer und Paul Maenz zum Prinzip machten stark beteiligt war. An Ricke gewandt beschrieb er dessen Haltung gegenüber seinen Künstlern:

„Galerist zu sein hatte wirklich etwas mit Handwerk zu tun. Das heißt auch, dass du nicht als Verkäufer oder Vermittler handelst, sondern dass du immer ganz nah beim Künstler bist. Ich glaube, das zeichnet dich besonder aus [...].“²⁴³

²⁴¹ Vgl. dazu Kap. 4.1 und 4.2.1.

²⁴² Vgl. Pfeffer 2012b, S. 25; von Ricke vertretene Künstler bei *When Attitudes Become Form* waren beispielsweise Richard Serra und Keith Sonnier.

²⁴³ Günter Umberg in Pfeffer 2012b, S. 4.

2.5.3 Galerie René Block

Zum Ende der vierten *documenta* eröffnete René Block (*1942) im September 1964 mit nur 22 Jahren in West-Berlin das Grafische Cabinet René Block mit der Ausstellung *Neodada, Décollage, Kapitalistischer Realismus*.²⁴⁴ Die Idee des „Kapitalistischen Realismus“ sei laut Block programmatisch für die damalige Situation in West-Berlin gewesen, das sich „geografisch zwischen anglo-amerikanischer Pop Art und sozialistischem Realismus“²⁴⁵ bewegte und bezog sich natürlich auf Luegs und Richters Aktion *Leben mit Pop* aus dem Jahr davor. Darin waren unter anderem Arbeiten von K. P. Brehmer, Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter und Wolf Vostell zu sehen. Dieser ersten Zusammenarbeit mit Konrad Lueg bevor dieser als Konrad Fischer ein Kollege von René Block wurde, wiederholte sich 1966, als Lueg die Einzelausstellung *Waschlappen und Handtücher* bei Block in Berlin hatte.

„Es ging darum, für eine neue Galerie auch eine neue Generation zu finden“²⁴⁶, beschrieb René Block seine Motivation für die Gründung seiner Galerie und während Alfred Schmela als eine Art „Urvater“ der Nachkriegsavantgardegaleristen gelten kann, sind die Arbeitsweisen von jüngeren Galeristen wie Rudolf Zwirner und Rolf Ricke noch gut mit Schmelas Strategien vergleichbar. René Block hingegen gehört eindeutig in die Generation der jungen künstlerorientierten Galeristen um Konrad Fischer, Heiner Friedrich und Paul Maenz, auch wenn seine Arbeit hier nicht ausführlicher behandelt werden kann.²⁴⁷ Die Galerie Block bildet innerhalb der jungen Galerien sicherlich einen Sonderfall, insofern als Block zum Zeitpunkt der Eröffnung erst 22 Jahre alt war und sich mit dem isolierten Berlin einen ungewöhnlichen Standort, weit weg von den erblühenden Kunstmetropolen im Rheinland gesucht hatte und verfolgte somit bereits sein Prinzip, sich in der Kunstwelt immer dort zu bewegen, „wo die anderen noch nicht, nicht mehr oder gar nie waren“²⁴⁸. Die quasi-Isolation West-Berlins bot genau die reizvollen Voraussetzungen, die in Köln oder Düsseldorf nicht gegeben waren: Geistigen und physischen Freiraum, der ermöglichte, ohne zu starke Beobachtung experimentieren zu können und relativ geringe Haltungskosten. Dennoch pflegte Block, wie das Pro-

²⁴⁴ Eine kurze Dokumentation zur Ausstellung findet sich in Babias et al. 2015, S. 58f.

²⁴⁵ Vgl. Pfeffer 2011, S. 12.

²⁴⁶ René Block in Pfeffer 2011, S. 11.

²⁴⁷ Eine wissenschaftliche Untersuchung anhand des fantastischen Archivmaterials der Galerie, das 2015 zugänglich geworden ist, steht noch aus. Die große Retrospektive zum Werk René Blocks und der dazu erschienene Katalog bieten jedoch bereits eine wichtige Grundlage; vgl. Babias et al. 2015.

²⁴⁸ Ursprung 2015, S. 11.

gramm der Eröffnungsausstellung zeigt, eine enge Verbindung zur rheinländischen Kunstwelt und agierte als „wichtiger Multiplikator für die jungen Düsseldorfer“²⁴⁹.

Außerdem stets eng mit der rheinländischen Fluxus-Bewegung verbunden, war es vor allem Block, der Joseph Beuys als Galerist begleitete, auch wenn Beuys in den 1960er Jahren offiziell an die Galerie Schmela gebunden war. Eine der ersten Aktionen in der neu eröffneten Galerie war Beuys' Aktion *Der Chef/The Chief: Fluxusgesang*, die er gemeinsam mit Robert Morris plante, nachdem er diesen in der Galerie Schmela kennengelernt hatte. Block und Beuys planten, die Aktion parallel mit Morris in Berlin und New York durchzuführen.²⁵⁰ Beuys sollte dabei in Berlin und Morris in New York zeitgleich einen achtstündigen „transatlantischen Fluxusgesang“ ausführen.²⁵¹ Es hat sich – wohl erst wesentlich später – herausgestellt, dass Morris seinen Teil der Verabredung nicht einlöste und Beuys, der die Aktion in der Galerie René Block ausführte, alleine sang.²⁵² Dass Morris mit der nonchalanten Erklärung, er habe keine Zeit gehabt, sein Versäumnis entschuldigte, scheint nur zur Mystifizierung der Aktion beigetragen haben – und den klischeebeladenen Unterschied zwischen dem gewissenhaften deutschen und dem sprunghafteren entspannten amerikanischen Künstler zu bestätigen. Block selber sagte in einem Interview dazu später, dass Morris' augenscheinliches Desinteresse viel mit den damaligen Kräfteverhältnissen in der Kunstwelt der sechziger Jahre zu tun gehabt habe, die deutlich mehr von Europa aus nach New York orientiert war als umgekehrt:

„Auch diese Aktion [Der Chef/The Chief] sagt viel darüber aus, wie stark europäische Künstler in den frühen sechziger Jahren auf New York fixiert waren, indem dorthin gesendet wird, aber nichts, wirklich nichts zurückkommt.“²⁵³

1968, im Jahr der *documenta IV*, zeigte Block amerikanische Kunst in einer Galerieausstellung, die schlicht mit den Namen der Kunstrichtungen, die gezeigt wurden, betitelt war: „ABC Art - Cool Art - Minimum Art - Minimal Art - Primary Structure - Neue Momente - IMI Art“²⁵⁴. Die Gegenüberstellung deutscher und amerikanischer Bewegungen in der Kunst werden noch einmal verdeutlicht auf der ersten Seite des

²⁴⁹ Kölle 2005, S. 37.

²⁵⁰ Ihre Uraufführung erlebte die Aktion übrigens bereits am 30. August 1964 im dänischen Charlottenborg in einem kleinen Kreis befreundeter Künstler; vgl. Schneede 1992, S. 107.

²⁵¹ Uwe Schneede über die Aktion: „*Der Chef/The Chief* [...] war eine über viele Stunden ausgehaltene, äußerlich unveränderte Zwangssituation[...]“; vgl. Schneede 2001, S. 239.

²⁵² Im Gespräch mit der Autorin vom 12. September 2013 berichtete Block, dass er und Beuys erst viele Jahre später von Morris erfahren hätten, dass dieser seinen Teil der Verabredung nicht eingehalten hatte.

²⁵³ René Block in Pfeffer 2011, S. 19.

²⁵⁴ Die Bindestriche wurden von der Verfasserin hinzugefügt, da die Titel auf der Umschlagseite des Katalogs untereinander und ohne weitere Abgrenzung gedruckt wurden. Der Katalog erschien offenbar in Eigenregie des Galeristen, da unter dem Titel schlicht der Hinweis „Galerie René Block“ zu finden ist. Es sind keine genauen Daten der Ausstellung angegeben; vgl. Kat. Minimal art USA 1968.

Katalogs, auf der die Namen der ersten beiden hier vorgestellten Richtungen abgedruckt sind: „Minimal Art – USA – Juni 1968“ und darunter „Neue Monumente – Deutschland – Juli 1968“. Auf der folgenden Seite des Katalogs folgt dann ein Text – vermutlich von Block selber verfasst – in dem die Intention der Ausstellung, als Folge der ersten geplanten Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Künstler Robert Morris, verdeutlicht wird. Als Überschrift dient ein Zitat von Morris: „Einfachheit der Form ist nicht notwendig gleich Einfachheit der Erfahrung.“ Darauf folgt ein Zitat des Kritikers Hans Strelow:

„Es gibt tatsächlich eine intensive, auch persönliche Verbindung zwischen dem anscheinend höchst subjektiven Künstler Beuys und dem anscheinend höchst objektiven Robert Morris als Exponent der ‚Minimal Art‘: Das ‚Corner Piece‘ aus hellgrauem Triplex von Morris hat dieselbe raumbestimmende Funktion wie die ‚Filzecke‘ von Beuys. Beide Plastiken entstanden 1964.“²⁵⁵

Im weiteren Text wird die Bedeutung der Aktion *Der Chef/The Chief* vier Jahre später noch einmal betont:

„1964 fand auch eine der wichtigsten Soiréen der Galerie Block statt: der achtstündige Fluxusgesang zwischen Robert Morris in New York und Joseph Beuys in Berlin. Damals brachte Beuys die ersten minimalen Objekte von Morris mit nach Berlin, darunter das berühmte dreiteilige Lineal. Während in New York Morris und Donald Judd „Minimal“ und die dazugehörigen Theorien bis in die letzte Konsequenz entwickelten, wurde die Annäherung an die „Neuen Monumente“ in Deutschland hauptsächlich in Düsseldorf von Beuys-Schülern vollzogen und da vor allem von den beiden „IMIS“ [sic!] R. Giese und W. Knoebel. [...]“²⁵⁶

Auf den folgenden Seiten finden sich Abbildungen der in der Ausstellung gezeigten Werke mit Titeln, sowie einer stichwortartigen Kurzbiographie der Künstler. Gezeigt wurden demnach Arbeiten von neun amerikanischen und sieben deutschen Künstlerinnen und Künstlern: Carl Andre, Bill Bollinger, Bob Breer, Michael Buthe, Hanne Darboven, Rainer Giese und W. Knoebel, Donald Judd, Klingbeil, Gary Kuehn, Gerald Laing, Sol LeWitt, Robert Morris, Palermo, Charlotte Posenenske und Fred Sandback. In der Auswahl verdeutlicht sowohl die Verbindung deutscher und amerikanischer Kunst in dieser Zeit, aber auch die Zusammenarbeit und ähnlichen Interessen der jungen Galeristengeneration um Block, Fischer, Friedrich und Maenz. Carl Andre, Hanne Darboven und Sol LeWitt wurden 1967 bzw. Anfang 1968 bei Fischer gezeigt, Charlotte Posenenske war 1967 zuerst in Maenz’ *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* und Ende des Jahres in einer Doppelausstellung mit Hanne Darboven

²⁵⁵ Hans Strelow in: Kat. Minimal art USA 1968, ohne Seitenangaben.

²⁵⁶ Kat. Minimal art USA 1968, ohne Seitenangaben.

bei Konrad Fischer zu sehen. Als Leihgeber für die Ausstellung sind unter anderem Konrad Fischer und Rolf Ricke aufgelistet.

Nachdem Block schon Jahre zuvor mit amerikanischen Künstlern zusammen gearbeitet hatte, reiste er erst 1972 – mehrere Jahre nach Schmela, Zwirner, Ricke, Maenz, Friedrich und Fischer – zum ersten Mal nach New York. Laut eigener Aussage sei er spontan begeistert gewesen von der Atmosphäre der Stadt und den unendlich vielen Möglichkeiten, die sie zu bieten schien. Hier lernt er unter anderem die Galeristin Marian Goodman kennen. Bei der erneuten Begegnung in New York planten beide eine Zusammenarbeit durch Blocks 1966 gegründete Editionen.²⁵⁷

Bei aller Begeisterung für New York lernte Block allerdings auch die Geschäftsstrategien der inzwischen schon seit Jahrzehnten operierenden amerikanischen Großgalerien, wie Leo Castelli oder Sidney Janis kennen und bezeichnete sie als „[...] eine Politik, die von vielen europäischen Künstlern als imperialistisch gebrandmarkt wurde, die den Dialog mit der jungen europäischen Kunst unterband“²⁵⁸. Tatsächlich scheint sich das Modell Blocks, Fischers, und Maenz', die sich zumindest in den frühen Jahren noch relativ abseits des Markts bewegen, deutlich davon zu unterscheiden.

Die Faszination, die New York ausstrahlte, und die Tatsache, dass Künstler, die in Deutschland zu Beginn der 1970er Jahre bereits relativ bekannt waren, in den USA immer noch ignoriert wurden, veranlassten Block kurzentschlossen dazu, eine Dependence in New York zu eröffnen²⁵⁹:

„1974 war meine Alternative, entweder nach zehn Jahren in Berlin die Galerie zu schließen, oder – und da bot sich diese neue Aufgabe an – hier in Berlin weiterzumachen und gleichzeitig einen parallelen Prozess an anderer Stelle zu starten.“²⁶⁰

Die Idee zur New Yorker Galerie sei bereits bei seinem ersten einwöchigen Besuch 1972 entstanden. Über Ostern 1973 reiste Block dann zum zweiten Mal über den Atlantik, mit dem Ziel, geeignete Räumlichkeiten zu finden, während der Ausstellungsbetrieb in Berlin weiterlief. Block konnte schließlich einen „relativ kleinen Raum“ und eine Wohnung im gleichen Gebäude in Soho finden, die ihn zusammen \$700 Miete kosteten.²⁶¹ Die Galerie mit der Adresse 409 West Broadway, mitten in Soho, wurde am 23.

²⁵⁷ Dies berichtete René Block im Gespräch mit der Autorin am 12. September 2013.

²⁵⁸ René Block in Pfeffer 2011, S. 17.

²⁵⁹ René Block im Gespräch mit der Autorin, 12. September 2013.

²⁶⁰ René Block in Pfeffer 2011, S. 17.

²⁶¹ René Block im Gespräch mit der Autorin, 12. September 2013.

Mai 1974 mit Joseph Beuys' Aktion *I Like America and America Likes Me* eröffnet.²⁶² Gerade diese sowie Allan Kaprows in Westberlin durchgeführte Aktion *Sweet Wall* (1970) zeigten laut Philip Ursprung die „spezifische Funktion der Galerie als Instrument des Sondierens“²⁶³, die weder in einem Museum noch in einer kommerzieller orientierten Galerie möglich gewesen sei.²⁶⁴ Aktionen, wie sie Block mit seiner Galerieplattform ermöglichten, loteten über den stark begrenzten Ausstellungsraum hinaus die Zusammenhänge mit der Stadt und „deren kultureller, historischer und politischer Spezifik“²⁶⁵ aus. Dies wird bei Block so deutlich wie bei keinem der anderen diskutierten Galeristen und zeigt sich bei ihm besonders im transatlantischen Austausch. *Sweet Wall* war ein Kommentar zur spezifischen Situation Westberlins zu Beginn der 1960er Jahre, während *I Like America and America Likes Me* kunsthistorisch gemeinhin als Ausdruck einer antiamerikanischen Haltung westdeutscher Künstler in den späten 1960er und 1970er Jahren ausgelegt wurde.²⁶⁶

René Block ist damit neben Heiner Friedrich²⁶⁷ und Reinhard Onnasch²⁶⁸ einer der deutschen Galeristen, die in den 1970er Jahren längerfristig eigene Galerien in New York leiteten, um dort – unter anderem – deutsche zeitgenössische Kunst zu zeigen. Somit entwickelte sich der bis dahin eher einseitige Kontakt zwischen jungen amerikanischen Künstlern und deutschen Institutionen in diesem Jahrzehnt erstmals zu einem Dialog.

2.6 Fazit

In diesem Kapitel wurde einerseits die Relevanz der transatlantischen Verbindung zwischen Europa und den USA in der zeitgenössischen Kunst in der Nachkriegszeit verdeutlicht und gleichzeitig die entscheidende Rolle der Galeristinnen und Galeristen für die Förderung des Austauschs aufgezeigt.

Somit waren es Figuren wie Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Sam Kootz und Leo Castelli, die in den vierziger und fünfziger Jahren die Auswahl amerikanischer Kunst,

²⁶² Zu Beuys' Aktion *I Like America and America Likes Me* vgl. z.B. Kuoni 1980, Schneede 1992, Ermen 2007.

²⁶³ Ursprung 2015, S. 12.

²⁶⁴ Zu Allan Kaprows *Sweet Wall* vgl. v.a. Ursprung 2003, S. 196f., auch Zadik 2011, S. 15.

²⁶⁵ Ebd., S. 11.

²⁶⁶ Ebd., S. 13.

²⁶⁷ Heiner Friedrich zog 1972 nach New York, um in Soho eine Galerie zu eröffnen. 1973 gründete er gemeinsam mit Philippa de Menil die Dia Art Foundation; vgl. dazu v.a. Urbaschek 2003 und Zadik 2013.

²⁶⁸ Reinhard Onnasch führte von 1973 bis 1975 eine Galerie in der Spring Street, in unmittelbarer Nähe zu René Blocks Galerie; vgl. dazu v.a. Tosin 2014.

die in Europa gezeigt wurde, maßgeblich beeinflussten, auch wenn der Austausch zunächst bis in die späten fünfziger Jahre hinein über offizielle Kanäle, wie das International Program des Museum of Modern Art organisiert und somit stark von der US-amerikanischen politischen Agenda geprägt war. Während sich 1955 in Deutschland mit der ersten *documenta* in Kassel wieder eine eigenständige Kunstwelt aufzubauen begann, war die Avantgarde vor allem im europäischen Umland bereits etwas weiter. Paris behielt zunächst die Position als Zentrum der europäischen Kunst, während es den Bemühungen von Einzelpersonen zu verdanken war, dass sich die Beziehungen zur New Yorker Kunstwelt intensivierten und erstmals auch persönlich wurden. Hier ist vor allem der Schweizer Arnold Rüdinger zu nennen, der in seiner Funktion als Direktor der Kunsthalle Basel erstmals 1957 selber nach New York reiste, um dort durch Galerie- und Atelierbesuche Kontakte zu Galeristen und Künstlern zu knüpfen. Dieser Aufwand resultierte in der Ausstellung *Die Neue Amerikanische Malerei*, die zunächst in Basel, und schließlich nach anfänglichem Zögern auf deutscher Seite auch in Berlin gezeigt wurde. Diese Ausstellung wiederum kann im Nachhinein als der Schlüssel für den Durchbruch der zeitgenössischen amerikanischen Malerei in Deutschland verstanden werden, der endgültig 1959, an der zweiten *documenta*, erfolgte.

Auch in Deutschland begann sich in den späten fünfziger Jahren vor allem um die Kunstakademie Düsseldorf erstmals wieder junge Avantgardebewegungen herauszukristallisieren, hier ist besonders die Gruppe ZERO um Heinz Mack, Otto Piene und später auch Günter Uecker, hervorzuheben. Zeitgleich eröffnete der gebürtige Düsseldorfer Maler Alfred Schmela 1957 seine Galerie und bot eben diesen jungen Künstlern eine entscheidende Plattform. Die jüngere Generation um Künstler wie Hans Haacke, der in Kassel studierte und 1965 seine erste Einzelausstellung in der Galerie Schmela hatte, und die jungen Düsseldorfer um Konrad Lueg – der 1967 unter seinem Geburtsnamen Konrad Fischer seine erfolgreiche Galeristenlaufbahn begann – und Gerhard Richter waren stark vom Geschehen in der Galerie Schmela beeindruckt. Ihre legendäre Aktion *Leben mit Pop* (1963) in einem Düsseldorfer Möbelhaus wurde dementsprechend auch zumindest von einer Pappamaché-Version Alfred Schmelas begleitet. Der andere von den Künstlern selbstgebastelte „Schutzpatron“ der Aktion, John F. Kennedy, signalisierte symbolhaft die immer stärker werdende Orientation einerseits und Abgrenzung andererseits der jungen Künstler in die USA, und im Speziellen New York. Im gleichen Jahr, in dem die Aktion stattfand, reisten Alfred Schmela und der junge Galerist Rudolf Zwirner, in Begleitung des bereits Amerika-erfahrenen Arnold

Rüdlinger, nach New York, um dort Werke in den großen Galerien, wie Leo Castelli zu kaufen und nach Deutschland mitzubringen, und gleichzeitig – praktisch ohne Sprachkenntnisse – Ausstellungen und Ateliers zu besuchen, um amerikanische Künstler für die eigene Galerie zu entdecken.

Aus dieser Reise resultierten unter anderem die erste europäische Einzelausstellung Robert Morris' in der Galerie Schmela 1964 und der einjährige Aufenthalt Eva Hesses in Deutschland, nachdem deren Ehemann Bildhauer Tom Doyle vom ebenfalls mitreisenden Fabrikanten Arnhard Scheidt nach Kettwig an der Ruhr eingeladen wurde. Beide Ereignisse sind entscheidend für einen im Anschluss rasant ansteigenden intensiver werdenden deutsch-amerikanischen Dialogs ab den späten sechziger Jahren.

Einige Jahre nach Alfred Schmela gründeten die ersten Galeristen der jüngeren Generation ihre Unternehmungen, die schließlich ein neues Verständnis von Ausstellungsmachen innerhalb einer Galerie prägen sollten: 1963 war dies Heiner Friedrichs und Franz Dahlems gemeinsam in München gegründete Galerie Friedrich & Dahlem, 1964 folgte René Block in Berlin. Zeitgleich begann in New York ein Paradigmenwechsel im Galerieausstellungswesen, der zunächst vor allem von den relativ kurzlebigen Galerien Dan Grahams (John Daniels Gallery, 1964) und Seth Siegelaubs (Seth Siegelau Contemporary Art, 1964) getragen und schließlich vor allem von den ersten „freien Kuratoren“ wie Lucy Lippard oder Willoughby Sharp geprägt wurde. 1965 bildet das entscheidende Jahr, in dem junge Kunstvermittler aus Deutschland und den USA erstmals längerfristig gemeinsame Projekte aufbauen konnten, als Kasper König und Paul Maenz einander unbekannt und unabhängig voneinander nach New York auswanderten und in die dortige Kunstszene eintauchten.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich die Zeit in New York besonders auf die kuratorische Arbeit Paul Maenz' in den folgenden Jahren bis zur und mit der eigenen Galeriegründung ausgewirkt haben.

3 New York und Frankfurt 1965-1967

„Ich erzähle hier, was ich gemacht habe, bevor ich die Galerie hatte. Der Grund ist, dass man manchmal danach gefragt wird, weil eine Galerie – was sie tut und wie sie es tut – auf ganz persönlichen Entscheidungen beruht. Und diese sind vielleicht verständlicher, wenn man etwas mehr über die Person weiss, die dafür verantwortlich ist. Natürlich macht das die schwachen Entscheidungen nicht besser, die guten nicht schlechter. Vielleicht aber erscheinen sie alle ein bisschen weniger willkürlich.“²⁶⁹

– Paul Maenz

3.1 Paul Maenz' Ausstellungen in Frankfurt 1967

3.1.1 *Serielle Formationen*

Paul Maenz bezeichnete *Serielle Formationen* und die nachfolgende Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* als „richtungsweisend (...) für [seinen] späteren beruflichen Umgang mit Kunst und Künstlern“²⁷⁰. Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, als sie sich nicht darauf bezieht, welche *Kunstrichtung* oder welche *Künstler* Maenz ausstellen würde, sondern auf welche Art und Weise er dies tun würde.

Serielle Formationen war Paul Maenz' erstes kuratorisches Projekt und wurde von ihm und dem Künstler Peter Roehr kurz nach seiner Rückkehr von einem knapp zweijährigen Aufenthalt in New York im Frühsommer 1967 organisiert.²⁷¹ Peter Roehrs eigenes Interesse an Minimal Art, deren Bewegung in Deutschland er – durch Maenz' Engagement vor allem posthum – maßgeblich mitgestaltete, sowie Maenz' Begegnung mit der noch jungen Minimal Art in New York spiegelten sich in der Zusammenstellung der Ausstellung deutlich wider.²⁷² Unter dem Eindruck der New Yorker Kunstszene und beeinflusst durch die enge Freundschaft mit den Künstlern Peter Roehr und Charlotte Posenenske formierte sich in ihrer Zusammenarbeit schnell das Ausstellungsthema der „Serie“, mit dem sich sowohl Roehr als auch Posenenske in ihrer künstlerischen Arbeit befassten:

„Wir drei waren so ein kleines Dreieck und natürlich ausgesprochen fasziniert davon, was in Amerika mit den Minimalisten passierte, weil das sehr nah an ihrer eigenen Konzeption war. (...) Und dann haben wir gesagt, nehmen wir doch mal alles, was mit Wiederholung, *repetition* und so weiter zusammen hängt, [...] um zu

²⁶⁹ Maenz 1975, S. 8.

²⁷⁰ Maenz 2012, S. 411; 2017 wurde *Serielle Formationen* als Ausstellung und in Form eines Katalogs erstmals re-inszeniert, vgl. Wiehager 2017.

²⁷¹ Die Ausstellung fand vom 22. Mai bis 30. Juni 1967 statt.

²⁷² Vgl. Maenz 2002, S. 14; zu Minimal Art in Deutschland vgl. v.a. Wiehager 2012.

zeigen, was da scheinbar so ähnlich ist. Das ist aber vom Konzept her etwas völlig anderes. Also, wenn man zum Beispiel die ZERO-Leute nimmt, dann ist das was anderes, als wenn Carl Andre das macht. Und um diese Unterschiede zu zeigen, also wirklich von Agnes Martin, bis Dan Flavin, bis Christo mit seinen Fässern und so weiter, haben wir also eine Ausstellung mit gut vierzig Künstlern gemacht.“²⁷³

Das Ziel der Ausstellung bestand darin, die scheinbar monotonen Arbeiten, die Richtungen wie „Neue Tendenzen, Neuer Realismus, Pop Art, Optical Art und Minimal Art angehören“²⁷⁴, einander gegenüberzustellen. Gleichzeitig strebten Maenz und Roehr eine sozio-ökonomische Kritik an der Serien- und Massenproduktion an, die die westliche Welt in den 1960er Jahren verändert hatte und in Deutschland ein Ausdruck des „sogenannten Wirtschaftswunders“²⁷⁵ war. In einem einleitenden Essay des Katalogs beschreiben Maenz und Roehr die dringliche Gegenwärtigkeit von „seriellen Formationen“²⁷⁶, die in der aktuellen Kunst „trotz rasch wechselnder Tendenzen, Stilen und kurzlebig blühender Ismen“²⁷⁷ eine Gemeinsamkeit bildeten. Da Künstler immer auf ihre unmittelbare Umwelt reagierten, sei dies im Zeitalter der industriellen Massenherstellung durch die Wahl des Materials oder der Konzeption von Werken deutlich spürbar. Die konzeptuellen Unterschiede der scheinbar so ähnlichen Ansätze sollten durch die Vergleichsmöglichkeiten verdeutlicht werden. Allen gezeigten Arbeiten waren die Merkmale von „Reihungen, Ansammlungen, Wiederholungen, Kombinationen, Variationen, Permutation usw.“²⁷⁸ gemeinsam, das entscheidende Kriterium für die Auswahl war jedoch „die Verarbeitung mehrerer gleicher oder ähnlicher Elemente“²⁷⁹.

Die Organisation von *Serielle Formationen* resultierte aus Paul Maenz' Wunsch, die Positionen der sich in New York neu formierenden Minimal Art und ihrer Verwandten in Westdeutschland erstmals zu zeigen:

„Es sollte klargestellt werden, dass serielle Erscheinungsformen zwar ein internationales Phänomen, aber Ausdruck ganz und gar verschiedener künstlerischer Strategien und Konzeptionen waren.“²⁸⁰

²⁷³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

²⁷⁴ Paul Maenz und Peter Roehr, in: Kat. *Serielle Formationen 1967*: „Der Anlass für diese Ausstellung [...] waren Kommentare und Bemerkungen wie „das ist doch schon vor Jahren gemacht worden“, „das hat der und der als Problem schon gelöst“, „genau wie Sachen von dem und dem“.“

²⁷⁵ Siegfried Bartels in: Kat. *Serielle Formationen 1967*.

²⁷⁶ Einführungstext von Paul Maenz und Peter Roehr, in: Kat. *Serielle Formationen 1967*.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Maenz 2002, S. 14.

Das Budget für diese erste von Maenz organisierte Ausstellung betrug gerade einmal 900 D-Mark.²⁸¹ Es gab außerdem keine Aussicht auf einen finanziellen Gewinn – oder auch nur einen Ausgleich – denn für die Werke der amerikanischen Concept- und Minimal Art, die hier gezeigt wurden, waren im Gegensatz zur längst etablierten Pop Art in Deutschland weitgehend unbekannt und hatte somit auch praktisch keine potentielle Käuferschaft. Die hier gezeigte Kunst, so Maenz, hatte keine Bedeutung auf dem Markt.²⁸²

Die größten Kostenpunkte – der Ausstellungsraum, der Transport der Werke und die Herstellung des Katalogs – konnten Roehr und Maenz durch Geschick und Einfallsreichtum auf ein Minimum reduzieren. Einen geeigneten Raum für die geplante Ausstellung fanden Maenz und Roehr in der Studio Galerie der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main, einen der wenigen progressiven Kunsträume der Stadt, den Maenz und Roehr ohne Mietkosten nutzen konnten. Es ist anzunehmen, dass zumindest Peter Roehr die Studio Galerie aus seinem eigenen Umfeld als Kunststudent bekannt war. Die Studio Galerie war ein „einmaliges Experiment“²⁸³ in Deutschland und wurde während ihres relativ kurzen Bestehens von 1965-1968 intensiv genutzt. Sie war von den Studierenden selber gegründet worden und wurde vom Allgemeinen Studentenausschuss (AStA) sowie der Stiftung Studienhaus der Universität finanziert und unterlag somit nicht der Aufsicht der Universitätsleitung. Unter der Direktion von Siegfried Bartels, der dementsprechend frei agieren konnte, fanden hier Lesungen, Konzerte und Ausstellungen bildender Künstler statt. Ziel der Studio Galerie war es, der Studentenschaft die Möglichkeit zu bieten, „sich unverhältnismäßig umfassend über Erscheinungsformen zu informieren, die heute den Anspruch erheben, Kunst zu sein“²⁸⁴. Die Galerie schloss 1968, wohl weil die Plattform für zeitgenössische Kunst der zunehmenden Radikalisierung der Studentenbewegung zum Opfer fiel. Maenz spekulierte im Nachhinein, dass *Serielle Formationen* nur ein Jahr später in dieser Form wohl nicht mehr möglich gewesen wäre: „Zu rabiat“²⁸⁵ seien das politische Klima sowie „die

²⁸¹ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin: „Die Frankfurter Universität hatte damals Ausstellungsräume, die regelmäßig bespielt wurden und die kriegten wir für den Zweck. Das Budget für die ganze Ausstellung war 900 Mark.“

²⁸² „Minimal Art“ hatte auch in Deutschland durchaus eine Bedeutung in Avantgarde-Künstlerkreisen (wie z.B. bei Peter Roehr oder Charlotte Posenenske), aber noch keine Museums- und somit Marktpräsenz; zu Minimalismus in Deutschland vgl. v.a. Wiehager 2012.

²⁸³ Vgl. Studio Galerie Frankfurt 2011 (Online-Quellen).

²⁸⁴ Siegfried Bartels in: Kat. *Serielle Formationen* 1967.

²⁸⁵ Maenz 2012, S. 412.

antibürgerliche Polemik und die Unduldsamkeit gegenüber den angeblich „politik-ignoranten Freiräumen der Kunst“²⁸⁶ inzwischen geworden.

Der Katalog zu *Serielle Formationen* wurde von Maenz und Roehr komplett in Eigenregie hergestellt, da das geringe Budget keine professionelle Druckerei oder Buchbinder erlaubte.²⁸⁷ Paul Maenz’ langjährige erfolgreiche Tätigkeit als Graphiker in der Werbeindustrie kam ihm vor allem für die professionelle Gestaltung des Katalogs zugute. Bereits der Umschlag zu *Serielle Formationen* zeigt Schriftbild und einen eigenen Stil, den Maenz bis zum Ende seiner Galeristenlaufbahn 1990 beibehielt und dadurch einen erstaunlich hohen Wiedererkennungswert hat.

Der eigens produzierte Katalog diente gleich mehreren Zwecken. Neben einer Einleitung von Siegfried Bartels und einem Text von Paul Maenz und Peter Roehr enthielt er eine Auflistung aller gezeigten Werke sowie Abbildungen mindestens einer Arbeit jedes Künstlers, häufig versehen mit Zitaten. Er übernahm somit die Funktion eines klassischen Ausstellungskatalogs, indem er dokumentierte, informierte und kommentierte. Besonders bemerkenswert ist jedoch, dass Maenz und Roehr den Katalog zusätzlich als eigene Ausstellungsplattform nutzen: Er enthält jeweils eine Originalarbeit von Ewerdt Hilgemann [*Prügedruck*, 1967], Charlotte Posenenske [*Ohne Titel*, 1967], Peter Roehr [77-2-63, 1963], Konrad Lueg [*Plastikfolie*, 1967], Herman de Vries [*Random Distribution*, 1967] und Hugo Gonschior [*Rot-Grün*, 1967]. Es handelt sich dabei um „von den Künstlern hergestellte [...] [und] zur Verfügung gestellte“²⁸⁸ Originale im Format des Katalogs, die zwischen die Seiten geheftet wurden und nimmt somit eine Praxis voraus, die beispielsweise in den Magazinen *Interfunktionen* (Köln, ab 1968) und *Avalanche* (New York, ab 1970) sowie in Seth Siegelaubs Magazinausstellungen verfolgt wurden. Mit dem Erwerb des Katalogs erhielt der Käufer also nicht nur die üblichen Informationen und eine Ausstellungsdocumentation sondern auch jeweils ein Exemplar der Originalarbeiten in einer Edition von 500 Stück. Somit wurde Paul Maenz hier bereits nicht nur zum Ausstellungsmacher, sondern auch zum Produzenten und Händler von Kunst.

Ein weiterer Kostenpunkt und gleichzeitig eine logistische Herausforderung bestanden im Transport der Kunstwerke aus anderen Teilen Europas und den USA nach Frankfurt. Während in Westdeutschland lebende Künstler wie Peter Roehr oder

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013, erklärte Paul Maenz zur Herstellung des Katalogs: „[...] Natürlich stand man selber an der Maschine und [hat] diese hektographierten Dinge dann zu einem Katalog gebunden und geklebt.“

²⁸⁸ Kat. *Serielle Formation* 1967.

Charlotte Posenenske ihre Arbeiten selber transportieren und installieren konnten, war es Maenz und Roehr aus finanziellen Gründen unmöglich, Künstler aus den USA einzufliegen und ihre Werke vor Ort produzieren zu lassen, wie es nur wenig später, vor allem durch das Vorbild Konrad Fischers, eine gängige Praxis wurde.²⁸⁹ Dementsprechend behelfen sich die Organisatoren damit, vor allem Werke auf Papier oder Karton zu zeigen, die unkompliziert, günstig und mit verhältnismäßig geringem Schadensrisiko transportierbar waren. Außerdem konnten diese Arbeiten leicht ohne Deklaration durch den Zoll gebracht werden konnten. Von Agnes Martin wurde beispielsweise Einladungskarten gezeigt auf denen jeweils eine Zeichnung zu sehen war, die sie für eine New Yorker Galerieausstellung gestaltet hatte.²⁹⁰ Paul Maenz' Anliegen war es, dem Publikum die Positionen und Arbeitsweisen der New Yorker Künstler zu vermitteln, die ihn so begeistert und inspiriert hatten – dafür reichte auch eine gestaltete Einladungskarte oder eine Zeichnung.

Viele der Werke aus den USA wurden so per Post oder im regulären Reisegepäck von Freunden mitgebracht²⁹¹, einige stammten auch aus Paul Maenz' Privatbesitz und waren mit dessen Umzug aus New York nach Deutschland gekommen. Die wenigen größeren skulpturalen oder installativen Arbeiten, die zu sehen waren, stammten entweder aus Paul Maenz' eigener Sammlung – wie Sol LeWitts *Structure* (1965), die Maenz dem Künstler in New York für \$100 abgekauft hatte²⁹² – oder wurden, wie bei Christos *Barrels Construction*, mit Erlaubnis des Künstlers für die Ausstellung nachkonstruiert.²⁹³ Carl Andre hatte die Tuschezeichnung *Words* (1967) offenbar eigens für die Ausstellung

²⁸⁹ Auf meine Frage, ob er in Erwägung gezogen habe, für *Serielle Formationen* Künstler aus den USA nach Deutschland einzuladen, erklärte Paul Maenz im Gespräch, 30. Mai 2013: „Das ging gar nicht, nein. Die Beteiligten waren erfreut, dass sie dabei waren, aber an Tickets und so weiter hat man damals nicht gedacht.“

²⁹⁰ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin zur Art der Kunstwerke: „Zum Beispiel Agnes Martin, das war eine vervielfältigte Geschichte, das war so eine größere Einladungskarte, die sie für eine New Yorker Galerie gemacht hatte (vermutlich handelte es sich entweder um die Ausstellung *Agnes Martin Drawings 1961-1966* (2.-28. Mai 1966) oder *Paintings: Agnes Martin* (22. Oktober – 12. November 1966 in der Robert Elkon Gallery, New York; vgl. auch Kap. 5.2.1), aber es war ganz klar, was die machte, aufgrund dieser Einladungskarte.“ Im Katalog wird Agnes Martin mit zwei Titeln aufgelistet: *Pilgrimage*, 1966 (Zeichnung auf Pergament), und *Grass* (Zeichnung auf Papier), o.J. Es ist unklar, ob es sich hier um Originale handelt. Die Zusatzbemerkung „Sammlung Peter Roehr“ bzw. „Sammlung Paul Maenz“ lassen jedoch darauf schließen.

²⁹¹ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „Wir hatten [...] einen Freund, der Pilot bei der Lufthansa war, der hat dann Sachen unter dem Sitz transportiert. Denn man musste damals ja noch für alles Mögliche Zölle verrichten.“

²⁹² Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013, über den Ankauf einer Arbeit von Sol LeWitt: „Ich hatte \$200 und das wusste er. Und ich habe für \$100 eine Skulptur von ihm gekauft. Er wusste also, dass das die Hälfte meines Vermögens war. Und später habe ich dann die große Fassung davon – die Arbeit war eher ein Modell, die steht da hinten im Zimmer – dann mit Künstlern aus meiner Galerie bezahlen können.“

²⁹³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „Die Fässer von Christo haben wir mit seinem Einverständnis selber irgendwo besorgt, Ölfässer, und haben das so aufgebaut.“

angefertigt und Maenz erwarb sie im Anschluss an die Ausstellung für \$100, wie aus einem Brief vom Herbst 1970 an Andre zu schließen ist.²⁹⁴

Roehr und Maenz zeigten in der Studio Galerie insgesamt 62 Werke von insgesamt 48 Künstlerinnen und Künstlern, davon nur vier weibliche gegenüber 44 männlichen, aus zehn Nationen.²⁹⁵ Die größten Gruppen machen die deutschen und die amerikanischen Künstlerinnen und Künstler aus. Aus den USA waren Carl Andre, Ronald Bladen, Hans Breder, Christo, Dan Flavin, Hans Haacke, Donald Judd, Yayoi Kusama, Sol LeWitt, Agnes Martin, Larry Poons, Michael Steiner, Frank Stella und Andy Warhol zu sehen.²⁹⁶ Neben Peter Roehr und Charlotte Posenenske waren auch Konrad Lueg (Fischer), Bernhard Höke und Jan Dibbets sowohl in *Serielle Formationen* als auch in *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* vertreten.

Die ausgestellten Werke stammten vermutlich direkt von den Künstlern, wenn keine weitere Anmerkung gemacht wurde, wurden von Galerien entliehen oder stammten teilweise auch aus dem Privatbesitz der Organisatoren selbst. Aus dem Katalog geht dementsprechend hervor, dass Paul Maenz zu diesem Zeitpunkt schon im Begriff war sich eine eigene kleine Sammlung aufzubauen.²⁹⁷ In der Ausstellung zeigte er neun Werke aus seinem Privatbesitz von Hans Breder (*Spiegelobjekt*, 1966), Yayoi Kusama (*Net Obsession*, 1963), Sol LeWitt (*Structure*, 1965), Piero Manzoni (*18 Agosto 1959*, 1959), Agnes Martin (*Grass*, o.J. (ca. 1966)), Almir Mavignier (Ohne Titel, 1962), Diter Rot

²⁹⁴ Offenbar hatte es bezüglich des Erwerbs der Zeichnung ein Missverständnis gegeben, wie Maenz nach einer Begegnung mit Konrad Fischer, der Andre inzwischen als Galerist vertrat, auf dem Kölner Kunstmarkt 1970 erfuhr. In einem Brief an Andre versuchte er, die Situation zu klären; vgl. Brief von Paul Maenz an Carl Andre, 19. Oktober 1970: „[...] Konrad [Fischer] said that [...] you had mentioned that the drawing you did for the show “Serielle Formationen” (Frankfurt, 1967) wasn’t paid yet. [...] After the show closed the material from the US was returned. The shipment went to a friend in N.Y., and he took the works, photographs etc. to their owners. He also was supposed to hand you a cheque for 100 dollars, the amount you had asked for in case we’d sell the work. (I decided to keep the drawing for myself.) This is – in short – the story. [...]“

²⁹⁵ Die Anzahl der vertretenen Nationen variiert leicht, je nachdem ob man beispielsweise Christo als amerikanischen oder als bulgarischen Künstler zählt. Die ausgestellten Künstler sind mit dem Geburtsjahr und –ort, sowie Wohnort und den Titeln und Daten ihrer Werke in alphabetischer Reihenfolge im Katalog aufgelistet: Carl Andre, Arman, Thomas Bayrle, Ronald Bladen, Hans Breder, Enrico Castellani, Christo, Jan Dibbets, May Fasnacht, Eberhard Fiebig, Dan Flavin, Raimund Girke, Hermann Goepfert, Kuno Gonschor, Hans Haacke, Jan Henderikse, Ewerdt Hilgemann, Donald Judd, Jiri Kollar, Yayoi Kusama, Walter Leblanc, Kaspar Thomas Lenk, Sol LeWitt, Konrad Lueg, Adolf Luther, Piero Manzoni, Agnes Martin, Almir Mavignier, Henk Peeters, Larry Poons, Charlotte Posenenske, Markus Rätz, Bridget Riley, Peter Roehr, Diter Rot, Felix Schlenker, Wolfgang Schmidt, Jan Schoonhoven, Klaus Staudt, Michael Steiner, Frank Stella, Paul Talmann, Günter Uecker, Victor Vasarely, Herman de Vries, Andy Warhol und die Gruppe X; vgl. Kat. *Serielle Formationen* 1967.

²⁹⁶ Ich habe hier auch Hans Breder, Christo, Hans Haacke und Yayoi Kusama, die (noch) nicht eindeutig ausschließlich als „amerikanische“ KünstlerInnen galten, auch in diese Liste amerikanischer Künstler aufgenommen, weil sie ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in New York hatten.

²⁹⁷ Die Arbeit *Pilgrimage* (1966) von Agnes Martin ist die einzige, die aus Peter Roehrs Privatbesitz stammt. Möglicherweise hat er das Werk von Maenz erhalten.

(Ohne Titel, 1961) und Günther Uecker (zwei Werke ohne Titel, 1960), von denen er die meisten vermutlich in New York erworben hatte.

Was in der Forschung zu amerikanischer Kunst in Europa in den sechziger Jahren noch weitgehend unbeachtet geblieben ist, ist die Tatsache, dass Arbeiten mehrerer Künstlerinnen und Künstler in dieser Ausstellung das erste Mal überhaupt, das erste Mal in Europa oder zum ersten Mal in Deutschland in einer Ausstellung zu sehen waren. Die in Europa noch unbekannten jungen New Yorker Künstler Sol LeWitt und Carl Andre, die Maenz aus New Yorker Ausstellungen in der John Daniels Gallery, der Dwan Gallery und *Primary Structures* kannte, erlebten hier ihre Europapremiere, bevor sie wenig später in Konrad Fischers neu gegründeter Galerie zu sehen waren. Außerdem wurden hier vermutlich Agnes Martin und die britische Künstlerin Bridget Riley erstmals in Deutschland gezeigt.

Rezeption

Offenbar erregte *Serielle Formationen* in der relativ kleinen und studentischen Studio Galerie kein starkes öffentliches Interesse in der eher konservativen Frankfurter Kunstwelt. Zeitgenössische Kritiken oder Berichte finden sich in der einschlägigen Presse jedenfalls nicht. Das dürfte auch nicht zuletzt der Grund sein, warum die Ausstellung bisher in der Forschung nicht die Aufmerksamkeit bekommen hat, die ihr zukommen müsste. Ihre kunsthistorische Bedeutung besteht in der erstmaligen Präsentation der wichtigsten Minimal Artists der sechziger Jahre in Deutschland oder gar Europa, etwa ein Jahr nach ihrem Durchbruch in den USA in der New Yorker Ausstellung *Primary Structures*. Hinzu kommt die Einführung der in Deutschland bis dahin ungewöhnliche Art des „freien Kuratierens“ durch Paul Maenz, also der Organisation einer Ausstellung außerhalb eines Museums- oder eines handelsorientierten Galeriekontexts durch eine vom Ausstellungsort unabhängige Person.

Diesem ersten Ausflug in die unabhängige Ausstellungsorganisation folgte wenig später ein kuratorisches Experiment, das in seiner Form einen Aufbruch von der klassischen Ausstellungsform bedeutete und gleichzeitig eine logische Weiterführung in Maenz' rebellischem Umgang mit zeitgenössischen Kunstpositionen bildete.

3.1.2 *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*

Nach den *Seriellen Formationen*, die, wie Maenz es formulierte, einen „informativem Ehrgeiz“²⁹⁸ hatten, „schnittze *Herzchen* am grünen Holz“²⁹⁹. Während die erste von Maenz organisierte Ausstellung also zum Ziel hatte, die sich in den USA und in Europa parallel entwickelnden Ansätze minimaler Formensprache erstmals in einer Gruppenausstellung in Westdeutschland zu präsentieren, um Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzuzeigen, experimentierte er bei dieser zweiten Ausstellung sowohl mit dem Präsentationsformat als auch mit den gezeigten Arbeiten, die teilweise eigens durch die eingeladenen Künstler konzipiert wurden. *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* (im Folgenden *Herzchen*) hatte einen gänzlich anderen Charakter als Maenz' erste Ausstellung. Acht junge unbekannte Künstler wurden beauftragt, vergängliche Situationen zu inszenieren und so einen „prozessualen Kunstzustand“³⁰⁰ zu schaffen. Die Veranstaltung war für einen Abend geplant, dauerte dann, wie der später angefügte Untertitel zeigt, aber sogar nur gut zwei Stunden. Trotz – oder wegen – dieser kurzen Dauer erreichte die Schau einen gewissen Kultstatus, die Ausstellungen wie Harald Szeemanns *When Attitudes Become Form* inspirierten, die als eine der bedeutendsten Ausstellungen der sechziger Jahre gilt und somit in der Rezeption eine weitaus größere Rolle spielt.³⁰¹ Tatsächlich wurde *Herzchen* erst in den letzten Jahren vereinzelt rezipiert und ihr „prophetischer“³⁰² Charakter für Entwicklungen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre gewürdigt.

Nach *Serielle Formationen* kam auch diese Ausstellung praktisch ohne Budget zustande. Maenz konnte den Abend auf dem Gelände der avantgardistischen Frankfurter Galerie von Dorothea Loehr veranstalten, die ihre Ausstellungsräumlichkeiten seit 1964 auf ein Bauerngehöft in Niederursel am Rande von Frankfurt am Main verlegt hatte. Als eine der wenigen progressiven Strömungen in Frankfurt, stellte Loehr seit der Gründung ihrer Galerie 1959 Künstler wie Max Beckmann, Lucio Fontana und Marcel Broodthaers aus, veranstaltete Lesungen, Konzerte und Happenings.³⁰³ Der Kontakt zwischen Dorothea Loehr und Paul Maenz entstand vermutlich sowohl über Charlotte Posenenske als auch Peter Roehr. Posenenske hatte bereits 1961 ihre erste Einzelausstellung in der

²⁹⁸ Maenz 2012, S. 412.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Maenz 2002, S. 14.

³⁰¹ In der von Harald Szeemann organisierten Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern an (22. März - 23. April 1969) waren drei der acht an *Herzchen* beteiligten Künstler zu sehen: Jan Dibbets, Barry Flanagan und Richard Long.

³⁰² Suzaan Boettger nennt die Ausstellung einen „prophetic event“; vgl. Boettger 2003.

³⁰³ Zur Vorreiterrolle der Galerie Dorothea Loehr in der progressiven Kunstszene Westdeutschlands steht eine tiefergehende Untersuchung mit Berücksichtigung der Archivunterlagen im Zadik noch aus; vgl. vorerst Tietenberg 2006.

Galerie Loehr gehabt³⁰⁴ und Roehr hatte im August 1966 einen Filmabend geplant, der seine eigene Arbeit in den Kontext „Kurzfilme von Malern“³⁰⁵ setzen wollte.

Das Bauerngehöft, bestehend aus einem Wohnhaus und ehemaligen Stallungen rund um einen kopfsteingepflasterten Innenhof, war für die Galeristin Loehr ein „idealer Ort für die transgressive Kunst der sechziger Jahre“³⁰⁶. Perfekt zugeschnitten auf die örtlichen Gegebenheiten war somit auch die Veranstaltung, die Maenz hier für den 9. September 1967 geplant hatte. Dafür brachte Paul Maenz acht junge, noch unbekannte Künstler aus Deutschland, den Niederlanden und England zusammen: Jan Dibbets, Barry Flanagan, Bernhard Höke, John Johnson, Richard Long, Konrad Lueg und wiederum Charlotte Posenenske und Peter Roehr.³⁰⁷

In vielerlei Hinsicht bedeutete das Ereignis einen Aufbruch. Das Publikum, daran gewöhnt, objekthafte Kunst im Ausstellungsraum zu sehen, war mit völlig neuen künstlerischen Ansätzen und einer ungewohnten Ausstellungssituation konfrontiert während einige der teilnehmenden Künstlern einen entscheidenden Punkt in ihrer Laufbahn erlebten. Laut Jan Dibbets habe Konrad Fischer anlässlich der Erfahrung mit *Herzchen* beschlossen, seine Karriere aufzugeben und eine eigene Galerie zu eröffnen.³⁰⁸ Fischers Korrespondenz mit Kasper König zeigt zwar, dass Fischer bereits mindestens seit dem Sommer 1967 eine eigene Galerie plante, dennoch ist es eine Tatsache, dass Konrad Lueg (Fischer) im Rahmen von *Herzchen* das letzte Mal als Künstler für eine Ausstellung arbeitete, bevor er kurz darauf, im Oktober 1967, seinen Ausstellungsraum eröffnete. Fischer machte im Zuge der Vorbereitungen auf *Herzchen* zudem die Bekanntschaft mit dem noch völlig unbekannten Richard Long, dessen Arbeit er dann ein Jahr später in seinem Ausstellungsraum präsentierte.³⁰⁹ Niemals zuvor oder danach sei Fischer von einem Künstler „spontan so begeistert“³¹⁰ gewesen, hieß es später über die Begegnung der beiden Künstler. Auch mit Barry Flanagan, Charlotte Posenenske und Jan Dibbets, die Fischer hier kennenlernte, arbeitete er wenig später als Galerist zusammen.

Deutlich wird, dass die Grundidee des noch unbekannten jungen Ausstellungsmachers – der damals noch keine langfristige Karriere in der Kunstwelt

³⁰⁴ Vgl. Cherix 2009, S. 108

³⁰⁵ Vgl. Wiehager 2012, S. 358; Die gezeigten Filme stammten von Andy Warhol, Jesús Rafael Soto, Gianfranco Baruchello und Rudolf Hausmann.

³⁰⁶ Tietenberg 2006.

³⁰⁷ Das englische Künstlerduo Gilbert & George sei auch eingeladen gewesen, musste die Teilnahme aber absagen, weil die Arbeit nicht rechtzeitig fertig war; vgl. Maenz 2012, S. 412.

³⁰⁸ Vgl. Cherix 2009, S. 72.

³⁰⁹ Richard Longs erste Einzelausstellung bei Konrad Fischer war vom 21. September - 18. Oktober 1968 zu sehen.

³¹⁰ Kölle 2005, S. 110

anstrebte – darin bestand, eine Ausstellung zu machen, die sich selber nicht allzu ernst nahm. Der Abend hatte nicht zuletzt wegen seiner kurzen Dauer vielmehr den Charakter eines Happenings. Bereits die – wohl von Maenz verfasste – Einladung vom 1. September 1967 der Galerie Loehr schlägt einen saloppen und leichtherzigen Ton an. Darin hieß es:

„Paul Maenz meint, es sei für ihn mal wieder an der Zeit, was Gescheites zu machen. Deshalb war er ganz glücklich, in Deutschland, Holland und England acht erstklassige junge Leute zu finden, deren Arbeiten er nun in einer Veranstaltung präsentieren wird. Die ganze Geschichte trägt den wunderschönen Titel: „DIES ALLES, HERZCHEN, WIRD EINMAL DIR GEHÖREN“.“³¹¹

Herzchen hatte somit eindeutig ein gewisses Unterhaltungselement, das die Kunst – im wahrsten Sinne des Wortes – unter, zwischen und über die etwa 200-300³¹² Besucher brachte. Viele Jahre später beschrieb Maenz diese für ihn so einflussreiche Ausstellung sehr anschaulich:

„Was passierte? Statt einer Eintrittskarte bekamen die abendlichen Besucher eine Blume. Den grossen Innenhof beschallten die Beatles, und obwohl es nichts zu trinken gab, war das Volk in Bewegung und die Stimmung „freudig erregt“. Jan Dibbets hatte den gesamten Hof mit Sägemehl bedeckt, aber das Zentrum, wie ein negatives Manegenrund, ausgespart. Erwartungsgemäss löste sich diese „Skulptur“ unter den Füßen des Publikums zunehmend auf. Richard Long dagegen hatte zuvor in England den Grundriss eines Galerieraums mit kleinen Zweigen auf einer Wiese in Bristol nachgezeichnet und uns die Zweige dann zugeschickt mit dem Auftrag, sie nun entlang den tatsächlichen Wänden auszulegen – ein „leerer“ Raum mit einer bescheidenen dünnen Linie aus Holzstäbchen ... Oder Konrad Lueg [...], der transparente Plastikschläuche und weisse Wetterballons aufblies, die sich bis weit in den Abendhimmel reckten. Gleichzeitig baute eine in weisse Papieranzüge gekleidete Crew Charlotte Posenenskes minimalistische Kartonelemente pausenlos zusammen und auseinander, wie einen Lindwurm, zu immer neuen Formationen. Und während Peter Roehr seinen beeindruckenden Stummfilm „Ringer“, der allerdings ganze 60 Sekunden dauerte, auf einer Freilichtleinwand zeigte, lösten sich zeitgleich Bernhard Hökes Eisblöcke über einer Flamme allmählich in Wasser auf, und die vielen Besucher wanderten zwischen den Geschehnissen hin und her. Kurzum: Die gesamte Veranstaltung hatte etwas ungemein Befreiendes, Befriedigendes, auch weil sie ihren Anspruch, „Kunstwerke zu schaffen, die vergänglichen Charakters sind“, so scheinbar mühelos und fliessend erfüllte.“³¹³

In der Regionalzeitung Frankfurter Neue Presse erschien zwei Tage nach dem Ereignis eine Rezension, die hier aufgrund der anschaulichen Beschreibung eines

³¹¹Einladung *Herzchen*, 1. September 1967.

³¹²Diese Zahlen werden in Christiane Fricke's Untersuchung zur Fernsehgalerie Gerry Schum genannt; vgl. Fricke 1996, S. 73.

³¹³Maenz 2012, S. 413f.

Augenzeugen in ihrer Gesamtlänge zitiert wird. Sie zeigt deutlich die leicht perplexen, aber amüsierten Irritationen des Journalisten:

„Samstagabend in Alt-Niederursel: Der Bürger sitzt vorm zweiten Bier oder vorm Fernsehapparat oder vor beidem gleichzeitig. Und er merkt nicht, daß nebenan Geschichte gemacht wird. Kunstgeschichte: „Die extreme Linke in der Kunst“, so Veranstalter Paul Maenz, stellt die Galerie Dorothea Loehr auf den Kopf, um vergängliche Situationen zu inszenieren. Richtungsweisendes Motto: „Dies alles, mein Herzchen, wird einmal dir gehören.“ Etwa hundertfünfzig Frankfurter – von Bühnenbildner Hein Heckroth bis Stadtplaner Müller-Barmisch – zahlten zwei Mark und können nun sagen, sie seien dabei gewesen, als im Hof der Galerie ausgestreutes Sägemehl von Besucherfüßen getreten und dabei auch in ein freigelassenes Oval geschubst wurde; als wiederholt entfachtes Feuer fast zwei aufgerichtete Eisblöcke auffraß; als ein Kinderplanschbecken explodierte und grünes Wasser in den Hof plätscherte; als im Ausstellungsraum eine gefüllte Wasserrinne, ein Stückchen Rasen und Kies gleichzeitig zu besichtigen waren und nebenan abgebrochene Hölzchen, die parallel zur Wand lagen; als vier Wetterballons und eine Riesenplastikschlange von drei Staubsaugern aufgeblasen wurden, als vier Jungmänner in weißen Overalls mit Pappe hantierten, als ein Film sich als Szenenwiederholer offenbarte. Und als eine Rauchkerze hochging. Da allerdings wurde es ungemütlich: ein heftiges Gedränge, ein heftiges Husten, ein bißchen Panik. Die Polizei kam und trug einen blutenden Menschen auf der Bahre heraus. Doch war das, wie glaubhaft versichert wurde, außerprogrammäßig. Gut war die Beatmusik, die aus vier Ecken knallte. Sehr hell der Scheinwerfer, der den Kameramännern vom Fernsehen leuchtete. Eindrucksvoll die Farbenpracht am Eingang: Dreinationenfestival. Was soll's? Veranstalter Maenz läßt – am gelbbrot gestreiften Jackett – Plaketten sprechen: „Don't ask.“³¹⁴

Nach dem oben erwähnten Vorfall im Zusammenhang mit Bernhard Hökes Arbeit, einem „zum Glück harmlos verlaufenen Unfall“³¹⁵ rückte die Feuerwehr an und beendete die Veranstaltung somit frühzeitig um 21:55 Uhr.

Der Abend wurde von Filmemacher Gerry Schum von der Kamera aufgezeichnet, der hier für den WDR einen Beitrag produzierte. Der daraus auch später andauernde Kontakt zwischen Maenz und Schum resultierte aus Schums Verbindung mit Bernhard Höke. Beide lebten in Berlin und Schum hatte bereits in der Vergangenheit, performative Arbeiten von Höke mit der Kamera begleitet.³¹⁶

³¹⁴ O.A., *Auch Nebelkerzen kamen in der Galerie Loehr zum Einsatz*, in: Frankfurter Neue Presse, 11.9.1967: Zadik A078.

³¹⁵ Maenz 2012, S. 413.

³¹⁶ Vgl. Kap. 4.3.1.

Sieben Künstler und eine Künstlerin nahmen an *Herzchen* teil.³¹⁷ Die einzige weibliche Künstlerin, Charlotte Posenenske, war mit damals knapp 37 Jahren deutlich älter als ihre männlichen Kollegen, die, alle um 1940 geboren, zwischen Mitte und Ende 20 waren und somit der Generation von Paul Maenz (*1939) angehörten. Die meisten Beteiligten waren in der Kunstwelt zu diesem Zeitpunkt noch relativ oder gar gänzlich unbekannt.

Die Hälfte der teilnehmenden Künstler waren zur Zeit der Ausstellung an der Londoner St. Martin's School of Art als Studenten oder Dozenten tätig, die sich in dieser Zeit als „breeding ground for a new generation of artists“³¹⁸ einen Namen machte. Der Kontakt zu John Johnson, Barry Flanagan und Richard Long ist wohl über den niederländischen Künstler Jan Dibbets entstanden, den Peter Roehr einer Anekdote nach zufällig kennenlernte, als dieser per Anhalter in den Niederlanden reiste. Roehr und Maenz hatten Dibbets, damals noch als Maler, bereits in *Serielle Formationen* ausgestellt. 1967 hatte Dibbets nach seinen ersten Einzelausstellungen in der Galerie Swarts und der Galerie 845 (beide in Amsterdam) ein Stipendium des British Art Council erhalten und konnte somit viereinhalb Monate an der Londoner St. Martin's School of Art verbringen, wo er, unter anderem die oben genannten, wichtige Kontakte knüpfte. Peter Roehr und Charlotte Posenenske waren als Maenz' enge Wegbegleiter und Inspirationsquellen sowieso gesetzt. Bernhard Höke und Konrad Lueg waren ebenfalls bereits in den *Seriellen Formationen* zu sehen gewesen.

Maenz hatte die Künstler aufgefordert, „Situationen herzustellen, die vergänglich sind“³¹⁹, mit dem erklärten Ziel, einen Abend lang Arbeiten zu präsentieren, „die weder besitzbar noch handelbar“³²⁰ waren und „sich auflösen, während sie sich vollenden“^{321, 322}. Diese Vorgaben hatten einerseits zur Folge, dass die Möglichkeit eines finanziellen Gewinns von vornherein ausgeschlossen war, andererseits entstanden so gut wie keine Transportkosten, da nahezu alle Arbeiten vor Ort realisiert wurden. Tatsächlich brachten

³¹⁷ Ursprünglich war zusätzlich noch das Künstlerduo Gilbert&George eingeladen, die es dann aber nicht rechtzeitig schafften, eine Arbeit zu produzieren.

³¹⁸ Cherix 2009, S. 90.

³¹⁹ Vgl. Maenz 1975, S. 12.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „[...] Das Thema war, etwas zu machen und zu zeigen, was nicht von Dauer ist. Nicht wie ein Happening, aber was sich im Grunde wieder auflöste.“

nur die „lokalen“ und daher persönlich anwesenden Peter Roehr, Charlotte Posenenske, Konrad Lueg und Bernhard Höke Materialien bzw. Werkelemente mit, die im Vorfeld der Ausstellung produziert worden waren. Die Arbeiten von John Johnson, Jan Dibbets, Richard Long und Barry Flanagan hingegen wurden aus Materialien hergestellt, die Maenz vor Ort besorgen und unter Anweisungen der Künstler selber installieren konnte, ohne dass diese anwesend sein oder Werke aus England nach Frankfurt transportieren mussten.

Ein genauerer Blick auf die einzelnen Arbeiten in der Ausstellung erfolgt auf der Grundlage des Katalogs, sowie der bereits zitierten Augenzeugenberichte.

Auch wenn der Katalog undatiert ist, lässt doch der Hinweis auf Peter Roehrs Lebensdaten darauf schließen, dass er erst etwa ein Jahr später, mit Sicherheit aber erst nach Roehrs Tod am 15. August 1968 erschien. Die Auflage betrug, wie beim Katalog zu *Serielle Formationen*, 500 Exemplare. Aufgrund des kleinen Budgets der Ausstellung konnte der Katalog nur durch einen finanziellen Beitrag der teilnehmenden Künstler sowie des Organisators selbst produziert werden.³²³ Die grafische Gestaltung, den Druck und die Bindung übernahm Paul Maenz wiederum selbst.

Im Katalog sind jedem Künstler drei bis vier Seiten gewidmet, auf denen die jeweilige Arbeit durch Abbildungen dokumentiert wird. Im Falle von Richard Long, John Johnson und Barry Flanagan sind auch die handschriftlich verfassten Anweisungen zum Aufbau dargestellt. Es ist daher zu vermuten, dass die drei englischen Künstler nicht persönlich für den Aufbau der Ausstellung angereist waren.

Die optische Verwandtschaft zu den beiden von Sharp und Maenz gemeinsam herausgegebenen Veröffentlichungen der Kineticism Press wird durch Maenz' grafische Handschrift deutlich. Außerdem erinnert das minimalistische Design der Publikation stark an den Katalog zur Ausstellung *10* in der New Yorker Dwan Gallery (1966).³²⁴ Der gesamte Katalog wurde – wohl um allen beteiligten Künstlern gerecht zu werden, sowie um ein internationales Zielpublikum anzusprechen, auf englisch verfasst, soweit sich das an dem geringen Textanteil überhaupt ablesen lässt. Das Format ist relativ ungewöhnlich, denn es ist etwas höher und schmaler als das gängige A4-Format. Die 36 Seiten sind

³²³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013, über die Produktion des Katalogs: „[Ich habe gesagt], wenn ihr einen Katalog haben wollt, machen wir einen schönen, kleinen, einfachen Katalog, dann ist es zumindest dokumentiert. [...] Dann sagte ich, jeder muss aber 40 Mark bezahlen, dann können wir den Katalog drucken. Und dann hat jeder Künstler 40 Mark bezahlt. Da waren dann etwa 8 Leute, also 360 Mark, und ich habe dann auch noch mal 40 Mark draufgelegt, und dann ging's. So sah das aus.“ An anderer Stelle heißt es, jeder Künstler habe einen Beitrag von 60 Mark geleistet, vgl. Maenz 2002, S. 15.

³²⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.2.3.

nicht nummeriert und enthalten außer Angaben zu Namen, Geburtsjahr und Herkunftsland der Künstler keine Texte oder anderweitige Informationen.

Die Titelseite zeigt schwarz auf weiß die im Nachhinein erst feststehenden Beginn- und Endzeiten, sowie Datum und Ort der Veranstaltung: „19:45-21:55 – SEPTEMBER 9th 1967 FRANKFURT GERMANY“. Während die offizielle Einladung der Galerie Loehr noch den „wunderschönen Titel“³²⁵ *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* ankündigte, wurde dieser im Katalog nicht auf dem Titelblatt, sondern in kleiner Schriftgröße und durch die Verwendung einer Serifenschrift vom Rest grafisch deutlich abgehoben, erst auf der Innenseite des Umschlags abgedruckt.

Gerahmt vom ursprünglichen Titel der Ausstellung und dem Hinweis auf den Organisator werden nun wiederum in der gleichen Schriftgröße und –art wie auf dem Titelblatt die teilnehmenden Künstler in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet:

„PARTICIPATING: JAN DIBBETS BARRY FLANAGAN BERNHARD
HÖKE JOHN JOHNSON RICHARD LONG KONRAD LUEG CH.
POSENENSKE PETER ROEHR“³²⁶

Darunter findet sich in der gleichen Schriftart und –größe wie der deutsche Ausstellungstitel der schlichte Hinweis auf den Kurator: „Arranged by Paul Maenz“³²⁷.

Ein Vorwort oder ein Geleitwort zur Ausstellung gibt es – im Gegensatz zum Katalog *Serielle Formationen* – nicht. Die schlichte Form des Katalogs unterstreicht somit Maenz’ Wunsch in den Hintergrund zu treten und die Dokumentation der Werke für sich sprechen zu lassen. Der Wunsch, den Betrachter zu „informieren“³²⁸ spielt hier also keine primäre Rolle mehr. Tatsächlich ließen sich die meisten der an diesem Abend gezeigten Arbeiten ohne Augenzeugenberichte und die teilweise vorhandenen schriftlichen Anweisung zur Ausführung auch mit Hilfe der fotografischen Abbildungen wohl nur schwer rekonstruieren.

Der Katalog folgt anschließend stets dem gleichen Muster und widmet jedem Künstler im Anschluss an ein Titelbild das in Großbuchstaben dessen Herkunftsland, seinen Namen und das Geburtsjahr auflistet. Im Anschluss finden sich mit einer Ausnahme jeweils drei Aufnahmen der Arbeit des Künstlers.³²⁹

³²⁵ Einladung *Herzchen*, 1. September 1967.

³²⁶ Kat. *Herzchen* 1967: Der Vorname der einzigen weiblichen Künstlerin der Ausstellung, Charlotte Posenenske, dürfte aus grafischen Gründen gekürzt worden sein, um die Schriftgröße beibehalten zu können.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Maenz 2002, S. 412.

³²⁹ Einzig von Jan Dibbets’ Arbeit sind nur zwei Abbildungen im Katalog zu sehen.

Um die kunsthistorische Bedeutung von *Herzchen* noch etwas stärker hervorzuheben, sollen im Folgenden die einzelnen Arbeiten in der Ausstellung je nach Relevanz etwas ausführlicher betrachtet werden. Dabei bietet sich eine Unterteilung in die skulpturalen Arbeiten der Studenten der St. Martin's School und die Happening- oder Performance-artigen Arbeiten der lokalen Künstler an.

„Exzentrische Materialien“: Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long und John Johnson

Die Arbeit, die Dibbets für *Herzchen* konzipierte bedeutete für den 25-jährigen einen wichtigen Schritt in dessen künstlerischer Ausdrucksform. Von 1959-1963 hatte sich Dibbets an der Kunsthochschule Tilburg (Niederlande) auf Malerei konzentriert und 1964 ein Stipendium für moderne Malerei des niederländischen Königshauses erhalten. 1967 erhielt Dibbets ein Stipendium des British Art Council für die Londoner St. Martin's School of Art, um dort ein Semester lang Bildhauerei zu studieren.³³⁰ Unter ihrem neuen Direktor Frank Martin erlebte die Abteilung für Bildhauerei der St. Martin's School of Art³³¹ in den 1960er Jahren eine Wandlung von einem Ort für Amateurstudien zu einem Zentrum für professionelle Bildhauer und nicht zuletzt Clement Greenberg trug zum guten Ruf der Schule bei, als er 1964 schrieb, St. Martin's sei „the strongest new sculpture done anywhere in the world at this moment“³³².³³³ Dibbets nutzte das Kursangebot der Schule nach eigener Aussage allerdings wenig. Vielmehr inspirierten ihn die Auseinandersetzung mit den experimentellen Werken der Kommilitonen, wie Richard Long, Hamish Fulton und Gilbert & George, sowie die stimulierende Kunst- und Musikszene Londons zu einem radikalen Wandel seines künstlerischen Ausdrucks. Wie sehr ihm dieser vergleichsweise kurze Aufenthalt als „eye-opener“³³⁴ gedient hatte, zeigt ein direkter Vergleich von Dibbets' zweidimensionaler malerischer Arbeit in *Serielle Formationen* und der konzeptuellen ephemeren Arbeit in *Herzchen*, zwischen denen nur wenige Monate liegen.

³³⁰ Vgl. Cherix 2009, S. 72.

³³¹ Die 1854 gegründete St. Martin's School of Art wurde 1989 mit der Central School of Art and Design zum prestigereichen Central St. Martins College of Art and Design zusammengelegt.

³³² Clement Greenberg in einem Brief an Frank Martin vom 3. Februar 1964, hier zitiert nach Wallis/Wilson 2011, S. 12. Viele der wichtigsten britischen Künstler, die in der wegweisenden Ausstellung *Primary Structures* gezeigt wurden, hatten an der St. Martin's School bei Anthony Caro studiert; vgl. v.a. Meyer 2001, 13ff.

³³³ Chrisophe Cherix beschrieb die St. Martin's School als „breeding ground for a new generation of artists, including Jan Dibbets, Barry Flanagan, Hamish Fulton, and Richard Long, whose work challenged traditional notions of sculpture, often emphasizing space, time, and process“ (Cherix 2009, S. 90); zur Bedeutung der St. Martin's School für die Entwicklung der Skulptur in den 1960er Jahren vgl. außerdem Wallis/Wilson 2011, S. 12ff.

³³⁴ Dibbets im Gespräch mit Christophe Cherix, in: Cherix 2009, S. 72.

In *Herzchen* manifestierten sich diese Überlegungen erstmals in einem Ausstellungskontext. Während in der Forschung immer noch Dibbets' Zusammenarbeit mit Konrad Fischer in den frühen siebziger Jahren als entscheidender Durchbruch gewertet wird³³⁵, zeigt die oft übersehene Beteiligung an Paul Maenz' Ausstellungen eine weitaus frühere Einführung von Dibbets' Arbeit in Westdeutschland, über die der Kontakt zwischen Dibbets und Fischer überhaupt erst zustande kam.

Jan Dibbets begann im Kontext von *Herzchen* mit dem expliziten Auftrag von Maenz, etwas zu schaffen, das „vergänglich“ sei, mit den *Perspective Corrections* zu experimentieren, die bis heute einen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Arbeit ausmachen.³³⁶ Auf seine Anweisungen hin wurde der Innenhof des Geländes mit einer mehrere Zentimeter dicken Schicht Sägemehl bedeckt, wobei ein Oval in der Mitte ausgespart wurde. Im Katalog ist eine aus einem Fenster aus dem oberen Stockwerk des Gebäudes aufgenommene Fotografie der Arbeit vor Beginn der Veranstaltung zu sehen. Das ausgesparte Oval, das durch die Kameraperspektive kreisrund wirkt, hebt sich in der schwarz-weiß-Aufnahme dunkel von der umliegenden Schicht Sägemehl ab. Im Hintergrund ist eine Person zu sehen, die der Kamera den Rücken zugekehrt hat und sich barfuß auf dem Sägemehlteppich in Richtung der gegenüberliegenden Hauswand bewegt. Im Vordergrund steht – lächelnd nach oben in die Kamera blickend und mit einer Harke in der rechten Hand – ein junger Mann (vermutlich handelt es sich um Peter Roehr), der gerade die Installation der Arbeit beendet hat.

Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine weitere Abbildung der Arbeit, die nach der Veranstaltung – vermutlich am folgenden Tag – aufgenommen wurde. Sie zeigt, dass das Sägemehl durch die darüber laufenden Besucher über die gesamte Fläche des Hofes verteilt worden ist, das ursprünglich ausgesparte Oval ist jedoch trotz der Verteilung des Materials noch auszumachen. Dibbets' Arbeit ist die einzige im Katalog, die mit nur zwei Bildern dokumentiert wurde. Die Vergänglichkeit des Werks und sein Zerstörungsprozess werden somit in ein klares „Vorher-Nachher“ eingeteilt und so noch deutlicher zum Ausdruck gebracht.³³⁷

³³⁵ Vgl. z.B. Mössinger/Petzinger 1995, S. 5.

³³⁶ Mössinger/Petzinger 1995; vgl. auch Boettger 2002, S. 11.

³³⁷ Eine ähnliche Arbeit konzipierte Douglas Huebler in der von Seth Siegelaub organisierten Ausstellung *January 5-31, 1969*, indem er ein Rechteck aus Sägemehl am Eingang der Ausstellung platzierte. Dessen Selbstauflösung während der sechseinhalbstündigen „Preview“ vor der eigentlichen Vernissage am Abend sollte jede halbe Stunde auf einem Polaroid festgehalten werden und die so entstandenen Aufnahmen wurden anschließend mit Klebeband an der Wand befestigt (*Duration Piece No. 6*, 1969); vgl. Altshuler 2013, S. 81.

Barry Flanagan (*1941) hatte ursprünglich Architektur studiert und wurde 1964 an der St. Martin's School of Art angenommen, wo er sich hauptsächlich mit Skulptur auseinandersetzte. Nach seinem Abschluss 1967 erhielt er dort einen Lehrauftrag. Im Gegensatz zu Dibbets, der um 1967 seine Formensprache erst neu entwickelte, hatte Flanagan schon seit einigen Jahren mit prozesshafter Skulptur experimentiert und verwendete schon früh Materialien wie Sand und Stein, aber auch Seile, Stoffe und Metall in seinen Skulpturen.³³⁸ Er hatte im Jahr zuvor seine erste Einzelausstellung in der Rowan Gallery in London gehabt. Im Anschluss an *Herzchen* bekam Flanagan 1968 in der Galerie Rolf Ricke seine erste Einzelausstellung außerhalb Großbritanniens.

Für *Herzchen* schlug Flanagan eine performative Arbeit vor, die vom Publikum ausgeführt werden sollte. Im Katalog sind die von Flanagan gut zwei Wochen vor dem Ausstellungstag handschriftlich notierten Instruktionen für die Arbeit abgedruckt. Auf seinem eigenen Briefpapier, das mit der privaten Londoner Adresse und Telefonnummer des Künstlers bedruckt ist, befindet sich unter dem Datum, dem 22. August 1967, der Titel der Ausstellung in Anführungszeichen: „dies alles, herzchen, wird einmal dir gehören“³³⁹. Unter dieser Überschrift findet sich eine Liste von Anweisungen („instructions“) für die Ausführung der Arbeit. Die Rückseite des Briefes enthält eine Liste mit Utensilien, die benötigt werden, sowie mehrere Skizzen Flanagans, die das genaue Arrangement der Utensilien für den gewünschten Ablauf zeigen.

Die Anweisungen für Flanagans Arbeit lauteten:

„list of instructions (or designs) by barry flanagan for the gathering at galerie loehr, frankfurt, on saturday sep 9`67, organised by paul maenz.

- 1) turn all lights off for 10 secs., on for 10 secs., off for 10 secs, etc.
- 2) stand in a queue
- 3) stand in a ring
- 4) stand in a queue and a ring
- 5) turn the electric fire on, off, on, etc.
- 6) turn the cold water tap on

³³⁸ Vgl. Wallis/Wilson 2011.

³³⁹ Zitiert nach der Abbildung in Kat. *Herzchen* 1967. Alle Groß- und Kleinschreibungen, sowie Unterstreichungen sind dem Original entnommen.

- 7) light the gas ring
- 8) pour salt out of its container (s)
- 9) scrape the crumbs from a slice of bread
- 10) appreciate and eat it all

barry flanagan³⁴⁰

Auf der Rückseite des Briefes, die hier als die zweite einer Doppelseite im Katalog abgedruckt ist, folgt zunächst die Liste der benötigten Utensilien, sowie in der unteren Bildhälfte vier Skizzen.

„things needed
 the space of the gallery
 people
 a (central) control of lightning equipment
 an electric fire
 a cold water tap
 a gas ring
 salt
 a big loaf of bread (see plans)³⁴¹

Wie die Performance genau ausgesehen hat – und ob sie so überhaupt stattgefunden hat – lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren. Paul Maenz erwähnt sie in seiner kurzen, aber anschaulichen Zusammenfassung des Abends – ebenso wie John Johnsons Arbeit – nicht. Neben der Seite, auf der Barry Flanagans Name, Herkunftsland und Geburtsjahr aufgezählt wird, findet sich im Katalog eine Abbildung, die vermutlich einen Ausschnitt der Arbeit zeigt. Darauf ist eine rechteckige Vertiefung im Boden zu sehen, die mit Wasser gefüllt ist. Ein Schlauch hängt von der Seite in das Becken und auf dem

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

im Wasser liegt obenauf ein Gegenstand, der ein Stück Holz, ein Backstein oder möglicherweise auch ein Brotlaib sein könnte. Im Türrahmen des Raumes lehnt der Kamera zugewandt eine Person, im Hintergrund, außerhalb des Raumes im Hof, sind zwei weitere Personen zu sehen, die auf gefüllten Säcken sitzen – möglicherweise handelt es sich um Säcke voll Sägemehl, die zu Jan Dibbets' Arbeit gehören.

Flanagan vermerkte im Katalog explizit, dass er sich keiner bestimmten Kunstform zuordnen wollte und entzog sich somit von vorneherein einer Definition. Der einzige Zweck des Ganzen, schrieb Flanagan, sei, dass es den Betrachtern gefallen solle. Die Partizipation solle den Charakter einer Ausstellung untergraben, indem er kein Objekt zur Schau stellen wolle, sondern der Betrachter mit anderen gemeinsam eine Erfahrung machen und beobachten solle, „wie es aussieht, sich anfühlt, sich verändert etc.“³⁴²

John Johnson

John Johnson (*1941) war ebenfalls Student am St. Martin's College, und genau wie Barry Flanagan und Richard Long über Jan Dibbets von Maenz zur Teilnahme an *Herzchen* eingeladen worden. Im Katalog ist eine handschriftliche Notiz an „Jan [Dibbets]“ abgedruckt, die Johnson als Anweisungen für den Aufbau seiner Arbeit formuliert hat. Im Gegensatz zu Flanagans Instruktionen sind Johnsons Notizen informell gehalten und gehören nicht zu der eigentlichen Arbeit, die eine rein skulpturale war und ebenfalls den Vorgaben der Vergänglichkeit entsprach. Wie Dibbets und Long verwendet Johnson ein natürliches und günstiges Material: Es sollten Torfblöcke in einer Linie angeordnet werden, wobei der Künstler die Länge nicht genau festlegte, sondern diese dem Ausführenden überließ. Entlang der Torfblöcke sollte eine zweite weiße Linie gezogen werden. In seinen Anweisungen an Dibbets schrieb er:

„This is made of lying, I suggest about 6 or 7 (3 x 1 FT) TURFS in a line. Of course the length and number of turfs will depend upon where it is placed. I will leave it to you. There is a white line running along on the side – I suggest that to

³⁴² Vgl. Barry Flanagan in Kat. *Herzchen* 1967.: „the [sic!] instructions in themselves do not carry specific thesis as for sculpture/painting/happening etc. they are directed to-wards [sic!] such things as conduct and inquiry. the agents or means of any one “art form” do not progress or develop in the first instant – its [sic!] more the case that the awareness develops. shapes, scales, theses, are constant or arbitrary; any beautiful or worthwhile manifestation is useless without the faculties sharpened to perceive whatever it may hold. the point of it all is to dig it. the listed instructions are essentially simple – they don't in fact call for action in the sense of participating in a structured event; but call for concentration & observation, rather than exhibition and demonstration. ordinary domestic power is required to be considered. simple group conduct in a given space is slightly structured, but the point is the delight of company; what it looks like, feels like, how it changes etc.”

make this line, to borrow a machine (from a playing field), that marks out football pitches or athletic Running [sic!] tracks. – You know what I mean? And just run it from one end to the other.“³⁴³

Auf einem weiteren Zettel beschreibt er die zweite Arbeit. Die in der Notiz erwähnten Zeichnungen sind im Katalog nicht abgebildet.

„No.2

Theres [sic!] not much to say about this – the drawings tell you everything – it does need to be made in a corner of a room though.

I think the materials are easily obtainable – small rocks – arranged, shingle (coarse sand) & fine sand.

P.S. I put an approximate height to it – again as I can’t get the materials myself I leave it to your discretion.“³⁴⁴

Im Katalog folgen dann zwei Aufnahmen von Johnsons ausgeführten Werken. Im ersten sind beide Torfreihen zu sehen, auf dem zweiten nur eine. Die „turfs“, die Johnson in seiner Notiz zuerst beschreibt, erscheinen wie eine lange Linie leicht aufgehäufter Erde. Es scheint außerdem, als sei die gewünschte weiße Linie dann unmittelbar am rechten Rand oder gar darauf gesetzt worden. Der unebene Backsteinboden des Hofes (bei dem Raum handelt es sich vermutlich um eine ehemalige Scheune oder einen Stall) und die Feuchtigkeit der Erde haben eine stärker ausgeprägte weiße Linie wohl unmöglich gemacht. Dennoch heben sich die weiße Farbe und auch die klaren Umrisse deutlich vom dunklen Untergrund ab.

Der Blick des Betrachters wird an der Linie entlang zu Johnsons zweiter Arbeit geführt, die in der rechten Ecke des Raumes installiert wurde. Leider erschwert die schwarz-weiß-Aufnahme dieser zweiten Arbeit eine genaue Analyse der Materialien, zumal diese nicht genau mit den Wünschen Johnsons übereizustimmen scheinen. In der Ecke des Raums ist eine Lage Sand verteilt (die Spuren einer Harke sind noch deutlich zu erkennen), die etwa 1,50 m weit in den Raum hineinragt. Darauf scheint eine Ladung heller Kieselsteine oder Ähnliches in die Ecke geschüttet worden zu sein, so dass diese sich in einer natürlichen Bewegung nach oben aufstapeln und sich gleichzeitig kreisförmig auf der Sandschicht verteilen. Ihre Reichweite ist aber deutlich kleiner, etwa 30-50 cm, so dass der Großteil der Sandfläche unverdeckt bleibt. Auf den Haufen Kieselsteine, der

³⁴³ Barry Johnson in Kat. Herzchen 1967.

³⁴⁴ Ebd.

sich zwischen der Wand und der Truhe in die Ecke schmiegt, ist ein weiteres organisches Material auf die gleiche Methode verteilt worden. Bei dem sehr dunklen Material könnte es sich um Erde handeln, vielleicht wurde hier die Verwendung des Torfs aus Johnsons erster Arbeit wiederholt. In der Aufnahme scheinen beide Werke durch die Farben – und die teilweise Wiederholung – der Materialien miteinander zu korrespondieren. Die „grau-weiß-schwarze“ Abstufung der „Ecklawine“ wiederholt sich in der langen Linie der schwarzen Erde und der weißen Linie darauf bzw. daneben.

Diese unbetitelte Arbeit von John Johnson ist bemerkenswert im Hinblick auf ihre erstmalige Verwendung von „Erde“ in der Skulptur, bevor der Begriff *Earthworks* oder *Earth Art* existierte. Johnson nimmt also bereits ein Jahr vor Walter de Marias *Dirt Show* bei Heiner Friedrich sowie der namengebenden Ausstellung *Earthworks* bei Virginia Dwan die Verwendung des Materials in seiner puren Form im Ausstellungsraum vorweg.

Richard Long

Richard Long (*1945) war der jüngste Künstler in der Ausstellung und zu diesem Zeitpunkt zwar Student an der prestigereichen St. Martin's School, aber noch völlig unbekannt. Auch für Long war die Einladung von Maenz ein wichtiger Meilenstein: Er lernte hier Konrad Fischer kennen, bei dem er 1968 seine erste Einzelausstellung hatte, welche wiederum den entscheidenden Schritt in Longs erfolgreicher Künstlerlaufbahn darstellte.³⁴⁵ Die förmliche Nennung des Vor- und Nachnamen in Longs Beschreibung seiner Arbeit deutet allerdings daraufhin, dass er Paul Maenz zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich kannte.

Im Gegensatz zu Johnsons Notiz für Dibbets, die informell auf leicht geknittertem und ungerade zugeschnittenem Papier aufgeschrieben zu sein scheint, ist Longs Beschreibung seiner Arbeit in ordentlicher und gut lesbarer Handschrift verfasst. Die zwei gestanzten Löcher auf der linken Seite des Briefpapiers sind ein Hinweis darauf, dass es sich hier nur um die Rückseite eines Briefes handelt und mit Absicht nur die Werkbeschreibung im Katalog abgedruckt wurde. Neben der fehlenden Anrede zeigen dies auch Longs Hinweis auf die Zeichnung eines „Diagramms“, sowie die Formulierung „these pieces of wood“, die er also vorher schon erwähnt haben müsste, vermutlich in einer Auflistung der von ihm benötigten Materialien. In dem Brief beschreibt Long seine Vorstellung der Arbeit:

³⁴⁵ Jan Dibbets im Gespräch mit Christophe Cherix: „It was the first time that anybody heard of Richard Long [...]“, in: Cherix 2009, S. 72.

„My idea is to lay these pieces of wood end to end in a straight line on the floor around the perimeter of the gallery, 15 cm in from each wall and parallel with it. [...] It can be laid in either gallery, whichever is most suitable (I do not know what the dotted lines in the larger gallery represent), or both. It will be necessary for someone to go into the country and select similar pieces of wood to the ones I have supplied if more are needed.

The line of wood stops for the width of the doorway; also when it comes to a wall attachment it ceases for the width of that object and continues again on the other side. I am making a complementary object in Bristol with similar components and the same dimensions, but in an outdoor environment, without architecture, people, or other objects. I will send you the photographs of this for your documentation.”³⁴⁶

Maenz hatte Long vermutlich Bilder und einen Grundriss der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten geschickt, auf die sich Long hier bezog, wenn er schrieb: „I do not know what the lines in the larger gallery represent“. Interessant ist hier der Hinweis auf die „Dokumentation“ im letzten Satz, der daraufhin deutet, dass der Katalog zur Ausstellung wohl von Anfang an geplant war. Außerdem scheint es, als habe Long Material nach Frankfurt geschickt, so dass die Ausstellungsorganisatoren nur noch allfällig fehlendes Holz zu sammeln brauchten.

Im Katalog folgen zwei Aufnahmen von Longs Arbeit: Einerseits ein Ausschnitt aus der in *Herzchen* ausgeführten Installation, die mit vorwiegend hellen und einzelnen dunkleren Holzstückchen ausgelegt wurde. Das hellere organische Material hebt sich vom dunklen glatten Boden ab und widerspiegelt die Helligkeit der weiß gestrichenen Backsteinwände des Raumes. Die zweite Aufnahme zeigt Longs parallele Ausführung der Arbeit in England. Auf einer kurzgemähten, abschüssigen Wiese sind die Hölzer zu einer rechteckigen Form in den Dimensionen des Ausstellungsraums aneinandergereiht. Die Aussparung bzw. Unterbrechung der geraden Linie in der Frankfurter Version, die einem Mauervorsprung geschuldet sind, wurden hier nicht berücksichtigt. Außer einiger Bäume am Horizont ist die Arbeit gänzlich ohne Innenraum und Personen zu sehen, wie von Long angekündigt. Im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten der Ausstellung, deren fotografische Abbildungen im Katalog vornehmlich der Dokumentation dienen, wird Longs Arbeit durch die korrespondierenden Abbildungen tatsächlich erst vollständig sichtbar und nehmen in gewisser Weise Robert Smithsons Entwicklung der *Site-Nonsite*-Dichotomie vorweg.

³⁴⁶ Kat. Herzchen 1967.

Zwischen Pop, Film und Performance: Konrad Lueg, Charlotte Posenenske, Peter Roehr, Bernhard Höke

Die vier in Westdeutschland lebenden Künstler Lueg, Hoeke, Posenenske und Roehr verband, dass sie ihre Arbeiten vor Ort selber aufbauen konnten. Ihre Arbeiten unterscheiden sich zwar untereinander stark, haben aber gemeinsam, dass sie allesamt auf die eine oder andere Art partizipatorisch funktionierten und somit dem geplanten „Event“-Charakter des Abends entsprachen. Im Gegensatz zu den skulpturalen Ansätzen der St. Martin's-Studenten, die hier mit den Anfängen der sich gerade entwickelnden Prozesskunst experimentierten, waren die Werke noch viel mehr in der Pop Art und im Happening verwurzelt.

Konrad Lueg

Im Gegensatz zu Dibbets, Flanagan und Long, die sich 1967 bei *Herzchen* gerade am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahnen befanden, fiel die Ausstellung für Konrad Lueg gleichzeitig auf den Endpunkt seiner Arbeit als Künstler und auf den Beginn seiner erfolgreichen Karriere als Galerist. Auch Roehr und Posenenske beendeten ihre künstlerischen Tätigkeiten nur wenig später. *Herzchen* dokumentiert außerdem eine wichtige – und eine der wenigen nachweisbaren – direkten Zusammenarbeiten zwischen Konrad Fischer und Paul Maenz, als diese noch in unterschiedlichen Funktionen tätig waren. Der große Einfluss, den Maenz' Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Herzchen* auf Fischers Galeristenlaufbahn hatte, wird später ausführlicher dargestellt. Erwähnt sei hier nur, dass Fischer im ersten Jahr seiner Galerie mindestens fünf Künstler ausstellte, die in einer der beiden Ausstellungen bereits zu sehen gewesen waren: Carl Andre (1967) und Sol LeWitt (1968) in *Serielle Formationen*, Charlotte Posenenske (1967), Jan Dibbets (1968) und Richard Long (1968) in *Herzchen*.

Für *Herzchen* ließ Fischer eine „Luftschlange“ über den Besuchern schweben, die auf deren Händen durch kleine „Anschubser“ in der Schwebelage gehalten wurde.³⁴⁷ Dafür pumpte er einen etwa 150 m langen Schlauch aus Plastikfolie mit Hilfe von Staubsaugern auf. Wie Brigitte Kölle vorschlägt, ist der künstlerische Umgang mit „verpackter Luft“ eine Anlehnung an frühe Experimente Marcel Duchamps (*Air de Paris*, 1919), sowie neuesten Entwicklungen der immer noch sehr lebendigen Pop Art: 1966 hatte Andy Warhol bei Leo Castelli seine metallisch schimmernden *Silver Clouds* aus Folie durch die

³⁴⁷ Beschreibung basierend auf Kölle 2005, S. 107.

Galerie schweben lassen. In beiden Arbeiten wurde der Effekt durch die Anwesenden erzielt, indem sie die Schwebeelemente in der Luft hielten und somit maßgeblich am Gelingen des nur für den einen Abend existierenden Werks beteiligt waren.

Bernhard Höke

Die performative Arbeit Bernhard Hökes (*1939) ist vielleicht die am schwersten fassbare dieser Ausstellung, da sie im Katalog nur durch drei Abbildungen und vollkommen ohne Text gezeigt wird, aber vor allem akustisch und visuell funktionierte, indem eine Explosion ausgelöst wurde. Im Kontext Hökes anderer Arbeiten um 1967 lässt sie sich jedoch ansatzweise rekonstruieren. In der ersten Katalogabbildung des im Hof stattfindenden Happenings ist eine Person von hinten zu sehen, möglicherweise der Künstler selbst, der vor einer Mauer aus vermutlich selbst gebauten Elementen steht. Darauf befindet sich die Kopie eines griechisch anmutenden Sockels. Die Person scheint dem Stück auszuweichen, das in dem Moment vom Sockel abgesprengt wird. Im nächsten Bild ist zu sehen, wie dichter Rauch aus der verbleibenden Säule des gesprengten Sockels aufsteigt, so dass es sich vermutlich um eine Explosion handelte, die hier in zwei kurz aufeinander folgenden Aufnahmen festgehalten wurde. Die dritte und letzte Abbildung zeigt eine Menschenmenge, die um ein helles Licht, vielleicht ein Feuer, das aus der Säule aufsteigt, versammelt ist, dichter Qualm verteilt sich darüber.

Der Performance-Künstler Höke hatte erst im März desselben Jahres Aufsehen erregt, als er in der Berliner Akademie der Künste ein Happening organisierte, das „Ereignisse aus Schaustücken mit Gegenständen aus Kunststoff unter Verwendung von Feuer, Luft, Wasser und Erde“³⁴⁸ verwendete und dafür als Autor, Regisseur, Produzent und Darsteller fungierte. Ein Journalist der ZEIT beschrieb das Ereignis als „Plastik-Grusel-Neorealismus“³⁴⁹ und – aufgrund der handgreiflichen Auseinandersetzungen mit einer linken Studentengruppe der Freien Universität – als „Brutal-Happening“³⁵⁰. Das Ereignis geriet außer Kontrolle und wurde schließlich von der Polizei aufgelöst.

Auch wenn Bernhard Höke vor allem in den 1960er Jahren bekannt war, hatten seine provokanten Experimente mit Happenings und verschiedenen Materialien durchaus vielversprechenden Charakter. Bei aller Ironie in seinem Artikel nennt der Autor den

³⁴⁸ Bernhard Höke zitiert in Hermann 1967.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

damals 27-jährigen Höke doch einen „Neuerer des deutschen Kunstlebens mit wachsendem Renommee“³⁵¹.

Hökes Arbeiten entsprachen damit perfekt in das von Maenz vorgegebene Konzept, Kunst zu zeigen, die unverkäuflich und vergänglich ist. Bernhard Höke verscrieb sich dieser Idee konsequent, wie die beschriebene Aufführung in der Berliner Akademie der Künste zeigt oder auch etwas spätere Arbeiten, die gänzlich immateriell sind. Willi Bongard zitierte Höke 1969: „Wesentlich und qualitativ veränderte, zukünftige Kunst ist nur imaginabel als immateriell und invisibel. Nur unsichtbare Kunst wird sichtbar verändern!“³⁵²

Wie in Berlin einige Monate zuvor, sorgten auch in diesem Fall Hökes spektakuläre Experimente mit den Elementen dafür, dass die Feuerwehr gerufen werden musste und *Herzchen* somit gut zwei Stunden nach der Eröffnung, um 21:55 Uhr, für beendet erklärt wurde.

Charlotte Posenenske und Peter Roehr: Minimalismus in Deutschland

Da sowohl Charlotte Posenenske als auch Peter Roehr langjährige Wegbegleiter von Paul Maenz waren und sein Verständnis und seinen Umgang mit Kunst wesentlich mitprägten, lohnt sich ein etwas genauerer Blick auf ihre Arbeiten und ihre Einordnung in den zeitgenössischen Kontext der Kunstwelt. Sowohl Roehr als auch Posenenske arbeiteten hier zwar in anderen Medien und mit anderen Materialien als einige Monate zuvor in *Serielle Formationen*, das Prinzip der „Serie“ beschäftigte beide jedoch immer noch. Für *Herzchen* konzipierte auch Posenenske eine performative Arbeit. Inmitten des Treibens im Innenhof ließ die Künstlerin eine Gruppe von Männern, in weiße „Service“-Overalls gekleidet, eine Reihe von identischen Pappelementen aus ihrer *Serie DW* unermüdlich aufeinanderstellen und wieder umbauen.

Peter Roehr arbeitete um 1967 bevorzugt an Film-Montagen, zu denen auch der hier gezeigte Film zählte. *Ringer* wurde auf eine Gebäudewand projiziert, wo der nur 60 Sekunden lange Film genau zur in Westdeutschlands Wohnzimmern prominentesten Sendezeit um 20:15 Uhr gezeigt wurde. Auch in *Ringer* verwendet Roehr das in seinem Werk dominante Prinzip der Serie durch die ständige Wiederholung der Bilder von zwei spärlich bekleideten Männern, deren Körper in Ringerposen ineinander verwickelt sind.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Bernhard Höke in Bongard 1969.

Ein Durchgang des Films bestand aus einer Sequenz von drei Bildern, die zwölf Mal wiederholt wurde, bevor der Film von vorne begann.³⁵³

Entgegen der Annahme, dass Land Art, Minimal Art oder Concept Art aus den USA nach Europa exportiert wurden, scheint vielmehr die These einer parallelen Entwicklung, eines Zeitgeistes, in der zeitgenössischen Kunst relevant zu sein. Im Sinne von „ideas in the air“³⁵⁴, die der Theorie nach ähnliche Vorstellungen zum gleichen Zeitpunkt an unterschiedlichen Orten hervorrufen, scheinen sich gewisse Tendenzen auch über den Atlantik hinweg zeitgleich entwickelt zu haben. So hat sich auch in Deutschland durchaus ein eigener Minimalismus entwickelt, wie beispielsweise Renate Wiehager zeigte.³⁵⁵ Durch die zeitgleiche Entwicklung beider Formensprachen wäre die Annahme einer bloßen Annäherung oder gar Nachahmung an den amerikanischen Minimalismus in Deutschland zu kurz gegriffen. Wiehager spricht daher auch von einem „spezifisch deutschen Minimalismus“³⁵⁶ in den 1960er Jahren, zu dem Charlotte Posenenske und Peter Roehr beide kunsthistorisch eingeordnet werden. Beide arbeiteten nur verhältnismäßig kurz an ihrer künstlerischen Laufbahn: Peter Roehr verstarb 1968 mit nur 24 Jahren an Krebs, Posenenske widmete sich ab 1968 einem Soziologiestudium und war später beruflich in sozialen Projekten tätig. Die Werke beider Künstler bekamen erst im 21. Jahrhundert wieder öffentliche Aufmerksamkeit. Charlotte Posenenske wurde an der *documenta 12* (2007) ausgestellt, und eine Retrospektive im Zürcher Haus Konstruktiv würdigte 2010 Posenenske und Roehr gemeinsam.³⁵⁷ Dass hier beide Künstler gemeinsam gezeigt wurden, ist vor allem auf das Engagement von Paul Maenz zurückzuführen, der gemeinsam mit Gerd de Vries die Nachlässe beider Künstler verwaltet und darum bemüht ist, den Werken die verdiente Aufmerksamkeit zu verschaffen.

Charlotte Posenenske (1930-1985) war deutlich älter als Maenz und Roehr als das befreundete „Dreieck“³⁵⁸ begann, zusammenzuarbeiten. Sie war nach einem Studium bei Willi Baumeister an der Stuttgarter Kunstakademie als Kostüm- und Bühnenbildnerin tätig, was sich in Kombination mit dem Einfluss ihres Ehemannes, dem Architekten Paul Friedrich Posenenske, zu einem ihr eigenen intuitiven Raumgefühl entwickeln hatte. Für den in Frankfurt mit Paul Maenz und Peter Roehr gegründeten Laden *Pudding Explosion*

³⁵³ Vgl. William E. Jones über Peter Roehr (Online-Quellen).

³⁵⁴ Lippard 1984, S. 37.

³⁵⁵ Vgl. Wiehager 2012.

³⁵⁶ Ebd., S. 337.

³⁵⁷ Vgl. dazu Strauss 2010.

³⁵⁸ Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

hatte sie ein gestalterisches Konzept entwickelt, dass bereits in Richtung einer Kombination einer unternehmerischen und künstlerischen Laufbahn des Inhabers Maenz deutete. Von der Decke ließ sie beispielsweise große Wellpappenkisten hängen, die dem Raum eher den Charakter einer Installation als den eines Gewerbes verlieh.³⁵⁹ Eben diese raumgreifenden Arbeiten sind es auch, die das Werk von Charlotte Posenenske bestimmen. Renate Wiehager nennt ihre Skulpturen und Reliefs „bahnbrechend“³⁶⁰, sie sind beliebig im Raum platzierbar, sind teilweise begehbar und können reproduziert werden. Ähnlich der sich zeitgleich entwickelnden italienischen Arte Povera arbeitete Posenenske mit Materialien, die – wie beispielsweise Wellpappe – einfach und günstig zu bekommen waren. Auch performative Arbeiten, wie ihr Beitrag zu *Herzchen*, sind ein wichtiger Bestandteil von Posenenskens Werk der 1960er Jahre. Nachdem sie sich Ende der 1950er Jahre von der Malerei abgewendet hatte begann Posenenske, vornehmlich dreidimensionale Werke zu schaffen. Ein gleichbleibendes bestimmendes Merkmal ihrer – und auch der Peter Roehrs – Arbeit ist das Prinzip der Serialität, das sie immer wieder verwendete. In einem Manifest vom Februar 1968 schrieb sie: „The things I make are variable, as simple as possible, reproducible.“³⁶¹ Dass dieses Prinzip nicht nur im amerikanischen, sondern auch im deutschen Minimalismus Bedeutung erlangte, lag in der Ästhetik der Zeit begründet. Gerade der industriell geprägte Westen Deutschlands in den 1960er Jahren steht für die groß angelegte Produktion von Maschinen, Automobilen; Fabrik-schlote und Kraftwerke prägten die ansonsten eher flache, monotone Landschaft. Vergleichbar ist die Situation mit dem industriell geprägten US-Bundesstaat New Jersey, der Manhattan auf der anderen Seite des Hudson River gegenüber liegt und in dem beispielsweise Dan Graham und Robert Smithson aufgewachsen sind. Eine ähnliche Prägung – und von daher eine ähnliche ästhetische Umsetzung – liegen also nahe.

Das Prinzip der Serialität, so Burkhard Brunn sei auch „keine kunstinterne Erfindung“, sondern es habe „seine Voraussetzungen in der Serialität außerhalb der Kunst“³⁶². Charlotte Posenenske stand dem industriellen Aufbruch der Zeit durchaus positiv gegenüber: Ihre Skulpturen aus Pappe oder Blech erinnern beispielsweise an Schornsteine oder Lüftungsschächte, die in scheinbar unzähliger Ausführung im Raum verteilt sind, eine Haltung, die durchaus nicht ironisch wirkt, sondern die Vermischung von Kunst und

³⁵⁹ Vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin: „PM: Der Laden war eigentlich sehr schön! Die ganze Einrichtung aus Wellpappe hatte Charlotte Posenenske gebaut und von der Decke hingen so große Wellpappenkisten. KH: Also, das war schon so eine Art Installation? PM: Jaja, absolut. Absolut.“

³⁶⁰ Wiehager 2012, S. 352.

³⁶¹ Charlotte Posenenske, *manifesto*, Wiederabdruck in: Brunn 2013, S. 7.

³⁶² Brunn 2010, S. 13.

Alltag weiter vorantreibt. Posenenske machte sich die modernen Möglichkeiten zu eigen, indem sie viele Elemente ihrer Arbeiten industriell und in Serien herstellen ließ, im Sinne der in den 60er Jahren aufkommenden Idee des *Multiple*³⁶³. Somit umging sie den genialen schöpferischen Akt, der das Kunstwerk zum Unikat und im monetären Sinne ungleich wertvoller machte. Mit dieser Methode stellte sie sicher, dass die Werke auch in Zukunft – auch über ihren Tod hinaus – reproduzierbar bleiben sollten mit der Absicht, die Preise für ihre Arbeiten niedrig zu halten.³⁶⁴ In ihren eigenen Worten: „I make series because I do not want to make single pieces for individuals, in order to have elements combinable within a system, in order to make something which is repeatable, objective, and because it is economical.“³⁶⁵ Künstler, die „im Atelier isoliert an Unikaten handwerkten“ fand sie „anachronistisch“³⁶⁶. Trotz dieser Vorkehrungen waren die Produktionen limitiert und wie bei einer Edition stets mit einer Nummer versehen. Der Markt wertete darum auch zu Lebzeiten Posenenskies die Ausgaben mit einer niedrigeren „Seriennummer“ bereits wertvoller als die mit einer höheren. Seit Posenenskies Tod im Jahre 1985 werden auch die „originalen“ Reproduktionen höher gehandelt als die später hergestellten, wie beispielsweise die *Vierkantrohre* für die *documenta* 12 (2007). Insofern umgeht der Markt Posenenskies Anliegen, die die Preise nicht nur niedrig halten wollte, sondern ihre Arbeiten gar zum Selbstkostenpreis verkaufen wollte. Burkhard Brunn erinnert sich: „[Charlotte] verstand Serialität sehr radikal: dasselbe immer, überall, zum selben Preis und für jedermann erschwinglich.“³⁶⁷

Mit diesem Ansatz verfolgt Posenenske konsequent den politischen Anspruch, Kunst zu demokratisieren, sie für alle erschwinglich zu machen und verwendet gleichzeitig das Prinzip der Minimal Artists, die individuelle Handschrift des Künstlers hinter den industriell produzierten Formen verschwinden zu lassen. Ästhetisch vergleichbar, transportiert Posenenskies Einstellung zu ihrer künstlerischen Arbeit aber eine weitaus politischere Haltung als die ebenfalls mit industriell gefertigten Elementen aus Alltagsmaterialien arbeitenden amerikanischen Minimal Artists wie Carl Andre oder Donald Judd. Weiter noch ist bei Posenenske sogar eine Anlehnung an die Pop Art erkennbar – weniger durch schrille Farben oder popkulturelle Motive – sondern wiederum durch das Prinzip der Wiederholbarkeit des Alltäglichen, das Andy Warhol in seinen

³⁶³ Vgl. dazu z.B. Zdenek 1995.

³⁶⁴ Brunn 2010, S.14: „Charlotte [...] setzte fest, dass ihre Objekte unlimited reproduziert werden sollten wie eine beliebige Ware.“

³⁶⁵ Charlotte Posenenske, *manifesto*, Wiederabdruck in Brunn 2013, S. 7.

³⁶⁶ Ebd., S. 13.

³⁶⁷ Brunn 2010, S. 14.

Drucken zelebrierte. Die „Banalität“ bzw. aus Posenenskes Sicht die beruhigende und stabilisierende Wirkung der Wiederholung drückt sich bei ihr allerdings keineswegs durch einen Personen- oder Markenkult wie bei Warhol aus – als Kriegskind musste sie früh die Erfahrung machen, ohne mit den Grundbedürfnissen wie Wasser, Essen und Heizungs-wärme aufzuwachsen – das Feiern von individuellen Errungenschaften war ihr fremd. Sie glaubte dadurch aber an die Verwendung alltäglicher, günstiger Materialien, um die simple „monotone“ Schönheit der Architektur, die sie täglich umgab, zu übertragen. In der (industriell reproduzierbaren) Wiederholung, der Serialität, drückt sich also Posenenskes Sehnsucht nach Stabilität und Unaufgeregtheit aus, in der einfachen Veränderbarkeit der Skulpturen – beispielsweise durch ihre Positionierung im Raum – aber auch eine Offenheit für die Anpassungsfähigkeit und Geschwindigkeit des moder-nen Lebens der sechziger Jahre.³⁶⁸

Als Paul Maenz und Peter Roehr sich 1964 kennenlernten, arbeiteten beide bei der amerikanischen Werbeagentur Young & Rubicam in Frankfurt am Main. Maenz war als Grafiker angestellt, Roehr erwarb sich einen Nebenverdienst als Postverteiler, wäh-rend er als Meisterschüler ein Malereistudium an der Werkkunstschule Wiesbaden absol-vierte. Bereits 1962 hatte Roehr in seiner künstlerischen Praxis Arbeiten entwickelt, die sich mit dem seriellen Prinzip beschäftigen. Gerade in den Arbeiten von Peter Roehr lässt sich Verbindung minimalistischer Elemente mit den Ideen der in der Gesellschaft angekommenen Pop Art erkennen. Das Prinzip der „Serie“ verbindet er mit lauten Gesten, indem er kräftige Farben verwendet und Alltagselemente in seine Arbeiten einfließen lässt, entgegen der abstrakten und scheinbar zeit- und kontextlosen Formensprache eines Carl Andre oder Donald Judd. Der Film *Ringer*, den Roehr bei *Herzchen* zeigte, wurde von Paul Maenz produziert, wie auf einem Filmplakat, bestehend aus einem großen Pappausschnitt der beiden im Film gezeigten Ringer und des in der ikonischen „Superman“-Schrift verfassten Filmtitels, zu sehen ist.³⁶⁹

Über seine filmischen Arbeiten sagte Roehr:

„Seit '62 hatte ich „Bilder“ gemacht und Texte, Montagen aus vorfabrizierten Fertigteilen, Halbfabrikaten u.ä. 1965 wollte ich die Wirksamkeit dieses Systems auch im Film ausprobieren. Ich bekam von einem privaten Filmarchiv Vorspanne, die ich verwerten konnte. Krimis, Horror- und Sensationsfilme aus den 50er Jahren. Was mich dabei interessierte, war nicht der literarische Gehalt

³⁶⁸ Für eine tiefergehende Analyse von Charlotte Posenenskes Werk vgl. v.a. Strauss 2010 und Wiehager 2012.

³⁶⁹ Eine Abbildung des Bildes findet sich bei Strauss 2010, S. 65.

der Szenen, sondern Bewegungsabläufe, die, wenn sie an einem Punkt wieder neu einsetzten, wo sie aufgehört hatten, ein Bewegungsnetz ergaben. Ich versuchte die Länge des Gesamtstreifens so zu bemessen, daß der Film dann endete, wenn dieses Netz sich auflösen drohte und die Bewegung Eigencharakter annahm. Bei jedem Beschauer setzt dieser Punkt natürlich zu einem verschiedenen Zeitpunkt ein - durch Befragen von Freunden und eigenes Abschätzen hoffte ich die in Frage kommende Menge etwa zu treffen. Bei meinen Filmen steht für die Story ein einfacher Satz: z.B. „Eine Frau trocknet sich die Haare“. Durch die Wiederholung dieser Szene beginnt die zuerst wahrgenommene Situation sich aufzulösen und zu erweitern.[...]“³⁷⁰

Mit der Verwendung dieser „seriellen Materialität“ knüpfte Roehr gleichzeitig auch an die Thematik von *Serielle Formationen* an, die er gemeinsam mit Maenz organisiert hatte. Vor allem bei ihm und Posenenske spielt das Prinzip auch bei Herzchen noch eine wichtige Rolle. Antje Wermann führt Roehrs Verwendung des Seriellen letztlich auf den Wiederaufgriff des Duchampschen Ready-Mades zurück.³⁷¹ Auch wenn sie diesen Vergleich auf die malerischen und skulpturalen Arbeiten Roehrs anwendet, lässt er sich auf Ringer übertragen. Letztlich besteht auch der Film aus gefundenen Objekten, den Bildern, die in der immer wiederkehrenden Reihenfolge „auf den Prinzipien der Geometrie und Symmetrie beruhen und die Planmäßigkeit der sich fortsetzenden schematischen Raster und Ordnungen ausmachen“³⁷².

Martin Engler weist in seinem Text zu Peter Roehrs Fotomontagen daraufhin, dass Roehr sich gegen den naheliegenden Vergleich mit Andy Warhol stets gewehrt und die Fortführung der Serie daraufhin auch eingestellt habe.³⁷³ So müsse die eigenständige Position Roehrs in Europa laut Engler durch den Blick nach Amerika relativiert werden. Gerade in den Fotomontagen, die Roehr bis 1966 produzierte und die in den Filmmontagen wie *Ringer* ihre Weiterführung finden, werden die Anlehnung an Warhols „Campbell’s Soup Can“ oder Frank Stellas „Streifenbilder“ deutlich. Dies sei hier vor allem erwähnt, um die Affinität Roehrs und Maenz’ zur amerikanischen Kunst, die sicherlich auch für viele ihrer Zeitgenossen galt, zumindest unbewusst eine wichtige Rolle für den künstlerischen Ausdruck spielte. Letztlich beeinflussten diese Interessen auch Maenz’ Entscheidung, nach New York zu ziehen

³⁷⁰ Peter Roehr zitiert im Begleitbuch der Ausstellung *Peter Roehr: Filmmontagen I-III, 1965*, das im Rahmen einer von Paul Maenz organisierten Ausstellung in der Kölner Galerie BQ im Jahre 2001 erschien; vgl. Kat. Peter Roehr 2001.

³⁷¹ Vgl. Wermann 2013, S. 24f.

³⁷² Wermann 2013, S. 24.

³⁷³ Vgl. Martin Engler in Bee/Engler 2009, S. 22.

3.1.3 Zwischenfazit

Paul Maenz kuratierte *Serielle Formationen* und *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören* kurz nach seiner Rückkehr von seinem knapp zweijährigen Aufenthalt in New York im Frühjahr 1967. Beide Ausstellungen stechen vor allem durch ihre erstaunliche Voraussicht in der Künstlerauswahl hervor, während *Herxchen* zusätzlich mit einem Ausstellungsformat und künstlerischen Formen experimentierte, die so in Deutschland noch nicht zu sehen gewesen waren. Während *Serielle Formationen* wohl durch sein klassisches Ausstellungsformat und den relativ unbekannten Ausstellungsort etwas weniger Aufmerksamkeit auf sich zog, waren bei *Herxchen* die Besucherzahl sowie die Berichterstattung in der Presse – auch wenn diese die Ausstellung eher als „Event“ denn als Kunstereignis wahrnahm – und sogar im Fernsehen erstaunlich groß. Mit beiden Ausstellungen, insbesondere jedoch mit *Herxchen*, führte Maenz das Prinzip des „freien Kuratierens“ ein, das in Deutschland in dieser Form neu war. Indem er junge, unbekannte Künstler, die ihn interessierten und die er durch ihre (relative) geographische Nähe gut erreichen konnte, einlud, unter einem bestimmten Motto eigens Werke zu kreieren, die unverkäuflich und ephemere waren, übernahm er die künstlerische Regie über das Geschehen, das er so mehr oder weniger bewusst erheblich mitbestimmte.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden inwiefern Maenz' Aufenthalt in der Weltmetropole der Gegenwartskunst, New York, die beiden wegweisenden Ausstellungen in Frankfurt 1967 formte und somit auch den weiteren Verlauf des deutsch-amerikanischen Verhältnisses in der Kunstwelt mitbestimmte.

3.2 Paul Maenz in New York 1965-67

Paul Maenz hatte ab 1958 an der Folkwang-Schule in Essen bei Max Buchartz Typographie studiert und war anschließend in der Frankfurter Dependence der amerikanischen Werbeagentur Young & Rubicam (Y&R) als Werbegraphiker und Art Director tätig.³⁷⁴ Diese berufliche Umgebung war in mehrfacher Hinsicht entscheidend für Maenz: Hier lernte er erstens den gleichaltrigen Künstler Peter Roehr kennen, der Maenz in seinem Interesse an Kunst wesentlich bestärkte und prägte und zweitens erhielt

³⁷⁴ Max Buchartz (1887-1961) war Grafiker, Typograph und Maler und hatte von 1927 bis 1931 und ab erneut 1949 eine Professur für Grafik und Typographie an der Folkwang Schule in Essen. Paul Maenz nennt Buchartz im Gespräch einen entscheidenden Einfluss auf seine Vorlieben in der Kunst und erklärt unter anderem auch so auch seine klare Vorliebe für die Minimal Art in den mittleren sechziger Jahren, vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013; zu Max Buchartz' Werk vgl. z.B. Breuer 2010.

er durch den Kontakt mit Trends aus den USA den entscheidenden Impuls, nach New York zu gehen. Die Stadt war nicht nur das Zentrum der zeitgenössischen Kunst, sondern auch das der Werbewelt im ökonomisch prosperierenden Nordamerika der sechziger Jahre und somit für den jungen und ehrgeizigen Maenz ein wichtiges Ziel.³⁷⁵ Nach der wiederholten Ablehnung von Y&R, Maenz nach New York zu versetzen, kündigte dieser kurzentschlossen und bestieg mit wenig Geld und einem Auswanderervisum ausgestattet, 1965 in Bremerhaven ein Schiff, um die Reise über den Atlantik anzutreten.³⁷⁶ In New York mietete er sich zunächst in einer Niederlassung der YMCA ein Zimmer und fand innerhalb einer Woche in der rasant wachsenden Werbeindustrie eine Stelle – diesmal im Hauptsitz von Y&R in der Madison Avenue – wo er die folgenden Monate eine Vollzeitstelle als Art Director ausübte.³⁷⁷ Maenz wohnte am nördlichen Ende von Gramercy Park in der 23. Straße³⁷⁸ zwischen dem East Village, das bereits zunehmend von Künstlern und Musikern bewohnt wurde und Midtown, wo die Geschäftswelt New Yorks angesiedelt war, viele kommerzielle Galerien ihre Räumlichkeiten hatten und auch die Büros von Y&R lagen.

Paul Maenz begann seine Stelle mit relativ rudimentärem „Schulenglisch“³⁷⁹, das sich aber schnell verbesserte bis er sich schließlich fließend ausdrücken konnte. In seiner Position als Art Director erfand Maenz den Slogan „New York goes 25 hours a day“³⁸⁰ für die Stadt, deren Kunstszene „nie so intensiv“³⁸¹ gewesen war wie Mitte der sechziger Jahre. In diese Welt kam Paul Maenz aus dem vergleichsweise provinziellen Frankfurt und seiner „vermufften Enge“³⁸². Durch Ausstellungsbesuche und Bekanntschaften, die er in diesen und anderen sozialen Kreisen schloss, erlangte Maenz einen Einblick in das

³⁷⁵ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20.5.2015: „Und weil wir [in der Agentur von Y&R] immer Amerikaner kriegten, habe ich gesagt, ich möchte nach Amerika, so nach dem Motto: „If you haven’t made it in New York, you haven’t made it.“ Und außerdem – siehe *Mad Men* – war Madison Avenue für uns das, was für Schauspieler Hollywood ist. Darüber gab’s nichts.“

³⁷⁶ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20.5.2015: „Ich musste ja richtig auswandern und hatte kein Geld - Flüge waren viel zu teuer – und nahm also ein Schiff. Ich hatte mein Auswanderungsvisum, um in den USA arbeiten zu dürfen [...]“

³⁷⁷ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20.5.2015: „[Gleich nach der Ankunft in New York] habe ich dann im christlichen Verein junger Männer [YMCA] gewohnt, meine Mappe genommen und nach einer Woche hatte ich einen Job – bei derselben Agentur!“; vgl. auch Pfeffer 2012, S. 6.

³⁷⁸ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20.5.2015: „Später habe ich in der 23. Straße gewohnt, East. Das war eine ganz schöne Wohneck und lag ganz praktisch. Zwischen Second und Third [Avenue]. Von da fuhr der Bus hoch zur Public Library und da lag auch die Agentur.“

³⁷⁹ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20.5.2015: „Man darf auch nicht vergessen, dass das noch die Zeit war, als wir mit dem Krieg assoziiert wurden. In der Agentur, in der ich arbeitete, hatte ich dasselbe *office* wie ein Japaner, ein japanischstämmiger Direktor und ich war der Deutsche. [...] Er sah natürlich aus wie ein Japaner und ich auch richtig deutsch und die Sekretärinnen kamen immer kichernd vorbei und sagten: „Guck mal, das sind die beiden Kriegsmächte!“ Wir waren der *Jap* und der Nazi.“

³⁸⁰ Maenz 2002, S. 41.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. Mai 2015.

Geschehen der Gegenwartskunst.³⁸³ Entscheidend waren vor allem die Freundschaften mit Willoughby Sharp, den Maenz in der Howard Wise Gallery als Organisator der dortigen ZERO-Ausstellung kennenlernte, Sol LeWitt und auch Hans Haacke. Auch wenn Maenz nach eigener Aussage „nicht [...] richtig in der Kunstszene“³⁸⁴ war, hat er offenbar doch so viele Bekanntschaften und Freundschaften mit Künstlern, Kuratoren und Vermittlern geschlossen, Ausstellungen gesehen und die Atmosphäre aufgesogen, dass diese Einflüsse sowohl *Serielle Formationen* und *Herzchen* als auch seine spätere Galeriearbeit prägten. Diese „atmosphärischen“ sowie konkreten Einflüsse sollen im Folgenden genauer betrachtet und ihre Verbindungslinien zu Maenz’ späteren Tätigkeiten aufgezeigt werden.

3.2.1 *New York goes 25 hours a day*: Paul Maenz in der New Yorker Kunstwelt

New York um 1965 repräsentiert aus kunsthistorischer Sicht vor allem die unbestrittene Stellung als Zentrum der zeitgenössischen Kunst, die sich in den Jahren nach 1945 von Europa in die USA, von Paris nach New York, verschoben hatte.³⁸⁵ Das Phänomen „Gegenwartskunst“ wurde hier geboren und entscheidend von New York geprägt:

„In ihrem Anfang, in den 1960er und 1970er Jahren, ist die Kunst der Gegenwart in erster Linie amerikanisch. Im New York der 1960er Jahre wurde das Terrain aufgeworfen, auf dem wir uns bewegen. [...] Es ist kein Zufall, dass New York als Schaltzentrale der globalen Finanzindustrie für die Kunst der Gegenwart eine Schlüsselrolle spielt, denn die Strukturen und Hierarchien der Kunstwelt hängen eng mit den Strömen des Kapitals zusammen. Die USA waren im Unterschied zu Europa, der Sowjetunion und Japan vom Krieg auf dem eigenen Boden verschont geblieben. Während für jene Länder der Nationalsozialismus und der

³⁸³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. Mai 2015: „[Willoughby Sharp] wiederum hatte viel Zugang zur Kunstszene und seine Frau war Deutsche. [...] Und ich hatte so viel Zeit neben meinem Job auch nicht, der war ja *full time*. Aber wenn wir abends loszogen, haben wir die entsprechenden Eröffnungen in Museen oder in Galerien besucht. Und da kriegte ich eigentlich mehr so ein atmosphärisches Bild [von der Kunstszene]. Klar, man lernt wie Leo Castelli aussieht und man lernt Künstler in der Kneipe kennen und so, aber ich war da nicht irgendwie richtig in der Kunstszene. Das wäre falsch. Ich kannte Lucy Lippard und so einige Figuren. New York ist ja sehr kommunikativ [...] und solange man die Leute nicht langweilt kann man auch wiederkommen – das lag mir auch ganz gut.“

³⁸⁴ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. Mai 2015: „[W]enn wir abends loszogen, haben wir die entsprechenden Eröffnungen in Museen oder in Galerien besucht. Und da kriegte ich eigentlich mehr so ein atmosphärisches Bild. Klar, man lernt wie Leo Castelli aussieht und man lernt Künstler in der Kneipe kennen und so, aber ich war da nicht irgendwie richtig in der Kunstszene.“

³⁸⁵ Vgl. dazu v.a. Guilbaut 1984; eine differenzierte Diskussion der Verteilung der Kunstzentren findet sich inzwischen bei Dossin 2015. Im Rahmen dieser Untersuchung wird die allgemeine Annahme als New York des Zentrums der Gegenwartskunst in den frühen und mittleren sechziger Jahren aber als gegeben angenommen.

Zweite Weltkrieg eine katastrophale Zäsur bedeuteten, herrschte in den USA Kontinuität und wirtschaftliche Prosperität.“³⁸⁶

In rasender Geschwindigkeit entwickelten sich hier nacheinander und parallel neue Kunstrichtungen, die teilweise ebenso schnell wieder verschwanden, wie sie gekommen waren und andere, die das Bild der Kunst der sechziger Jahre für immer prägten:

„Wie im Zeitraffer schienen sich auf der Bühne der New Yorker Kunstwelt die europäischen Avantgardebewegungen der 1910er und 1920er Jahre noch einmal abzuspielen. Happening, Fluxus, Pop Art, Op Art, Minimal Art, Conceptual Art, Performance, Body Art, Land Art, Environmental Art hießen die Episoden dieser rasanten Entwicklung.“³⁸⁷

Im Laufe der 1960er Jahre „verschwand die für die Avantgarden typische Kluft zwischen Kunst und Publikum“³⁸⁸. Anstatt am Rande der Gesellschaft zu stehen und als „Bürgerschreck“³⁸⁹ zu fungieren, verfolgten junge Künstler ihren Beruf stattdessen innerhalb der Regeln der kapitalistischen Gesellschaft und „wollten nicht die Gesellschaft mittels Kunst verbessern, sondern vielmehr ihre Kunst dadurch verbessern, dass sie sie der Komplexität der Gesellschaft und den rasanten Veränderungen aussetzten.“³⁹⁰ Künstler wurden – zumindest in den Metropolen – zunehmend zu umworbenen Mitgliedern der Gesellschaft, die ihre Karrieren mehr als je zuvor mit einer gewissen „’make-it’-mentality“³⁹¹ verfolgten. Alan Kaprow äußerte sich konsequenterweise über die neue Position der Künstler: „If artists were in hell in 1946, now [1964] they’re in business.“³⁹² Kunst wurde zu einem potentiell lukrativen Geschäft und vermischte sich zunehmend mit verwandten kommerzielleren Disziplinen wie Architektur, Werbung und Journalismus. Fernsehen, Zeitungen und Lifestyle-Magazine berichteten von Eröffnungen und Ausstellungen. Im Rahmen dieser Entwicklungen veränderte sich nicht nur die Rolle des Künstlers, sondern auch dessen typische Disposition. Statt des Typus des Künstlers, der aus eher einfachen Verhältnissen stammte, bildete sich in New York der Typus des hochgebildeten „white collar“-Intellektuellen, der an den (Elite-) Universitäten des Landes Kunst, Kunstgeschichte oder Philosophie studiert hatte und als Künstler, Kritiker oder Händler Teil der *art world* wurde³⁹³:

³⁸⁶ Ursprung 2013 (2010), S. 16f.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd., S. 18.

³⁹¹ Barbara Rose zitiert nach Alberro 2003, S. 2.

³⁹² Alan Kaprow zitiert nach Alberro 2003, S. 2.

³⁹³ Suzaan Boettger nennt beispielsweise Robert Smithson stellvertretend für die jungen Künstler der Zeit „professional artists [who were] cerebral and contained“; Boettger 2002, S. 49.

„The 1960s (...) had seen artists becoming increasingly professionalized, that is, defining themselves through shared standards of competence fostered by exchange and information. This development gained strength from the fact that many young artists, in keeping with the rapid expansion of higher education, were coming through university departments or through art schools with high intellectual ambitions, their idea of a career correspondingly became something to be fashioned in terms of credentials and opportune moves, much as their peers in other, established professions behaved.“³⁹⁴

Indem Kunst zunehmend zu einem Geschäft wurde, entwickelten sich die Institutionen der Kunstwelt gleichzeitig zunehmend zu sozialen Orten, in dem Netzwerke durch Freundschaften, Bekanntschaften und Geschäftsbeziehungen entstanden, die sich häufig überschnitten. Persönliche Beziehungen aufzubauen wurde zu einem entscheidenden Teil einer erfolgreichen Karriere, zumal Kunst inzwischen alle Lebensbereiche berührte. Die legendäre Bar Max's Kansas City in der Park Avenue, zwischen 17. und 18. Straße, war ein solcher Ort, in dem sich junge Künstler, Vermittler und Kritiker fast jeden Abend trafen, um etablierte Künstler, Galeristen und Gleichgesinnte kennenzulernen und so ihr Netzwerk zu stärken und zu erweitern.³⁹⁵ Ähnliche Funktionen hatten natürlich zunehmend größer werdende Ausstellungseröffnungen und (junge) Galerien, die sich auf bestimmte Kunstrichtungen konzentrierten und dementsprechend Anlaufstellen für Interessierte boten. Paul Maenz lernte in diesen sozialen Kreisen im New Yorker Umfeld unter anderem Sol LeWitt und Willoughby Sharp kennen, mit denen er sich anfreundete, sowie den jungen Hans Haacke, als dieser ebenfalls gerade erst aus Deutschland in New York angekommen war.³⁹⁶

Die wachsende Anzahl an jungen Künstlern und Kunstinteressierten, die nach New York strömten, ließen die Geschwindigkeit, mit der neue Stilrichtungen erprobt wurden und häufig gleich wieder verschwanden rasant ansteigen, der Markt wurde größer, gleichzeitig aber auch die Konkurrenz. Dass die New Yorker Kunstwelt ein hartes Pflaster für junge Künstler war, in dem nur wenige wirklich zu Ruhm gelangen, beschrieb beispielsweise der Kritiker James R. Mellow Ende 1965:

„It takes a formidable talent for a new artist to establish himself upon the New York art scene. This may seem a strange claim to make when the exhibitions seasons for the past few years [...] have washed up onto the shores of art a tangle of new names and new techniques. All the more strange, too, when the art press and television have never been more attentive to the demands of the new and the

³⁹⁴ Crow 1996, S. 163f.

³⁹⁵ Vgl. z.B. Von Rosen 2005, S. 145.

³⁹⁶ Renate Wiehager schreibt unter Berufung auf Willoughby Sharps Publikation *The New American Cinema: A Critical Anthology* (1967), dass Maenz und Sharp sich durch die Vermittlung von Peter Roehr kennengelernt haben sollen; vgl. Wiehager 2012, S. 158.

unusual. But it is precisely because novelty has become the rule that so little of the work currently seen in the galleries makes a lasting impression. [...] In a context where anything goes, few things really make it.”³⁹⁷

Lucy Lippard beschrieb im Oktober 1966 in der Kolumne *New York Letter* die extreme Bandbreite an künstlerischen Tendenzen, die in hoher Geschwindigkeit parallel auf kleinem Raum entwickelt wurden und nicht jeden mit Erfolg belohnten – empfand dies im Gegensatz zu ihrem etwas älteren Kollegen aber weniger als ein bedauernswertes Phänomen, sondern vielmehr als eines, das die Attraktivität der New Yorker Kunstwelt ausmachte:

„Certainly this is one of the most heterogeneous periods the New York art world has seen for some time. The co-existence of Pop Art, color painting, structural and eccentric abstraction [...] makes a bewildering panoply for the would-be categorizer. [...] I like it in New York now, despite the dizzying pace which has its casualties among artists, critics and curators alike.”³⁹⁸

Für viele politisch motivierte Künstler und Kunstvermittler war der Umstand, das Kunst und Kapital mehr als je zuvor enger zusammenrückten und Kunstformen durchaus widersprüchlich – Anziehung und prinzipielle Haltung – Kunst und „Lifestyle“ ließen sich nur schwer trennen.³⁹⁹ Populäre Zeitschriften wie das *Life Magazine* veröffentlichten Artikel über die Kunstszene und die *Newsweek* setzte sie 1965 auf das Titelbild. *Vanity Fair: The New York Art Scene* beschrieb wie Künstler Produzenten von Modeobjekten wurden und avantgardistische Kunst so kommerziellen Wert und Investitionspotential bekam.⁴⁰⁰ Im Rahmen der zunehmenden Professionalisierung auf dem Kunstmarkt durch Künstler, Galeristen und Kritiker entwickelte sich in den sechziger Jahren so auch der Beruf des „professional exhibition maker“⁴⁰¹ – ein Begriff, der später vor allem durch Harald Szeemann geprägt wurde. In New York um 1965 begann diese Professionalisierung jedoch bei einigen jungen Kuratorinnen und Kuratoren als eine von verschiedenen parallel laufenden Tätigkeiten. Ohne in einer Institution für die Ausstellungsorganisation angestellt zu sein oder eine Galerie zu leiten, begannen beispielsweise Willoughby Sharp und Lucy Lippard damit, vor allem in Galerien Gruppenausstellungen zu organisieren, was Paul Maenz 1967 in Frankfurt wiederholte.

³⁹⁷ Mellow 1965, S. 43.

³⁹⁸ Lippard 1966a, S. 58ff.

³⁹⁹ Die politische Haltung von Paul Maenz und Künstlern wie Hans Haacke und die entsprechenden Konsequenzen werden an anderer Stelle diskutiert (vgl. Kap. 5.1).

⁴⁰⁰ Vgl. Alberro 2003, S. 7.

⁴⁰¹ Altshuler 2013, S. 11. Die professionalisierte Ausstellungsorganisation begann bereits in den fünfziger Jahren v.a. mit Wanderausstellungen der Abstrakten Expressionisten in Europa, die von der US-Regierung in Auftrag und von einzelnen Kuratoren durchgeführt wurden, vgl. dazu v.a. Ruby 1999; vgl. auch Kap. 2.

3.2.2 Museumsausstellungen: *The Responsive Eye* und *Primary Structures*

Maenz zählt die Ausstellung *The Responsive Eye*⁴⁰² im Frühjahr 1965 im Museum of Modern Art zu den wichtigsten Einflüssen, die seine Erfahrung von Kunst in New York zu Beginn prägten.⁴⁰³ Mit Werken von 99 Künstlern aus gut 15 Ländern zeigte *The Responsive Eye* die noch stark europäisch geprägte zeitgenössische Beschäftigung mit kinetischen Objekten, optischen Spielereien und Objekten aus alltäglichen Materialien wie Holz, Glass oder Metall, die den Blick des Betrachters herausfordern sollten. Im Katalog der Ausstellung hieß es dazu:

„These works exist less as objects to be examined than as generators of perceptual responses in the eye and mind of the viewer. Using only lines, bands and patterns, flat areas of color, white, gray or black or cleanly cut wood, glass, metal and plastic, perceptual artists establish a new relationship between the observer and a work of art.“⁴⁰⁴

Einige Künstlerinnen und Künstlern, die in dieser Ausstellung zu sehen waren, zeigte Paul Maenz zwei Jahre später in den Frankfurter *Seriellen Formationen*: Agnes Martin, Almir Mavignier und Bridget Riley. Es gibt hier also nicht nur eine thematische sondern auch eine direkte inhaltliche Überschneidung beider Ausstellungen.

Ein gutes Jahr später wurde *Primary Structures*⁴⁰⁵ im Jewish Museum eröffnet. Die Ausstellung wird heute allgemein als ein entscheidender Entwicklungspunkt in der Kunstgeschichte aufgefasst.⁴⁰⁶ Sogar die Zeitgenossen ahnten bereits, welche gewichtige Rolle der Ausstellung spielen würde. Zur Eröffnung war ein großer Teil der „contemporary art world“⁴⁰⁷ zugegen, außerdem „television crews and paparazzi“⁴⁰⁸; die Kritikerin Grace Glueck nannte sie in der New York Times „this year’s landmark show“⁴⁰⁹ und Kritiker Hilton Kramer prophezeite: „A new aesthetic era is upon us.“⁴¹⁰ Während eines Forums im Jewish Museum zum Thema „New Sculpture“ an dem der

⁴⁰² *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, 25. Februar – 15. April 1965, kuratiert von William C. Seitz, New York.

⁴⁰³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „Es gab noch eine andere [Ausstellung], die hieß *Responsive Eye*, die mehr Richtung Op Art ging, aber dennoch das lag alles beieinander. *Responsive Eye* war wichtig, weil damit Europa plötzlich in der New Yorker Kunstwelt eine Rolle spielte, das war ja sonst nicht so unbedingt der Fall.“

⁴⁰⁴ Vgl. Pressemitteilung *The Responsive Eye* (1965) (Online-Quellen); vgl. dazu auch Kat. *The Responsive Eye* 1965.

⁴⁰⁵ *Primary Structures*, kuratiert von Kynaston McShine wurde im Jewish Museum vom 26. April - 12. Juni 1966 gezeigt.

⁴⁰⁶ Bruce Altshuler zählt *Primary Structures* zu den wichtigsten Ausstellungen der Nachkriegszeit, vgl. Alshuler 2013; vgl. v.a. auch Meyer 2001, S. 10ff.

⁴⁰⁷ Meyer 2001, S. 13.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Grace Glueck in der New York Times 1966, zitiert nach Meyer 2001, S.13.

⁴¹⁰ Hilton Kramer in der New York Times 1966, zitiert nach Meyer 2001, S. 13.

Kurator der Ausstellung Kynaston McShine, die Kritikerin Barbara Rose und die Künstler Donald Judd, Robert Morris und Mark di Suvero teilnahmen, bemerkte di Suvero selbstbewusst: „*Primary Structures* is the key show of the 1960s.“⁴¹¹

Durch *Primary Structures*, vom ehemaligen Kurator des MoMA, Kynaston McShine und mit der Assistenz von Lucy Lippard, zusammengestellt, bekamen die Künstler der Minimal Art erstmals über Nacht einen Platz in der zeitgenössischen Kunstszene New Yorks. Zu bedenken ist dabei jedoch, dass die Ausstellung Werke von 42 Künstlerinnen und Künstlern umfasste, so dass nur wenige bereits hier aus der Masse herausstachen. Womöglich war die ungewöhnlichste Idee der Ausstellung aber das Konzept des Künstlers als „Designer“, der mit konventionellen industriellen Materialien Gegenstände konzipierte, die mit ihren glatten Oberflächen und rechten Winkeln auch maschinell hergestellte Gebrauchsgegenstände hätten sein können. Neben der Entdeckung einzelner Künstler war die große Aufmerksamkeit, die *Primary Structures* genoss, auch ein Beleg für die wachsende Bedeutung der Kuratoren und Organisatoren, die durch die Zusammenstellung der künstlerischen Arbeiten eigenständige kreative Arbeit verrichteten.

Paul Maenz habe Peter Roehr begeistert von *Primary Structures* berichtet.⁴¹² Tatsächlich ist der Einfluss dieser Ausstellung auf Paul Maenz' *Serielle Formationen* deutlich erkennbar, auch wenn ein offensichtlicher Unterschied in Maenz' und Roehrs Konzentration auf Arbeiten auf Papier und der Einbezug nur weniger skulpturaler Werke besteht, was vor allem auf praktische Gründe zurückzuführen ist. Deutlich sichtbar aber ist die Beschäftigung mit dem in beiden Ausstellungen erforschten Prinzip der Serie und der geometrischen „industriellen“ Form. Paul Maenz begeisterte sich durch die Vorprägung durch Peter Roehr für die Minimal Art, die ihn als ehemaligen Schüler von Max Burchartz und daher „Bauhaus-Geprägten“⁴¹³ stärker ansprach als die etablierte und teuer verkaufte Pop Art, die auch in Deutschland inzwischen bekannt und allgegenwärtig

⁴¹¹ Mark di Suvero, zitiert bei Meyers 2001, S. 13.

⁴¹² Vgl. Wiehager 2012, S. 363.

⁴¹³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin über die Begegnung mit Minimal Art in New York: „[...] In dieser New Yorker Zeit [...], Mitte der Sechziger Jahre, war natürlich Amerika für uns, die wir, wenn Sie so wollen, Bauhaus-geprägt waren, also mein Lehrer an der Folkwang Schule für Gestaltung war Max Burchartz, der wiederum war einer der Hohepriester für Typographie und Fotografie (...). Und mit diesem, wenn man so will, konstruktivistischen Hintergrund in unserer Grundausbildung - visuell, aber auch inhaltlich - war natürlich die Minimal Art für uns ausgesprochen attraktiv, auf Anhieb attraktiv, während sie es in Amerika schwer hatte. Also, als ich nach Amerika kam, da war der Höhepunkt der Pop Art überschritten. Und Sie können sich diesen Kontrast vorstellen, wenn Sie diese inzwischen akzeptierte und begeistert aufgenommene und lebendig gesammelte Pop Art vorstellen und jetzt ist da plötzlich so was wie Carl Andre oder Robert Morris oder eben Sol LeWitt und so weiter, dass das ein Kälteschock war für viele der kunstbegeisterten New Yorker.“

war. Anschaulich beschrieb er im Gespräch, wie das inzwischen an Farben und runde, fast infantile Formen der Pop Art gewöhnte New Yorker Kunstpublikum einen „Kälteschock“⁴¹⁴ erlitten habe, als „plötzlich so was wie Carl Andre, Robert Morris oder [...] Sol LeWitt“ erstmals in Ausstellungen und Galerien gezeigt wurde. Interessant ist auch Maenz' Spekulation, dass aufgrund der Sehgewohnheiten des reduzierten Bauhausstils die kühle Minimal Art in Deutschland „auf Anhieb attraktiv“ war, während das amerikanische Publikum noch mit ihr warm werden musste.

Von den Künstlern, die in *Primary Structures* zu sehen gewesen waren, präsentierte Maenz dann in *Serielle Formationen* Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin, Donald Judd und Ronald Bladen, die mit Ausnahme von Dan Flavin, der bereits 1966 bei Rudolf Zwirner in Köln eine Ausstellung gehabt hatte und von diesem in Deutschland repräsentiert wurde, alle zum ersten Mal in Deutschland gezeigt wurden.

3.2.3 Galeriegründungen und -ausstellungen in New York

Neben den großen Museumsausstellungen waren es unzählige kleinere Galerieausstellungen die Maenz' Sehgewohnheiten in der New Yorker Zeit prägten, von denen hier nur einige exemplarisch diskutiert werden können. Dem allgemeinen Aufstieg des New Yorker Kunstmarkts entsprechend, erblühte auch die Galerienszene in den sechziger Jahren. 1949 soll es in New York etwa 20 Galerien und 12 Sammler gegeben haben, die sich auf amerikanische Kunst spezialisiert hatten.⁴¹⁵ James Meyer beschreibt die Galerienszene der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre als noch verhältnismäßig intim und kompakt, die Zahl der Galerien stieg ab den frühen sechziger Jahren aber rasant an. In dem 1965 erschienenen Art Guide New York des MoMA-Kurators A.L. Chanin ist die Rede von mehr als 250 Galerien „ranging from some that specialize in ancient Egyptian art to those that present the newest and most avant-garde forms.“⁴¹⁶ Laut Sophy Burnham waren allerdings 1961 bereits um 450 „art dealers of all sorts“⁴¹⁷ in New York aktiv, um 1970 sollen es bereits etwa 1000 gewesen sein. Trotz der divergierenden Zahlen gibt es keinen Zweifel darüber, dass New York die Stadt mit der weltweit höchsten Dichte an Galerien war. Die wachsende Anzahl an Künstlern, Samm-

⁴¹⁴ Alle folgenden Zitate stammen aus dem Gespräch der Autorin mit Paul Maenz im April 2013.

⁴¹⁵ Vgl. Altshuler 2013, S. 11.

⁴¹⁶ Chanin 1965, S. 319; Chanin erwähnt hier unter anderem die Galerien von Leo Castelli, Andre Emmerich und Marilyn Fischbach sowie die Green Gallery, Pace Gallery, Stable Gallery und Howard Wise Gallery.

⁴¹⁷ Burnham 1973, S. 31.

lern und anderen Figuren in der Kunstwelt und die Vergrößerung der Kunstwelt bedingten sich somit wechselseitig. Die wichtigsten Galerien für zeitgenössische Kunst befanden sich an verschiedenen Punkten der Stadt in hoher Konzentration: auf der Upper East Side (u.a. Leo Castelli, Tibor de Nagy, Martha Jackson), in Midtown in und um die 57. Straße herum (u.a. Betty Parsons, Sidney Janis, Sam Kootz, André Emmerich und die Stable Gallery) und einige wenige auch bereits „Downtown“, um die 10. Straße herum waren die sogenannten 10th Street Galleries.⁴¹⁸

Für alle genannten Akteure und insbesondere für junge Kunstvermittler und Künstler waren die Jahre um 1965 innerhalb des stetigen Aufstiegs somit nochmals eine entscheidende Phase: Mehr und mehr junge Galeristen wagten es, angesichts der großen Anzahl interessanter junger Künstler, nach wie vor verhältnismäßig geringen Mieten und des großen finanziellen Kapitals von potentiellen Sammlern, eigene Projekte zu starten. Dazu zählen unter anderem Dick Bellamys Green Gallery⁴¹⁹, Dan Grahams John Daniels Gallery⁴²⁰, Virginia Dwan⁴²¹, Seth Siegelau⁴²² und Marilyn Fischbach⁴²³. 1963 eröffnete die von Künstlern gemeinsam gegründete und von John Gibson geführte Park Place Gallery in Lower Manhattan, die 1965 nach SoHo zog. Nach deren Schließung 1968 eröffnete Paula Cooper eine der ersten kommerziellen Galerien in SoHo in ihren ehemaligen Räumlichkeiten.

Trotz der großen Anzahl von Galerien in New York lässt sich doch eine Gemeinsamkeit in der doch übersichtlichen Zahl der jungen Galerien entdecken, deren Leiter häufig erst um die 30 Jahre alt – und in einigen Fällen noch wesentlich jünger – waren. Es war diese Generation an jungen Kunstvermittlern, die gemeinsam mit den Künstlern eine Reihe neuer Kunstformen entwickelten und eine Plattform boten, bei der der kommerzielle Aspekt zunächst in den Hintergrund trat bzw. die traditionelle Rollenverteilung zwischen Künstler und Galerist aufgebrochen wurde. Diese hier aufgezählten jungen Galerien funktionierten häufig primär als soziale Orte, an dem es nicht vorrangig um Handel und Profit ging, sondern in denen junge Kunstschaaffende sich treffen und austauschen konnten. In einer Übertragung von Nina Tessa Zahners Unterscheidung zwischen künstler- und absatzorientierten Galeristen im Abstrakten

⁴¹⁸ Vgl. Meyer 2001, S. 33.

⁴¹⁹ Bellamy war der Direktor der von 1960-65 in Midtown operierenden Green Gallery, die vom Sammlerehepaar Robert und Ethel Scull finanziert wurde und als eine Plattform für junge Nachwuchskünstler dienen sollte.

⁴²⁰ Gegründet 1964 in den ehemaligen Räumen der Galerie von André Emmerich auf der Upper East Side.

⁴²¹ Gegründet 1958 in Los Angeles und 1965 in New York in der 57. Straße (Midtown).

⁴²² Gegründet 1964 in Midtown.

⁴²³ Gegründet 1960 in der 57. Straße (Midtown).

Expressionismus würden diese Galeristinnen und Galeristen eindeutig in letztere Kategorie fallen.⁴²⁴ Junge Galerien stellten junge noch unbekannte Künstler aus, an denen Sammler noch nicht interessiert waren und die dementsprechend nur relativ tiefe Preise verlangen konnten. Dennoch waren die Galerien entscheidende Faktoren für die so wichtige Netzbildung dieser Generation von Künstlern und jungen Galeristen und Ausstellungsmachern untereinander. Diese Begegnungen, Freundschaften und Bekanntschaften der Künstler und Kunstvermittler aller Art ist eine schwer messbare aber entscheidende Größe – dies war vermutlich schon immer der Fall, für die Betrachtung der sechziger Jahre zeigte sich dieses aber in besonderem Ausmaß. Lucy Lippard beschrieb beispielsweise in einem Aufsatz, welche Künstler sich durch welche Verbindungen kennenlernten und zu welchen neuen Ausstellungen und Zusammenarbeiten diese Bekanntschaften jeweils führten. Sie bezeichnet diese Begegnungen als entscheidende „intersections“ – Kreuzungen, die den Verlauf einer Karriere mehr oder weniger stark beeinflussen konnten.⁴²⁵ Der Weg für junge Künstler in die Ausstellungen scheint durch die jungen Kunstvermittler einfacher gewesen zu sein, die ein Interesse daran hatten mit Freunden und deren Freunden zusammenzuarbeiten. Die jungen Galeristen ihrerseits waren interessiert daran, einen Part in der attraktiven und „hippen“ Kunstszene zu haben, ohne selber als Künstler zu agieren. Die klare Aufgabenverteilung, die den Kunstwelt bis dahin geprägt hatte, löste sich zunehmend auf: Kurator, Kritiker, Künstler, Agent und Organisator vereinten sich immer häufiger in einer Person.

Plastics, John Daniels Gallery, 1965⁴²⁶

Zu Beginn der sechziger Jahre war die wichtigste Avantgarde-Galerie die vom Sammlerehepaar Robert und Ethel Scull finanzierte Green Gallery unter der Leitung von Dick Bellamy. Sie schloss 1965, so dass Maenz sie vermutlich selber nicht mehr besucht hat, aber ihre Auswirkungen waren durch die Fortführung ihres Ansatzes durch andere junge Galeristen spürbar. In der Green Gallery waren bereits zu Beginn des Jahrzehnts erste Ansätze der Minimal Art bei Dan Flavin, Robert Morris und Donald Judd zu sehen und galt für viele junge Künstler als wegweisend. Auch Dan Graham, der bis dahin noch

⁴²⁴ Vgl. Zahner S. 117 und Kap. 2.1.4.

⁴²⁵ Vgl. Lippard 2006, S. 37ff.

⁴²⁶ Die gezeigten Künstler waren Don Judd, Forrest Myers, Chuck Ginnever, Peter Forakis, Mark di Suvero, David Weinrib, Jeanne Miles, Carlos Sobrino, Mon Levinson, Herbert Gesner, Sari Dienes, Arman, Robert Smithson, Robert Cox, Irwin Fleminger, Leo Amino, Richard Navin, Robert Watts, Lucas Samaras, John Fischer. Die genauen Daten der Ausstellung konnte ich nicht ausfindig machen, eine Besprechung in Lucy Lippards *New York Letter* in Art International vom Mai 1965 deutet aber auf das Frühjahr (vermutl. April) hin.

als interessierter Außenseiter die Kunstwelt beobachtet hatte, nahm sich die Green Gallery zum Vorbild als er 1964 in den frei gewordenen Räumen der Galerie von André Emmerich mit einem Freund eine eigene Galerie eröffnete, deren Name sich aus der Kombination ihrer Vornamen zusammensetzte. Dieser Schritt sei auf den Vorschlag von Freunden hin passiert und habe nur zum Zweck gehabt, befreundeten Künstlern eine Plattform zu bieten.⁴²⁷ Die John Daniels Gallery war ein Experiment, das Graham offenbar mit nicht allzu viel geschäftlichem Ehrgeiz verfolgte, das aber schnell unter jungen Künstlern auf Interesse stieß und in ihm schließlich eine echte Leidenschaft an zeitgenössischer Kunst erweckte:

„[Dan Graham] entered art by engaging with and viewing, discussing, showing, and promoting important early works and installations by other artists. This is the kind of influence to be found in this small slice of the mid-1960s New York art world during a brief moment.“⁴²⁸

Die John Daniels Gallery existierte wegen finanzieller Schwierigkeiten letztlich nur ein gutes halbes Jahr bis Ende des Sommers 1965, aber sie erfasste retrospektiv betrachtet perfekt den Geist der Zeit. Graham zeigte unwissentlich die Künstler, die in den folgenden Jahren und Jahrzehnten die Kunst der sechziger und siebziger Jahre prägen sollten: Dan Flavin, Robert Morris und Donald Judd, die in der einflussreichen Green Gallery gezeigt worden waren, sowie Sol LeWitt, Robert Smithson und andere, die Grahams erweitertem Freundeskreis entstammten. Auch Heiner Friedrich sei auf seiner ersten Reise nach New York als junger Galerist aus München „dressed in dapper suits“⁴²⁹ in die Galerie gekommen und habe einen nachhaltigen Eindruck bei Graham hinterlassen. Auch hier waren die durch die Galeriearbeit entstandenen Begegnungen und somit der soziale – im Gegensatz zum wirtschaftlichen – Aspekt einer Galerie besonders wichtig. So beschrieb Graham in einem Interview:

„The experience of managing the gallery was particularly valuable for me in that it afforded many conversations I had with Dan Flavin, Donald Judd, Jo Baer, Will Insley, Robert Smithson and others. [...] People would come by just to talk, since we weren't selling anything or doing that much.“⁴³⁰

⁴²⁷ Vgl. Anastas 2009, S. 116.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Dan Graham in Graham/Nonomura 2009, S. 285 Friedrich sei für ihn zu einem „patron in the way Ludwig II was a patron to Wagner“ geworden; ebd.

⁴³⁰ Dan Graham, zitiert in Anastas 2009, S. 117.

Die Erfahrung, eine Galerie zu leiten, wird hier sogar als „transformative“⁴³¹ beschrieben. Die Galerie – speziell im Falle der kurzlebigen John Daniels Gallery – diente somit als sozialer Treffpunkt für den Austausch von Ideen und Gesprächen unter jungen Künstlern und Kunstinteressierten, die hier Netzwerke bildeten. Besonders für Robert Smithson hatten die Begegnungen in der Galerie einen wichtigen Einfluss. In einem Interview mit Paul Cummings aus dem Jahre 1972 erinnerte er sich:

„In 1964, 1965, 1966 I met people who were more compatible with my view. I met Sol LeWitt, Dan Flavin and Donald Judd.“⁴³²

Auch für Graham selber bedeuteten die Kontakte, die er über die Galerie knüpfte, einen unerwarteten aber wichtigen Karriereschritt. So lernte er im Zusammenhang mit der Galeriearbeit beispielsweise Susan Brockman vom Arts Magazine kennengelernt, die ihm ermöglichte, 1966 eine seiner heute bekanntesten frühen Arbeiten – *Homes For America* – zu veröffentlichen.⁴³³

Trotz der kurzen Lebensdauer der Galerie ist es gut möglich, dass Paul Maenz die erste Einzelausstellung von Sol LeWitt im Mai 1965 und die Gruppenausstellung *Plastics* im Frühjahr 1965 gesehen hat. *Plastics* wurde letztlich die bekannteste Ausstellung, die in der kurzlebigen John Daniels Gallery gezeigt wurde und auch sie hatte prophetischen Charakter: Bereits ein Jahr bevor ihnen in *Primary Structures* ein wichtiger Durchbruch gelang, wurden hier die später so genannten Minimal Artists gezeigt. Der mit einem Augenzwinkern gewählte Name der Ausstellung war bezeichnend: Es wurde Plastik – Skulptur – gezeigt, aber auch Plastik – als Material – verwendet. Lucy Lippard besprach die Ausstellung in ihrer Kolumne *New York Letter* in der Kunstzeitschrift *Art International* ausführlich und stellt trotz einer gewissen Enttäuschung die dringliche Aktualität der Ausstellung fest: „More is promised than delivered in actual quality, but it helps to clarify the current situation.“⁴³⁴ Die „derzeitige Situation“ beschrieb Lippard mit der künstlerischen Entwicklung hin zu „cool commercial and industrial aspects“⁴³⁵, innerhalb derer der Künstler zum „craftsman or technologist“⁴³⁶ wird, der sich von der Vorstellung des kreativen Künstlergenies wegbewegt.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Interview mit Robert Smithson 1972 (Online-Quellen). Eine von Graham geplante Einzelausstellung von Robert Smithson – die über ein Jahr vor der Einzelausstellung bei Virginia Dwan im Dezember 1966 seine erste gewesen wäre – kam letztlich nicht zustande, da die Galerie aus finanziellen Gründen nach nur einer Saison schloss.

⁴³³ Vgl. Anastas 2009, S. 119.

⁴³⁴ Lucy Lippard, *New York Letter*, *Art International* 9, no. 4 1965, S. 53.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

Paul Maenz kam hier und in dessen erster Einzelausstellung im gleichen Jahr in der John Daniels Gallery erstmals in Berührung mit den Werken Sol LeWitts, die im folgenden Jahr in *Primary Structures* erstmals in einem größeren Rahmen zu sehen waren. In dieser Zeit entwickelte sich gar eine Freundschaft zwischen Maenz und LeWitt, die bis zu dessen Tod andauerte.⁴³⁷

Eccentric Abstraction, Fischbach Gallery, 20.9.-8.10.1966⁴³⁸

1965, schrieb Lucy Lippard, sei sie genau wie viele der in den nächsten Jahren erfolgreich gewordenen Künstler an einem Wendepunkt ihrer Karriere gewesen:

„In 1965, [Eva] Hesse, [Mel] Bochner, [Dan] Graham, [Sol] LeWitt, [Robert] Smithson (and myself) were all at career turning points. Sol LeWitt had his first solo show that year [John Daniels Gallery]. I began writing criticism regularly in the winter of 64-65; Smithson was making his plastic and mirror geometric sculptures which led directly into the work for which he became famous. Hesse began to make sculpture after limited success as a painter.“⁴³⁹

Neben ihrer regulären Tätigkeit als Kritikerin begann Lippard um diese Zeit auch ihre ersten Schritte als „freie Kuratorin“ mit der Ausstellung *Eccentric Abstraction*, die sie für die Fischbach Gallery kuratierte. Es ist davon auszugehen, dass Maenz die Ausstellung gesehen hat. Auch wenn ihn mit Lucy Lippard keine Freundschaft verband, so kannte er sie doch von Anlässen in der Kunstwelt wie Ausstellungseröffnungen und vor allem über den gemeinsamen Freund Sol LeWitt.⁴⁴⁰ *Eccentric Abstraction* war die erste von zwölf Ausstellungen, die Lippard zwischen 1966 und 1973 organisierte. Die nur wenig ältere Marilyn Fischbach stellte ihr dafür ihre Galerieräume in der Madison Avenue auf der Upper East Side zur Verfügung. Lippard, die in der Bibliothek des MoMA angestellt gewesen war, war mit dessen ehemaligen Kurator Kynaston McShine befreundet und wohl auch dadurch ermutigt, eine eigene Ausstellung zu kuratieren. *Eccentric Abstraction* bedeute jedoch einen Aufbruch von der Kunst, die beispielsweise in *Plastics* oder in *Primary Structures* zu sehen war, sie sollte „ein Gegenbild zur Minimal Art“⁴⁴¹ schaffen. Statt glatter und industrieller Oberflächen wollte sie „emotive or ‚eccentric‘ or erotic

⁴³⁷ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015.

⁴³⁸ Gezeigte Künstler waren Sol LeWitt, Eva Hesse, Frank Lincoln Viner, Keith Sonnier, Don Potts, Bruce Nauman, Gary Kuehn, Jean Linder, Alice Adams, Kenneth Price u.a.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Über die Bekanntschaft mit Lucy Lippard berichtete Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin am 20. April 2015: „Über Lucy haben wir uns damals immer amüsiert. Die kam immer so angetrippelt mit ihrem Kimono, so nach dem Motto: „Has anybody important already left?““

⁴⁴¹ Bippus 2003, S. 131.

alternatives“⁴⁴² zu den glatten, kühlen, industriellen Formen zeigen. Den Begriff hatte Lippard selbst für eine Gruppe von Künstlern geprägt, deren Arbeiten sie in der gleichen Tradition sah und die, wie Lippard selbst, der gleichen Generation angehörten.⁴⁴³ James R. Mellow schrieb 1966, der eben noch wütende „Sturm“ um Pop und Op Art sei abgeklungen und Lucy Lippards *Eccentric Abstraction* in der Fischbach Gallery zeige Künstler „working in new modes and new materials“⁴⁴⁴.

In einer Untersuchung zu Lucy Lippards kuratorischem Werk charakterisiert Catherine Morris das Jahr 1966 als eine Periode, in der Kuratoren und Kritiker das Ziel verfolgten, „related ambitions“⁴⁴⁵ zwischen den in rascher Folge neu entstehenden Kunstformen zu finden und aufzuzeigen. Das zeigt sich bei *Plastics*, *Primary Structures* und *Eccentric Abstraction* gleichermaßen. Für Lippard bedeutete diese Ausstellung einen ersten entscheidenden Faktor, der ihre zukünftige Tätigkeit als Kritikerin, Autorin und Kuratorin miteinander verband und ihre weitere Laufbahn vorwegnahm. Im Gegensatz zu einer großen Museumsausstellung wie *Primary Structures*, die bis zu ihrer Eröffnung einen Vorlauf von mindestens zwei Jahren gehabt hatte, erlaubte eine kleinere Ausstellung in einer Galerie eine wesentlich schnellere Reaktion auf die neuesten Entwicklungen in der Kunstwelt. Für junge Ausstellungsmacher und Künstler waren solche Ausstellungsräume – ihre eigenen oder die von befreundeten Galeristen – in denen sie mit begrenztem Budget und meist ohne Bezahlung arbeiteten, somit attraktiver als institutionelle.

Während *Plastics* durch seine kurzfristige Planungszeit bereits im Kleinen vieles vorausnehmen konnte, was rund ein Jahr später in *Primary Structures* große Aufmerksamkeit bekam und für immer die Minimal Art kunsthistorisch prägen sollte, machte *Eccentric Abstraction* bereits einen Schritt weiter auf die post-minimale und entmaterialisierte Kunst zu. Morris interpretiert Lippards Ausstellung als eine Konzentration auf die Hauptmerkmale der Minimal Art – „reduzierte Form, industrielle und kommerzielle Materialien“⁴⁴⁶ – und eine Voraussicht auf den nächsten Schritt einer „scheinbar gefühlsgeladeneren, „verfalleneren“ und „heruntergekommenen“⁴⁴⁷ Kunst.

Sicherlich ist im Vergleich dieser Ausstellungen keine eindeutige Verwandtschaft auszumachen, die Art der Aufmachung und die Organisation der postminimalistischen

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ „Many of the artists are around thirty years old and [...] began as painters rather than sculptors“, in: Lippard 1966b, S. 28.

⁴⁴⁴ Mellow 1966, S. 54.

⁴⁴⁵ Morris/Bonin 2012, S. 5.

⁴⁴⁶ Morris/Bonin 2012, S. 5.

⁴⁴⁷ Ebd.

Werke in *Herzchen* ist aber klar vergleichbar.⁴⁴⁸ *Eccentric Abstraction* verfolgte bereits 1966 einen Aufbruch und eine Ablösung von der Minimal Art, den Maenz in *Herzchen* noch deutlicher macht. Als „eccentric“⁴⁴⁹ bezeichnet auch Suzaan Boettger die verwendeten Materialien in *Herzchen* und zieht somit eine direkte Verbindungslinie zwischen beiden Ausstellungen.

10, Dwan Gallery, 4. - 29. Oktober 1966

Im Gespräch nannte Paul Maenz die Ausstellungen, die er in der Dwan Gallery gesehen hatte, als Einfluss auf seinen Umgang mit Kunst.⁴⁵⁰ Zwischen 1965 und Anfang 1967 zählen dazu vor allem die Einzelausstellungen von Robert Smithson (März 1966) und Sol LeWitt (April 1966) sowie die Gruppenausstellung 10 (Oktober 1966), in der jeweils ein Werk von Carl Andre, Jo Baer, Dan Flavin, Don Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Robert Smithson und Michael Steiner zu sehen war.

Das Display und der Inhalt von 10 mit seinen minimalistischen in schwarz und weiß gehaltenen, oft seriellen Werken, erinnert unwillkürlich an *Serielle Formationen*, zumal gleich sechs der in 10 gezeigten Künstler einige Monate später auch in Frankfurt zu sehen waren.⁴⁵¹ Der schlicht gestaltete Katalog zu 10 hingegen könnte den *Herzchen*-Katalog inspiriert haben. Neben dem weiß-glänzenden Umschlag, sind auch inhaltlich einige Parallelen zu erkennen: Beide Kataloge enthalten keinen Text zum Inhalt der Ausstellung oder nähere Informationen zu den Künstlern. 10 ging sogar noch einen Schritt weiter als Herzchen, indem neben zwei Ausstellungsansichten von jeder Arbeit nur jeweils ein Bild zu sehen war. Die Parallelen zwischen Dwans und Maenz' Ausstellungen sind jedoch unüberschbar.

⁴⁴⁸ Lippard erwähnt in einer Fußnote ihres Artikels *Eccentric Abstraction* in der Zeitschrift *Art International* auch die Ähnlichkeit von Arbeiten nicht-amerikanischer Künstler und nennt dabei Barry Flanagan, der letztlich einer der acht gezeigten Künstler in Herzchen war; vgl. Lippard 1966b, in: *Art International*, Volume X/9, November 1966, S. 40.

⁴⁴⁹ Boettger 2003, S. 34.

⁴⁵⁰ Vgl. z.B. Pfeffer 2012, S. 9

⁴⁵¹ Es handelt sich dabei um Carl Andre, Dan Flavin, Don Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin und Michael Steiner.

Als Beispiel für die Entwicklung einer neuen Form der Galerieführung bzw. der Position des Kunstagenten sollen hier die Unternehmungen Seth Siegelau dienen, die Mitte und Ende der 1960er Jahre einen wesentlichen Schritt in der modernen Galerieführung darstellten: seine erste Galerie gründete und nach der relativ raschen Aufgabe der Unternehmung aufgrund des ausbleibenden finanziellen Erfolgs eine andere Strategie der Kunstvermittlung verfolgte.

Im Juni 1964 eröffnete Siegelau als 23-jähriger auf dem Höhepunkt des ökonomischen Booms in den USA eine Galerie namens Seth Siegelau Contemporary und verzichtete somit auf den Zusatz „Galerie“. Tatsächlich betrieb Siegelau die Galerie wie ein Unternehmen und spezialisierte sich neben „new art“ und „timeless art“ auch auf orientalische Teppiche. Seine Strategie war von Anfang an ungewöhnlich und sollte sich von den üblichen Handlungs- und Verkaufsabläufen der etablierten Galerien abgrenzen. Im Gegensatz also zu Dan Grahams Desinteresse am händlerischen Teil der Galeriearbeit und Lucy Lippards vorwiegendem Anliegen, inhaltlich anspruchsvolle Ausstellungen zu machen, versuchte Siegelau ein gänzlich neues Angebot zu machen, indem er potentiellen Käufern eine „Gesamtinstallation“ anbot. Alberto Alberro beschrieb Siegelau's Geschäftsstrategie als „aggressive promotion“⁴⁵², Lawrence Weiner nannte Siegelau's Unternehmen in einem Gespräch mit Willoughby Sharp eine „Werbeagentur“⁴⁵³. Beide Beobachtungen – letztere durchaus despektierlich – machen deutlich, dass Siegelau eine Geschäftsstrategie verfolgte, die sich an der Grenze zwischen Kunst und „Business“ bewegte. Er präsentierte sich zwar als Geschäftsmann, gleichzeitig aber auch als Vermittler oder Agent, der mit den Künstlern arbeitete und potentiell beide Seiten miteinander in Kontakt bringen konnte. Es ging ihm weniger darum, mit dem Verkauf von Kunst Geld zu verdienen, als selber Teil der Kunstwelt zu werden, indem er mit Kunst *arbeitete*. Konsequenterweise schloss Siegelau nach zwei Jahren dann auch seine Galerie nach ausbleibendem finanziellen Erfolg und blieb seinem Grundsatz, dass man keine Galerie brauche, um Ideen zu präsentieren, auch für den Rest seiner erfolgreichen Laufbahn in der Kunstwelt treu.⁴⁵⁴

Alberto Alberro betont in seiner Abhandlung über Siegelau's Strategien in den sechziger Jahren immer wieder die Ähnlichkeit zu Handlungsstrategien der Werbeindust-

⁴⁵² Alberro 2003, S. 10.

⁴⁵³ Lawrence Weiner in einem Interview mit Willoughby Sharp, zitiert nach Alberro 2003, S. 5.

⁴⁵⁴ Seth Siegelau: „You don't need a gallery to show ideas“; zitiert in Alberro 2003, S. 16.

rie, die gerade in New York eine ultimative „hipness“⁴⁵⁵ ausstrahlte und deren Ton junge Händler wie Siegelaub übernahmen. 1967 gründete Siegelaub mit Jack Wendler das gemeinsame Unternehmen *Image: Art Programs for Industry Inc.* In einem Pamphlet über das Ziel der Korporation hieß es:

„We specialize in the development and organization of public relations programs involving the fine arts. The art program is the medium through which you tell your story to the community... [It is] designed to give you maximum return on your public relations dollar.“⁴⁵⁶

In den Werbeunterlagen seiner Firma, die sich vor allem an Investoren und Unternehmer wandte, wiesen Siegelaub und Wendler außerdem auf das hohe Investitionspotential zeitgenössischer Kunst hin: „Now is the time to become involved in the Arts and capitalize on the huge reservoir of interest, excitement and good-will.“

Diese Haltung widerspricht auf den ersten Blick der zunehmend politisierten und entmaterialisierten Kunst der sechziger Jahre, die sich durch ihre mangelnde Objektivität zunächst als schlecht verkäuflich erwies. Einerseits wendete sich Siegelaub so an die finanzstarken potentiellen Käufer und pries ihnen ein Produkt von hohem Investitionswert an, gleichzeitig demokratisierte er aber zeitgenössische Kunst in Zusammenarbeit mit Künstlern, indem er neue Distributionskanäle suchte und bediente.

Nach der Schließung seiner Galerieräume in Midtown Manhattan 1966, operierte Siegelaub von seiner eigenen Wohnung an der Upper East Side (82nd Street und Madison Avenue) aus. Die so essentielle Netzbildung, die bereits Dan Grahams John Daniels Gallery für junge Künstler – und den Direktor selber – so wertvoll gemacht hatte, führte Siegelaub strategisch von dort aus weiter.

Siegelaub repräsentiert somit eine Variation des neu entstehenden Typus des Galeristen, wie er in Westdeutschland in Figuren wie Konrad Fischer und später Paul Maenz ebenfalls zu finden war. Der ehemalige Händler war viel mehr zum Agenten, Kritiker, Netzwerker, Werbestrategen und Mittelsmann im Zentrum der zeitgenössischen Kunstszene geworden:

„[R]ather than merely a dealer, Siegelaub now saw himself more as a collaborator, involved in a common enterprise with the artists, not necessarily in the making of the work but in its presentation.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Alberro 2003, S. 15.

⁴⁵⁶ Zitiert nach Alberro 2003, S. 6.

⁴⁵⁷ Alberro 2003, S. 106.

Willoughby Sharp und Paul Maenz lernten sich in der Howard Wise Gallery kennen.⁴⁵⁸ Beide verband seit dieser Zeit eine enge Freundschaft, die bis zu Sharps Tod im Dezember 2008 andauerte. Sharps in der Mitte der 1960er Jahre durchaus unübliches Interesse an zeitgenössischen deutschen Künstlern ist wiederum durch persönliche Beziehungen entstanden, nachdem Sharp bereits seit 1957 immer wieder nach Europa und auch nach Westdeutschland reiste, um die dortige Kunstszene kennenzulernen:

„Nurtured by Abstract Expressionism, and the frequent trips I took to Europe between 1957 and 1967, I grew to become a transcontinental cultural catalyst. [...] After having personal contact with some of the leading Abstract Expressionists, like Barney Newman whose Park Avenue studio I went to with Alfred Schmela in the early '60s, I had already gone back and forth to Europe many times. Over Christmas in 1957 and early 1958, I had my first meetings with Joseph Beuys in Dusseldorf.“⁴⁵⁹

Wie bereits im ersten Kapitel beschrieben, kam Sharp bei einem Aufenthalt in Düsseldorf in der Galerie Schmela außerdem in Kontakt mit der Gruppe Zero um Günther Uecker, Otto Piene und Franz Mack und organisierte Ende 1964, also kurz vor Paul Maenz' Ankunft in New York, eine Ausstellung in der Howard Wise Gallery, zu der auch ein Katalog erschien.⁴⁶⁰ Trotz der gemeinsamen Interessen waren die Hintergründe beider Männer sehr unterschiedliche: Paul Maenz war 1939 gerade zu Beginn des Zweiten Weltkrieges geboren worden und verbrachte somit den Großteil seiner Kindheit und Jugend im Nachkriegsdeutschland. Er hatte als Typograph einen praktischen – wenn auch klar künstlerischen – Beruf erlernt und war bei einer der führenden Werbeagenturen in führender Position tätig. Zeitgenössische Kunst war dennoch nach wie vor Neuland für Maenz, der sich über die Freundschaft und Arbeiten Peter Roehrs in Frankfurt und langsam über neue Bekanntschaften und Ausstellungs- und Galeriebesuche in New York an das Gebiet herantastete. New York City war für den im Westdeutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgewachsenen jungen Mann in dieser Hinsicht eine

⁴⁵⁸ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „Irgendjemand sagte mir, „da gibt es einen in New York, der ist an europäischer Gegenwartskunst interessiert“. Und [Willoughby Sharp] habe ich, denke ich, bei Howard Wise kennen gelernt, wo glaube ich eine Uecker-Ausstellung lief. Oder vielleicht auch Piene. Und da sind wir ins Gespräch gekommen. Es war ungewöhnlich, in New York jemanden zu treffen, der über die europäische Gegenwartskunst Bescheid wusste. [...] Und daher kenne ich Willoughby. Und das war dann natürlich auf Anhieb eine große Sympathie.“

⁴⁵⁹ Vgl. Willoughby Sharp in Lo Pinto 2006; vgl. auch Paul Maenz dazu im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015: „Er [Willoughby Sharp] hatte eine deutsche Frau, eine Tänzerin aus Düsseldorf, und dadurch war natürlich diese Schiene Düsseldorf auch lebendig.“ Maenz bezieht sich hier auf Renata Hengeler, die kurzzeitig mit Willoughby Sharp verheiratet war.

⁴⁶⁰ Vgl. Kat. Zero 1964.

Offenbarung und starke Prägung. Willoughby Sharp hingegen war in New York City aufgewachsen und so schon früh mit der zeitgenössischen Kunstszene in Berührung gekommen.⁴⁶¹ Er erwarb seinen ersten Abschluss (BA) in dem theoretischen Fach Kunstgeschichte an der Brown University, einer „Ivy League“-Schule in Providence, Rhode Island, in unmittelbarer Nähe des progressiven Rhode Island College of Art and Design. Anschließend studierte Sharp im Rahmen seiner geplanten Dissertation bei Meyer Shapiro an der New Yorker Columbia University auch an europäischen Universitäten in Paris und Lausanne.⁴⁶² Bereits während seiner Studienzeit war Sharp aktiv in der Kunstszene tätig und machte durch seine ausgedehnten Europaaufenthalte die Bekanntschaft mit europäischen Künstlern und Galeristen, die er teilweise – wie beispielsweise Günther Uecker – auch nach New York brachte.⁴⁶³

Kurz nach ihrer ersten Begegnung gründeten Sharp und Maenz 1966 kurzentschlossen den Verlag *Kineticism Press*.⁴⁶⁴ Während Maenz' Zeit in New York erschien bei *Kineticism Press* letztlich nur eine Publikation. Willoughby Sharp war der Autor des Büchleins mit dem Titel *Günther Uecker – 10 Years of a Kineticist's Work*, die Gestaltung stammte von Paul Maenz.⁴⁶⁵ Es handelte sich hier um „Book No. 1“, das der Beginn einer geplanten – aber letztlich nie fortgeführten – Reihe werden sollte.

Willoughby Sharps großes Interesse an europäischer und – in den 1960er Jahren in New York durchaus unüblich – vor allem auch deutscher zeitgenössischer Kunst, Paul Maenz' Neuentdeckung der amerikanischen Avantgardekunstströmungen und die kurzentschlossene Handlungsbereitschaft, die beiden gemein war, führten zur schnellen Gründung des Verlags, dessen Name sich direkt auf die kinetische Kunst bezog, die vor allem in Europa populär war, aber auch in New York beispielsweise durch die Ausstellung *The Responsive Eye* Aufmerksamkeit erlangt hatte.

Maenz und Sharp mieteten als Verlagssitz einen kleinen Raum in einem Bürogebäude in der Park Avenue auf Höhe der 43. Straße. Anlässlich der Gründung des Verlags druckten sie eine Broschüre auf schwarzem Karton, quadratisch und zweifach treppenar-

⁴⁶¹ Willoughby Sharp im Gespräch mit Luca Lo Pinto: „I didn't come into the New York art world. I was born into it“; vgl. Lo Pinto 2006, ohne Seitenangaben. Über Sharps Präsenz in der New Yorker Kunstwelt schrieb Maenz in Anlehnung an das von ihm mitentwickelte Motto über die Stadt (vgl. Kap. 3.2.1), in der er lebte: „W. S. goes 25 hours a day“; vgl. Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 29. Oktober 1970.

⁴⁶² Vgl. Lo Pinto 2006, ohne Seitenangaben.

⁴⁶³ Außerdem war Sharp maßgeblich für die späte Anerkennung Joseph Beuys' in den USA verantwortlich, indem er ihm eine Ausstellung in der Ronald Feldman-Galerie organisierte, der wiederum die Reisekosten übernahm; vgl. z.B. Lo Pinto 2006, ohne Seitenangaben, auch Luckow 1998 S. 13ff., Kuoni 1980.

⁴⁶⁴ Vgl. Pfeffer 2012, S. 6.

⁴⁶⁵ Vgl. Sharp 1966.

tig gefaltet. In weißer Schrift steht auf der Außenseite der Name des Verlags, „Kineticism Press“⁴⁶⁶, sowie die Adresse des Sitzes und eine Telefonnummer. Auf einer der beiden Innenseiten finden sich das geplante Programm und ein „Statement“, in dem die Mission der Verleger erläutert wird. Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich die Kurzbiographien beider Verleger und jeweils ein Porträtfoto. Kineticism Press machte es sich demnach zur Aufgabe, künstlerische „Information“ durch viele verschiedene Medien zu dokumentieren und zu verteilen: „Kineticism Press documents and distributes artistic information in many media“. Unter der (einzigen) Kategorie „Books“ definieren Maenz und Sharp zwei thematische Reihen. Unter *Kineticism Documentation* sollten die Werke etablierter bzw. bereits historischer Künstler oder Kunstrichtungen gezeigt werden. Der erste Band sollte Yves Klein gewidmet werden, der nächste geplante Titel lautete „Malevich, Zero, and Kineticism: Movement in Modern Art“. Die *Kineticism Series* hingegen „treats a living artist’s work and contains a biography, bibliography, list of exhibitions, list of public and private collections, and a multiple art object by the artist.“ Das erste und letztlich einzige Buch der geplanten Serie behandelte den deutschen Künstler Günther Uecker, den Sharp vermutlich aus Deutschland kannte und mit dem er auch in späteren Jahren noch mehrmals zusammen arbeitete. Die von Sharp verfasste Monographie hatte eine Auflage von 2000 Exemplaren, die jeweils ein nummeriertes und signiertes Original von Uecker mit dem Titel *Nail Relief* enthielt. Es ist davon auszugehen, dass Maenz den gestalterischen Teil der Verlagsankündigungen sowie der Publikationen übernahm, während der Inhalt des Programms und der Veröffentlichungen wohl stark auf Sharps Interessen beruhen. Im Nachhinein bezeichnete Maenz die Unternehmung allerdings als „zu ehrgeizig“⁴⁶⁷ und erklärt so die Tatsache, dass der Verlag nur wenige der vielen geplanten Publikationen hervorbrachte. Obwohl Paul Maenz sich mit seiner Rückkehr nach Deutschland aus dem Verlag zurückzog, unterhielt Sharp ihn weiterhin. Ab 1970 erschien dort in Zusammenarbeit mit Liza Béar die Kunstzeitschrift *Avalanche*, die im folgenden Kapitel näher betrachtet wird. Ein nachhaltiges Interesse an der Publikationstätigkeit und der Dokumentation von Ausstellungen übernahm Maenz von Sharp und er blieb dessen Unternehmung – und somit dem von ihm mitgegründeten Verlag – treu, indem er mehrmals Anzeigen in der *Avalanche* schaltete und Sharp dadurch finanzielle Unterstützung bot.

⁴⁶⁶ Alle Zitate aus der Broschüre *Kineticism Press*, vgl. Kineticism Press 1966; auch zitiert in Boettger 2003, S. 35-36.

⁴⁶⁷ Maenz 2002, S. 41.

3.3 Fazit

Die Betrachtungen der New Yorker Kunstwelt, in der Paul Maenz sich zwischen 1965 und 1967 bewegte, zeigen, dass sich ihr Einfluss unmittelbar in Maenz' Ausstellungen *Serielle Formationen* im Mai/Juni 1967 und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* im September 1967 widerspiegeln. Einerseits übernahm Maenz konkret Künstler der Minimal Art, die er in New York kennengelernt hatte, andererseits importierte Maenz das Prinzip, aktuelle Strömungen als unabhängiger Kurator auszustellen, das er beispielsweise bei Lucy Lippard und Willoughby Sharp kennengelernt hatte.

In *Serielle Formationen* waren europäische und amerikanische Künstler zu sehen, die Maenz entweder in den Ausstellungen *Plastics* (John Daniels Gallery, 1965), *The Responsive Eye* (1965), *Primary Structures* (Jewish Museum, 1966) oder *10* (Dwan Gallery, 1966) persönlich oder durch ihre Arbeit in New York kennengelernt hatte. Sowohl inhaltlich als auch im Titel bezog sich Maenz klar auf die seriellen Ansätze der Gegenwartskunst in New York um 1966. Paul Maenz wurde dabei vor allem durch die Freundschaft mit Sol LeWitt und dessen Werk geprägt; der Ausstellungstitel *Serielle Formationen* nimmt nicht nur auf die Methode Bezug sondern auch wortwörtlich auf Arbeiten wie beispielsweise Sol LeWitts *Serial Project # 1 (ABCD)* (1966).⁴⁶⁸ LeWitt entwickelte just in der Zeit, die Maenz in New York verbrachte, seine ihm eigene klare Formensprache, die sich bereits in der Einzelausstellung in der Dwan Gallery (April 1966) deutlich von der Arbeit in der John Daniels Gallery (1965) unterschied und wurde in der Kunstkritik im Zusammenhang mit den Protagonisten der Minimal Art rezipiert.⁴⁶⁹ Als Maenz die New Yorker Ansätze nach Frankfurt brachte, waren diese also nach wie vor in der Entwicklung⁴⁷⁰, so dass sich in den Jahren ab 1967 eine parallele, aber auch zunehmend dialogische, Weiterführung beobachten lässt.

Die Formensprache der Minimalisten – klar, kühl, industriell und seriell – prägten die erste Ausstellung von Maenz, während *Herzchen* zwar noch die minimalistische Attitüde in den Katalog überträgt, ansonsten aber bereits einen Aufbruch in den Postminimalismus unternimmt, wie ihn Lucy Lippard in *Eccentric Abstraction* (Fischbach Gallery, 1966) erprobt hatte. Neben inhaltlicher Anregung übernahm Maenz hier das

⁴⁶⁸ Sol LeWitts *Serial Project #1 (ABCD)* (1966) wurde mehrmals gezeigt, in: Aspen Magazine No. 5/6.1967, Section 17, in der Dwan Gallery Los Angeles (April 1967) und in der Ausstellung *Art in Series*, Finch College Museum of Art (November 1967).

⁴⁶⁹ Vgl. Meyer 2001, S. 200-202.

⁴⁷⁰ Mel Bochners Artikel *Serial Art, Systems: Solipsism* (Arts Magazine Vol. 40 Nr. 8, Sommer 1967) und *The Serial Attitude* (Artforum Vol. 6 Nr. 4, Dezember 1964) erschienen beispielsweise kurz nach der Ausstellung *Serielle Formationen* im Mai/Juni 1967; die von Bochner und Varian organisierten Ausstellung *Art in Series* im Finch College Museum of Art in November 1967.

Prinzip des Ausstellungsmachens ohne institutionelle Anbindung oder finanziellen Ausgleich, wie es zahlreiche Künstler, Kritiker und Kuratoren, die häufig alle diese Rollen gleichzeitig ausfüllten, in New York praktizierten. Zeitgenossen und Bekannte von Maenz wie Lucy Lippard und Willoughby Sharp dienten hier als wichtige Inspirationsquellen.

Die Rezeption von *Herzchen* und vor allem die Anerkennung seiner Bedeutung für die Zukunft der Avantgardekunst erfolgten erstaunlicherweise erst in den letzten Jahren. In mehreren Veröffentlichungen der letzten Jahre wurde die Ausstellung unter verschiedenen Gesichtspunkten erwähnt⁴⁷¹, ihre „prophetische“⁴⁷² Rolle wurde erst in einem Artikel von Suzaan Boettger von 2003 wirklich gewürdigt, gleichzeitig stellt Boettgers Darstellung die bisher einzige substantielle in der englischsprachigen Forschung. Tatsächlich ist es bemerkenswert, dass die „exzentrischen“ Materialien, die vor allem Dibbets, Johnson und Long in ihren Arbeiten verwendeten, einen Umgang mit Skulptur einläuteten, der wenig später erstmals von amerikanischen Künstlern erprobt wurde und unter den Bezeichnungen *Earthworks* oder *Process Art* rezipiert wurde, wie im folgenden Kapitel erläutert wird.

Paul Maenz' Verbindung nach New York kurz nach seiner Rückkehr nach Deutschland zeigt sich auch in der Tatsache, dass beide Ausstellungen in Lucy Lippards Überblicksdarstellung über die Entmaterialisierung der Kunst zwischen 1966 und 1972 erwähnt werden.⁴⁷³ In ihrer chronologischen Auflistung unter dem Jahr 1967 finden sich *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen*, als zwei von drei Ausstellungen in Deutschland⁴⁷⁴:

„*Serielle Formationen*. Goethe Universität, Frankfurt am Main, May 22-June30, 1967. Essays by Paul Maenz and Peter Roehr. Includes LeWitt, Dibbets, Andre etc.“⁴⁷⁵

Einige Seiten später findet sich auch Maenz' und Roehrs zweite Ausstellung, die etwas ausführlicher skizziert wird, indem sie die Arbeiten von zweien der acht Künstler kurz beschreibt:

⁴⁷¹ Brigitte Kölle beschreibt die Ausstellung vor allem in Hinblick auf Konrad Fischers Beteiligung, vgl. Kölle 2005, S. 42/43; Christiane Fricke beschäftigt sich mit dem Einfluss auf Gerry Schums Werdegang, vgl. Fricke 1996, S. 72ff..

⁴⁷² Vgl. Boettger 2003.

⁴⁷³ Vgl. Lippard 1973.

⁴⁷⁴ Sie erwähnt außerdem die Eröffnung von Konrad Fischers Galerie mit einer Ausstellung von Carl Andre im Oktober 1967, vgl. Lippard 1973, S. 30.

⁴⁷⁵ Lippard 1973, S. 27.

„19:45-21:55. Organized by Paul Maenz on the property of Dorothy [sic!] Loehr, Frankfurt am Main, September-November, 1967: Dibbets, Flanagan, Höke, Johnson, Long, Lueg, Posenenske, Roehr. Dibbets's sawdust oval to be perceived as a circle (his first perspective correction) was photographed every five minutes in the process of destruction by visitors. Long marked out with loosely touching pieces of wood the shape of the room in Frankfurt, and repeated it outdoors in Bristol, England.“⁴⁷⁶

Es kann als sicher gelten, dass Lucy Lippard keine der beiden Ausstellungen selber gesehen hat, vermutlich hat sie aber entweder über Maenz selber oder den gemeinsamen Freund Sol LeWitt davon erfahren. Vermutlich hat Lippard so auch die Kataloge erhalten. Detailwissen, wie beispielsweise die Information, dass Dibbets' Arbeit alle fünf Minuten fotografiert worden sei, kann sie aber nicht dem Katalog entnommen haben, so dass auch anderweitig Informationen weitergegeben worden sein müssen.

Diese frühe Erwähnung bei Lippard hat wohl auch zu der unterschiedlichen Rezeption des Titels im deutsch- bzw. englischsprachigen Raum geführt. Der komplizierte und lange deutsche Titel *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* wurde hier ersetzt durch die nachträglich hinzugefügten und auf dem Katalogumschlag stehenden Bezeichnung 19:45-21:55. Die Ausstellung fand an einem Abend am 7. September 1967 statt und es ist fraglich, wie Lippard zu der vagen Zeitangabe „September-November“ kommt. Der Verwirrung um die zwei Titel und den unklaren Zeitangaben ist es wohl auch geschuldet, dass sie auf der gleichen Seite im Buch – wohl in der Annahme, es handle sich um eine separate Ausstellung – den zweiten Titel aufführt:

„*Dies alles Herzchen wird einmal dir Gehören* [sic!]. Galerie Loehr, Frankfurt, October, 1967. Dibbets, Long, etc.“⁴⁷⁷

Hier werden Paul Maenz und Peter Roehr als Organisatoren nicht erwähnt und auch der Zusammenhang zwischen „the property of Dorothy Loehr“ und der „Galerie Loehr“ zur gleichen Zeit mag sich ihr nicht erschlossen haben. Der hier angegebene Zeitraum „October“ ist möglicherweise einfach aus der oben angegebenen Zeitdauer „September-November“ abgeleitet. Ob Lippard bewusst war, dass es sich um dieselbe oder zumindest eine parallele Ausstellung handelt – die Angabe der Künstler und des Ortes sprechen dafür, die Zeitangabe dagegen – bleibt unklar. Deutlich wird nur, dass sie wenige Informationen hatte und die beiden Titel für Verwirrung gesorgt haben müssen.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 30.

⁴⁷⁷ Ebd.

Bemerkenswert ist, dass Paul Maenz' zwar von seinen New Yorker Erfahrungen beeinflusst und geprägt war, gleichzeitig aber eine eigene Ausstellungsform entwickelte und jungen Künstlern und neuen Ansätze eine Plattform bot. Das Prinzip, nur in Deutschland bisher unbekannte Künstler zu zeigen, sollte ein wichtiges Credo für seine eigene Galerientätigkeit werden, die in dieser und anderer Hinsicht eine Spiegelung von Seth Siegelaubs zeitgleichen Aktivitäten waren, wie später noch gezeigt werden wird.

Dass die Prinzipien der Ausstellungsorganisation und die damit einhergehenden Veränderungen der Galeriearbeit durch Paul Maenz, aber auch durch andere Kanäle der transatlantischen Zusammenarbeit weiter entwickelt wurden, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden. Dabei ist vor allem der Aspekt der einsetzenden Dezentralisierung wichtig, der mit der von Lucy Lippard beschriebenen Entmaterialisierung der Kunst in den späten sechziger Jahren einhergeht, durch die sich neben New York auch neue Zentren der zeitgenössischen Kunst entwickelten:

„One of the important things about the new dematerialized art is that it provides a way of getting the power structure out of New York and spreading it around to wherever an artist feels like being at the time.“⁴⁷⁸

Durch Paul Maenz, Konrad Fischer und weitere junge Ausstellungsmacher und Künstler entwickelte sich so in Westdeutschland ein wichtiges Zentrum der Gegenwartskunst, das sich in enger Verbindung zu New York weiterentwickelte. Ohne das New Yorker Geschehen aus den Augen zu verlieren, soll daher im folgenden Abschnitt der Fokus auf dortigen Ereignissen in den Jahren zwischen 1967 und 1970 liegen, die eine wichtige Grundlage für die Gründung von Paul Maenz' eigener Galerie bilden. Eine wichtige transatlantische Verbindung bildet dabei die Galeriegründung Konrad Fischers in Zusammenarbeit mit dem seit 1965 in New York lebenden Kasper König. Es soll gezeigt werden, inwiefern Paul Maenz' Ausstellungen und Kasper Königs Blickwinkel aus New York die ersten Ausstellungen der Galerie Konrad Fischers bestimmten und eine Grundlage für die Betrachtungen von Paul Maenz' eigener Galeriegründung 1970/71 bilden.

Außerdem wird der Versuch eines Vergleichs zwischen der Kölner Kunstzeitschrift *Interfunktionen* und der von Willoughby Sharp gegründeten *Avalanche* gemacht, deren Ähnlichkeiten – inhaltlich und graphisch – einen weiteren Beleg für die enge

⁴⁷⁸ Lucy Lippard, zitiert in Allen 2011, S. 201.

Verbindung beider Kunstwelten in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren liefern.

4 Transatlantische Ausstellungsplattformen in Westdeutschland und USA ab 1967

4.1 *Ausstellungen bei Konrad Fischer*: Eine transatlantische Galeriegründung

4.1.1 Einführung

Mit der Idee, seine Künstlerlaufbahn zu beenden und eine eigene Galerie zu eröffnen, spielte Konrad Fischer wohl bereits, als er in Paul Maenz' *Serielle Formationen* (Mai/Juni 1967) noch unter dem Namen Konrad Lueg als Künstler beteiligt war. Durch den engen Kontakt mit Alfred Schmela hatte Fischer tiefe Einblicke in die Galeriearbeit bekommen und sollte sogar einen von Schmela geplanten Ableger von dessen Galerie für junge Künstler übernehmen. Dieses Angebot zog Schmela zwar zurück, ermutigte Fischer aber, eine eigene Galerie zu gründen.⁴⁷⁹

Fischer kannte die Berichte über die neue amerikanische und britische Skulptur in *Primary Structures* aus der europäischen Zeitschrift *Art International*, hatte bereits 1964 bei Schmela Robert Morris getroffen und dessen Arbeit kennengelernt und begeisterte sich für die direkt aus New York importierten minimalistischen Ansätze in Paul Maenz' *Serielle Formationen*, die sich von seinen eigenen eher an der Pop Art orientierten Arbeiten deutlich unterschieden. Um die ihn begeisternde Kunst in eigenen Räumen zeigen zu können, brauchte Fischer einen Partner, der über das nötige Netzwerk verfügte und die entsprechenden Künstler an ihn vermitteln konnte; Paul Maenz war daher eine naheliegende Wahl. Maenz lehnte Fischers Vorschlag, gemeinsam eine Galerie zu führen, allerdings ab und nannte als Begründung neben der Skepsis gegenüber einer gemeinsamen Unternehmung vor allem seine damals noch ablehnende Haltung gegenüber der Idee, Kunst im Rahmen einer „klassischen Galerie“ – sprich eines kommerziellen Unternehmens – zu verkaufen. Auch Fischer schwebte ein anderes, neuartiges Konzept vor, das allerdings erst in der Zusammenarbeit mit Kasper König endgültig Gestalt annahm.

Konrad Fischer kontaktierte Kasper König in New York Anfang Juli 1967, also relativ kurz vor der für September geplanten Eröffnung der Galerie. In seinem handschriftlich verfassten Brief kam er auch sofort zur Sache: „Ich habe große Dinge vor. Für diese großen Dinge brauche ich aber ganz dringend Deine Hilfe.“⁴⁸⁰ Da Fischer wusste, dass er ohne einen Mittelsmann in den USA nicht die Künstler bekommen würde, mit denen er arbeiten wollte, war der bereits seit 1965 in New York lebende

⁴⁷⁹ Vgl. Kölle 2007, S. 70, Meschede/de Werd 2010, S. 362.

⁴⁸⁰ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

König die perfekte Ergänzung für sein Vorhaben. Beide kannten sich laut König bereits zu Beginn der sechziger Jahre, als Fischer an der Akademie der Künste in der Klasse von Karl Otto Götz studierte, und sollen „einen engen Kontakt“⁴⁸¹ gehabt haben. Bereits zu diesem Zeitpunkt zeigte sich Fischers Interesse am internationalen Kunstgeschehen aus der Händler- und Vermittlerperspektive beispielsweise durch den engen Kontakt zu Alfred Schmela. Seine Kunsthändlerpersönlichkeit zeichnete sich somit vorrangig durch eine Leidenschaft und ein aufrichtiges brennendes Interesse an „progressiver“⁴⁸² zeitgenössischer Kunst aus, während geschäftliche, sprich finanzielle, Aspekte für Fischer eher ein notwendiges Übel darstellten, seine Unwilligkeit, ein Verkaufsgespräch zu führen, sei allgemein bekannt gewesen.⁴⁸³

Über den Zeitraum von drei Monaten von Fischers erster Kontaktaufnahme mit König in New York und der Eröffnung der Ausstellung von Carl Andre führten beide einen regen Briefwechsel, in dem König und Fischer alle relevanten Fragen, die sich im Zusammenhang mit Fischers Vorhaben stellten, verhandelten: Dazu gehörten logistische Fragen möglicher Galerieräume, inhaltliche Fragen bezüglich der ersten Ausstellung bis hin zu geschäftlichen Aspekten. Der Fokus der folgenden Analyse des Briefwechsels liegt auf den architektonischen Bedingungen der Räumlichkeiten, der Auswahl des Künstlers für die Eröffnungsausstellung, der Strategie der Galerie in Bezug auf Inhalt und geschäftliche Aspekte. Übergreifend soll außerdem die Rolle Kasper Königs bei der Gründung der Galerie betrachtet werden.

4.1.2 Die Räumlichkeiten

„Ich möchte eine unbedingt progressive Galerie machen, in der gute junge Künstler, auch unbekannte, ausstellen sollen [...]“⁴⁸⁴

Hastig und fast nebenbei formulierte Fischer im Juli 1967 in einem Schreiben an Kasper König den einfachen, aber entscheidenden Grundsatz seines Vorhabens, der die ersten Ausstellungen der Galerie prägen sollte: Die Galerie, die Fischer vorschwebte, sollte sich inhaltlich sowie konzeptuell unbedingt von den bereits etablierten abheben,

⁴⁸¹ Kasper König im Gespräch mit Brigitte Kölle, in: Kölle 2007, S. 69.

⁴⁸² Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967

⁴⁸³ In einem Gespräch mit Georg Jappe beschrieb Fischer sein Desinteresse am geschäftlichen Teil der Galerieführung und an schnellem finanziellen Erfolg: „Mehr als 50% verkaufe ich an Kollegen. [...] Ich bin an diesem ganzen Galerie-Business nicht interessiert. [...] Ich verstehe mich als Kunstagent, das ist ein langfristiger Beruf, das muss man aufbauen und nicht darauf setzen, in drei Jahren am Ziel zu sein.“; Konrad Fischer im Gespräch mit Georg Jappe, in: Kölle 2007, S. 256; vgl. dazu auch Kölle 2005, S. 54.

⁴⁸⁴ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

um die Galerienlandschaft in Westdeutschland mit einer „neuen Galerie“ – womit vor allem eine „neuartige“ Galerie gemeint sein wird – zu verändern:

„Du kennst die Situation in Deutschland und ich glaube, auch Du wirst eine gute neue Galerie hier sehr begrüßen.“⁴⁸⁵

Zunächst waren zwei Aspekte für Fischer am Dringlichsten zu klären: Er brauchte geeignete Räumlichkeiten und er brauchte einen Künstler oder eine Künstlerin, um sie zu bespielen. Diese beiden entscheidenden Ausgangsfragen stellen sich auch bei Paul Maenz einige Jahre später.

Von Kasper König versprach sich Fischer vor allem Unterstützung bezüglich der Künstlersuche in New York, während er sich in Düsseldorf mit der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten beschäftigte. Fischer wurde relativ schnell fündig und in seinem ersten Brief an König im Juli 1967 beschrieb er den ungewöhnlichen Ort, der bereits die gesamte DNA der Galerie in sich zu tragen schien:

„Den Raum [...] habe ich schon, sehr schön. Es handelt sich um einen Torweg in einem Altstadthaus in ausgezeichnete Lage zwischen Kunsthalle und Kunstakademie. Dieser Torweg mit einem Rundbogen bekommt vorne und hinten ein Tor aus Glas. Hinten ist ein Hof. [...] Das ganze hat eine klare, kühle Atmosphäre.“⁴⁸⁶

Die „klare, kühle Atmosphäre“ spiegelt bereits hier die industriell hergestellte Kunst, die den Raum bespielen sollte. Wie im Brief nur vage angedeutet handelte es sich dabei eigentlich um den Durchgang zwischen Straße und Innenhof eines von der Stadt verwalteten Mehrfamilienhauses in der Düsseldorfer Altstadt. Dementsprechend schlicht und einfach war die Ausstattung des Raums: Der Fußboden bestand aus „einfachem Zement“⁴⁸⁷, die Wände waren „etwas bucklig“⁴⁸⁸. Interessanterweise schrieb Fischer, er könne sich „aus formalen Gründen“⁴⁸⁹ nicht an die Zentralheizung des Hauses anschließen, da die Heizkörper „viel zerstören“⁴⁹⁰ würden. Um die klare und wortwörtlich kühle Atmosphäre des Raumes zu bewahren, war Fischer daher bereit, auch physische Unannehmlichkeiten in Kauf zu nehmen. Den Innenhof des Mietshauses plante Fischer mit Kies auszulegen, um dort beispielsweise Skulpturen zeigen zu können, auch wenn die übrigen Anwohner den Hof mitnutzten. Um einen geschlossenen Raum zu schaffen,

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte August 1967).

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

musste Fischer an beiden Enden des Durchgangs Wände einbauen lassen. Auch diese gestalterischen Eingriffe besprach Fischer mit König, ohne dass zu diesem Zeitpunkt definiert war, wie die Zusammenarbeit offiziell aussehen sollte. Mit Zeichnungen versehen schickte Fischer seine Vorstellungen per Brief nach New York und bat um dessen Ratschläge. Im ersten Brief an König schwärmte Fischer zwar von dem Raum, den er gefunden habe, erwähnte aber nicht, dass der Mietvertrag noch nicht unterschrieben war, obwohl beide bereits die erste Ausstellung dort planten. Tatsächlich erwähnte Fischer das Thema im zweiten Brief an König gar nicht und im dritten Brief schrieb er nur nebenbei, dass er den Mietvertrag „mit der Stadt“⁴⁹¹ machen würde, in der Hoffnung auf geringe Mietkosten. Offenbar war Fischer bezüglich seiner geplanten Umbaumaßnahmen in Verhandlung mit der Stadt Düsseldorf, die das Haus verwaltete. Wie meistens in seiner Korrespondenz schlug er trotz der Unsicherheit einen zuversichtlichen und geradezu enthusiastischen Ton an, als er König vom Fortschritt der Verhandlungen berichtete:

„Morgen früh lege ich dem Stadtbaudirektor die Pläne für die Tore vor und dann kommen diese in Arbeit und mach Dir keine Sorgen es wird bestens, ein Prima Laden [sic!], und so wahnsinnig schick [nachträglich eingefügt:] elegant soll er doch nicht sein, sondern gut und praktisch. Wir werden die besten Sachen in Europa machen! (Optimismus tut not).“⁴⁹²

Zunächst musste Fischer am 23. August von „Schwierigkeiten“⁴⁹³ mit der Stadt berichteten, beruhigte König jedoch mit der ihm eigenen Zuversichtlichkeit, „doch noch einen befriedigenden Mietvertrag mit diesen Bürokraten“⁴⁹⁴ abschließen zu können. Am 8. September konnte Fischer das endlich auch bestätigen: „Die Sache kommt ins Laufen! Ich habe den Torweg!“⁴⁹⁵

4.1.3 Kasper König als transatlantischer Vermittler

Welchen enormen Einfluss die Beteiligung Kasper Königs auf die Anfangsphase der Galerie Konrad Fischers hatte, zeigt die Untersuchung der Briefe hinsichtlich der inhaltlichen Ausrichtung und der konzeptuellen Strategie in Bezug auf die Ausstellungsorganisation und der geschäftlichen Grundsätze, die wiederum eng mit der Künstlerauswahl verknüpft sind. Anhand der erhaltenen Briefen von Konrad Fischer an

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 23. August 1967.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

Kasper König lassen sich die Entwicklung des Konzepts der Galerie, die Fischer führen sollte, sowie die Definition der offiziellen Rolle Königs und die Organisation der ersten Ausstellung nachzeichnen. Während Paul Maenz mit den *Seriellen Formationen* originale Arbeiten von völlig unbekannten jungen Künstlern aus New York nach Deutschland importiert hatte, verdeutlicht die Untersuchung des brieflichen Austausches zwischen Konrad Fischer und Kasper König den nächsten Schritt und zeigt die Etablierung einer auf längerfristigen Austausch angelegten Brücke in der Kunstwelt über den Atlantik durch eine direkte Zusammenarbeit mit in den USA lebenden Künstlern. König übernahm für Konrad Fischer die Rolle, die Paul Maenz durch seine eigenen Kontakte nach New York und Sprachkenntnisse selber übernehmen konnte.

Es war also kein Zufall, dass Konrad Fischer sich an Kasper König wendete, und ihn nicht nur um Rat, sondern um tatkräftige Unterstützung bei der Ausstellungsorganisation bat, nachdem Paul Maenz das entsprechende Angebot abgelehnt hatte.⁴⁹⁶

Kasper König absolvierte 1963 ein Praktikum in der Kölner Galerie von Rudolf Zwirner und wurde hier erstmals mit dem Alltag des Galeriengeschäfts vertraut gemacht. Noch im selben Jahr zog es ihn, angelockt von der lebendiger Kunstszene und mit dem angenehmen Nebeneffekt, dem Wehrdienst in Deutschland umgehen zu können, nach London. Dort fand König in der Robert Fraser Gallery eine Anstellung und reiste – praktisch zeitgleich mit Paul Maenz – 1965 per Schiff nach New York, um für Fraser ein Werk von Francis Picabia persönlich in die Galerie Cordier & Ekstrom auf der Madison Avenue abzuliefern.⁴⁹⁷ Überwältigt vom ersten Eindruck der pulsierenden Metropole beschloss König in New York zu bleiben und erhielt prompt eine Anstellung bei Cordier & Ekstrom.⁴⁹⁸ Durch die Tätigkeit in der Galerie kam er wiederum in engen Kontakt mit der New Yorker Kunstszene, unter anderem mit Dick Bellamy, der zu diesem Zeitpunkt noch die Green Gallery leitete. Über Bellamy knüpfte König weitere wichtige Kontakte zur zeitgenössischen amerikanischen Kunstszene. Im Auftrag von Jean Leering, der ab 1965 das Van Abbemuseum in Eindhoven leitete, arbeiteten beide als *scouts* auf der Such

⁴⁹⁶ Fischer reiste erst 1968 das erste Mal selbst nach New York und wohnte während des Aufenthalts bei Kasper König; vgl. Kölle 2007, S. 45.

⁴⁹⁷ Vgl. Herzog 2014, S. 31/32.

⁴⁹⁸ Die Ekstrom & Cordier Gallery wurde 1959 in der Madison Avenue auf der Upper East Side von dem in den 1930er Jahren aus Schweden immigrierten Arne Ekstrom in Zusammenarbeit mit dem Pariser Galeristen Daniel Cordier eröffnet. In den frühen Jahren, vermutlich also auch während Kasper Königs Anstellung in der Galerie, wurden vor allem Werke bekannter Künstler wie Marcel Duchamp, Man Ray oder Isamu Noguchi gezeigt, später vermehrt auch jüngere Positionen; vgl. Russel 1996.

nach geeigneten Künstler für Leerings Ausstellung *Kunst – Licht – Kunst*⁴⁹⁹. Im Zusammenhang mit dieser Aufgabe lernte König unter anderem Künstler wie Andy Warhol, Dan Flavin, Dan Graham, Bruce Nauman, Carl Andre, Claes Oldenburg, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Richard Artschwager, Sol LeWitt und – über LeWitt – seine Landesgenossin Hanne Darboven kennen. Maenz und König bewegten sich also zur gleichen Zeit in sehr ähnlichen Kreisen in New York. Somit war König für Fischer eine angemessene Alternative zu Paul Maenz, der ihn mit Kontakten und Informationen versorgen konnte.

In seinem ersten Schreiben vom 8. Juli 1967 bat Fischer König ohne Umschweife darum, Robert Morris „dazu zu bringen“⁵⁰⁰ die erste Ausstellung in seiner Galerie zu machen, ohne ihm dabei explizit das Angebot einer offiziellen Zusammenarbeit zu machen. Nebenbei erwähnte er auch andere Künstler, die ihn interessierten und betonte seine Offenheit gegenüber allfälligen Vorschlägen für kommende Ausstellungen von Königs Seite:

„Du wirst sicher auch noch einige gute, junge Leute dort kennen, deren Name mir hier noch nicht bekannt ist und die ich hier Ausstellen [sic!] könnte.“⁵⁰¹

Die Idee, dass Fischer und König die Galerie zusammen führen oder mindestens eine verbindlichere Zusammenarbeit eingehen könnten, von der auch Letzterer finanziell profitieren könnte, kam aber von König. Handschriftlich vermerkte er auf dem Brief von Fischer die kurze Notiz: „Angebot der Zusammenarbeit ich in N.Y. er in Germania“⁵⁰² – ein Vorschlag, den König in seiner Antwort an Fischer offenbar formuliert hatte. Während Konrad Fischer seine Chance witterte, eine Ausstellung mit Robert Morris machen zu können, als er von Alfred Schmela erfuhr, dass Kasper König mit dem Künstler nach Deutschland reiste und vor allem diesen Umstand als konkreten Anlass für die Kontaktaufnahme mit König nahm, hatte König bereits mehrere Jahre lang in der inoffiziellen Funktion als „Kunst- und Künstlervermittler“, quasi als Agent zwischen New York und Europa, gearbeitet und war daher weniger an einem Freundschaftsdienst als an einer offiziellen geschäftlichen Verbindung zu Fischer interessiert.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Die Ausstellung *KunstLichtKunst* fand vom 25. September - 4. Dezember 1966 im Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven statt.

⁵⁰⁰ Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967; Zadik G 020 IV 002 003.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ 1966 hatte König mit Dick Bellamy bereits für Jean Leering als Scout in New York gearbeitet, sowie 1967 für Pontus Hulten und das Moderna Museet Stockholm als Organisator vor Ort für die Andy-Warhol-Retrospektive, die Konrad Fischer in seinem Schreiben vom 20. Juli 1967 auch erwähnt: „Daß Du

Fischer reagierte positiv auf Königs Vorschlag und formulierte sofort den Wunsch danach, die „Basis unserer wünschenswerten Zusammenarbeit“⁵⁰⁴ zu klären. Ganz konkret schlug Fischer in seiner Antwort drei denkbare Szenarien vor: Die Galerie könne erstens offiziell und nach außen sichtbar von beiden als gleichwertigen Geschäftspartnern geführt werden, oder zweitens, König werde stiller Teilhaber, so dass sein Name auch nach außen hin nicht sichtbar wäre oder drittens, König könne „hin und wieder Mitarbeiter“⁵⁰⁵ sein und Ausstellungen organisieren. Hinsichtlich der Zusammenarbeit mit Fischer wollte er sich, wohl um die geschäftliche Basis der Zusammenarbeit zu betonen, als „stiller Teilhaber“ beteiligen, wie er handschriftlich am Rand des Briefs von Fischer notierte.

4.1.4 Zum Galeriekonzept bei Konrad Fischer und Kasper König

Während die Verhandlungen um Königs Rolle innerhalb der Galerie liefen, schärfte sich gleichzeitig deren Profil. Konrad Fischer scheute sich keineswegs vor dem Begriff „Galerie“ und benutzte ihn unbefangen in den ersten beiden Briefen an König.⁵⁰⁶ Sachlich teilte er mit: „Ich mache eine Galerie auf“⁵⁰⁷ und wählte – ohne offenbar viele Gedanken darauf verwendet zu haben – mit „Galerie ‚Konrad Fischer‘“⁵⁰⁸ auch einen naheliegenden (vorläufigen) Namen. Es ist auffällig, wie wenig Berührungsängste Fischer mit der Begrifflichkeit hatte, vor allem im Vergleich mit Paul Maenz und Kasper König, die den Implikationen des Begriffs und der Institution einer „Galerie“ weitaus skeptischer gegenüber traten. Wie aus seinen handschriftlichen Notizen hervorgeht, machte König dann auch den Vorschlag, den „Begriff Galerie“⁵⁰⁹ aus dem Namen zu entfernen, was Fischer offenbar beherzigte, da er das Wort in den späteren Briefen nicht mehr erwähnte. Der „Laden“⁵¹⁰, so die Zwischenbezeichnung Fischers, wurde schließlich schlicht unter dem Namen *Ausstellungen bei Konrad Fischer* eröffnet. König schlug den ehrgeizigen konzeptuellen Ansatz vor, die Galerie in Anlehnung an Postkarten, die er

die Warhol Ausstellung in Stockholm machst, ist ganz toll, und ich möchte, ohne auf Warhol näher einzugehen, nur sagen, daß ich ihn für einen ganz großen Künstler halte, was selbstverständlich ist.“

⁵⁰⁴ Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Brigitte Kölle schreibt irrtümlicherweise, dass Fischer das Wort „Galerie“ im Dialog mit Kasper König bewusst vermieden habe, die Quellen zeigen aber das Gegenteil; vgl. Kölle 2007, S. 41.

⁵⁰⁷ Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Kasper König notierte den Hinweis „Name der Galerie allgemein ohne Begriff Galerie“ handschriftlich auf einem Brief von Konrad Fischer, den er eine Woche nach Erhalt beantwortet habe; vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20.7.1967.

⁵¹⁰ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, un Name der Galerie allgemein ohne Begriff Galerie datiert (ca. Mitte August 1967).

von On Kawara erhalten hatte, nach einem Datum – wie beispielsweise einem Revolutionsdatum oder dem Eröffnungsdatum – zu benennen.⁵¹¹ Fischer lehnte dies allerdings ab:

„Das hört sich doch sehr nach Revolution an. Das wäre natürlich nicht schlimm – aber wo bleibt da die subjektive Assoziation des Einzelnen?“⁵¹²

Trotz der unbeschwerten Verwendung des Wortes „Galerie“, dessen Konnotation sich im Laufe der sechziger Jahre durch junge Galeristen wie Heiner Friedrich, René Block und eben Konrad Fischer erst änderte, betonte Fischer in seinen Schreiben an König seinen Wunsch nach einem Galeriekonzept, das von den „landläufigen“⁵¹³ abweichen sollte. Fischer fragte den in New York ansässigen König nach Kritikpunkten auch in Bezug auf die amerikanischen Galerien, um zusammen ein besseres Konzept entwickeln zu können.⁵¹⁴ Immer wieder verwendete er in dem Zusammenhang das Wort „progressiv“, das als Modewort der Zeit einen zukunftsorientierten Ansatz verdeutlichen sollte. Gleichzeitig betonte es eine Abgrenzung von der provinziellen Kunstwelt Deutschlands und somit implizit die Orientierung an amerikanischen Ansätzen:

„Ich will, und Du sicher auch, in erster Linie eine echte progressive Galerie machen, Die [sic!] Galerie soll weiter, fortschrittlicher sein als die anderen in Deutschland. Was anfangs an finanziellen Mitteln fehlt, muß durch Qualität, Weitblick Mut und Frische [sic!] ausgeglichen werden. Ich möchte in Deutschlands provinziellen Kulturmief etwas frischen Wind blasen und ich glaube, daß das auch wichtig und von Vorteil für viele unserer Künstler hier ist, sie verbürgerlichen sonst immer mehr.“⁵¹⁵

Einhergehend mit Fischers Wunsch, sich von der „provinziellen“ Kulturlandschaft Deutschlands abzuheben und „die besten Sachen in Europa“⁵¹⁶ zu machen, schlug auch Fischer einen Namen für die Galerie vor, aus dem die internationale Ausrichtung, die er plante, hervorgehen sollte. Wenn sich beide in dieser Hinsicht auch einig waren, schien es doch noch unterschiedliche Vorstellungen in Bezug auf die Regelung von Königs Rolle zu geben. Fischer schlug hier für ihre gemeinsame „Unternehmung für

⁵¹¹ Vgl. Kasper König im Gespräch mit Brigitte Kölle; Kölle 2007, S. 72.

⁵¹² Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

⁵¹³ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967.

⁵¹⁴ Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967: „Du schreibst, Du wüßtest nicht genau, wie man eine Galerie besser machen könnte als die landläufigen. Mich würde interessieren, was Du besonders an diesen Galerien aussetzen hast (an den europäischen und amerikanischen) – vielleicht treffen sich hier unsere Meinungen und man kann besser zusammen ein Konzept entwickeln.“

⁵¹⁵ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967.

⁵¹⁶ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte August 1967).

Kunst“⁵¹⁷ – die immer noch mit dem Untertitel „Galerie“ versehen war – vor, dass er selbst als Leiter, aber beide zusammen als Inhaber geführt werden sollten, wie der von ihm vorgeschlagene Name „F+K“⁵¹⁸ widerspiegeln sollte. In Fischers Vorstellung sollte sich die Galerie konzeptuell zwar deutlich von den anderen unterscheiden, die geschäftliche Struktur, mit den beiden Geschäftsführern und einer weiblichen Sekretärin hingegen blieb eng an den bekannten Modellen.⁵¹⁹ Dass Fischer zunächst sämtliche Funktionen der Galeriearbeit selber übernahm, ist daher weniger auf seine progressiven Vorstellungen der Arbeitsteilung als auf das geringe zur Verfügung stehende Budget zurückzuführen.

4.1.5 Die erste Ausstellung: Carl Andre, *5x20 Altstadt Rectangle*

Für Fischer bedeutete die Gründung einer neuartigen „progressiven“ Galerie, die sich von den „landläufigen“ unbedingt unterscheiden sollte, vor allem die Zusammenarbeit mit jungen ihm unbekannten Künstlern seiner eigenen Generation. Sein Blick richtete sich so konsequenterweise nach New York, nachdem er über Galeristen wie Alfred Schmela und Rudolf Zwirner bereits künstlerische Positionen wie die von Robert Morris und Donald Judd kennengelernt hatte. Fischer war außerdem über Zeitschriften wie *Art International* über die Geschehnisse in New York informiert und zeigte sich fasziniert von den „Primary-Leuten“⁵²⁰, wie er an König schrieb. Besonders interessiert sei er an „Carl Andre, Donald Judd, Sol Le Witt [sic!], Agnes Martin [und] Ronald Bladen“⁵²¹, deren Arbeiten er, auch wenn er dies im Brief nicht erwähnte, alle kurz zuvor in *Serielle Formationen* bereits ansatzweise kennengelernt hatte.

Trotz der Begeisterung für die noch jüngeren, relativ unbekannten Künstler, wünschte sich Fischer aus verschiedenen Gründen, seine Galerie mit einer Ausstellung von Robert Morris eröffnen zu können, den er bereits von dessen Ausstellung bei Alfred Schmela 1964, wo er ihn wohl auch persönlich getroffen hatte, kannte. Zu Fischers

⁵¹⁷ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

⁵¹⁸ Fischer machte König den Vorschlag, die Galerie nach den Anfangsbuchstaben ihrer Namen zu benennen, die als „Wortspiel“ für folgende Begriffe stehen könnten: „Fortschrittlich + konsequent, fundiert + kompetent, frei + kritisch, formativ + konzentriert, fördernd + kommun, faktisch + klar, fachlich + konstruktiv, fair + korrekt, futuristisch + kooperativ, funktionell + konkret, frisch + konstant, favorisiert + kompromißlos, fanatisch + kontrolliert, Freiheit + Kunst“; vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

⁵¹⁹ Fischer formulierte einen fiktiven Briefkopf der Galerie in seinem Schreiben an König: „Das sieht dann so aus: UNTERNEHMUNG FÜR KUNST – GALERIE: DÜSSELDORF, NEUBRÜCKSTR. 12 TEL 12345 Leitung: Konrad Fischer; Sekretariat: Maria Kzhgtfgg [sic!]; Inh. Kasper König+K. Fischer“; vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

⁵²⁰ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

⁵²¹ Ebd.

Überzeugung, Morris sei ein „hervorragender“⁵²² Künstler, gesellte sich wohl auch die Überlegung, die erste Ausstellung mit einem bereits relativ etablierten Künstler zu machen, was Fischers Pläne, später mit jungen, noch unbekannten Leuten zu arbeiten, vermutlich etwas erleichtert hätte. Wahrscheinlich hatte Fischer außerdem über Alfred Schmela erfahren, dass Kasper König eine Reise mit Robert Morris nach Münster zu dem Sammler Otto Dobermann plante und dies als Anlass genommen, König zu kontaktieren und ihn zu bitten, Morris „dazu zu bringen in der Galerie „Konrad Fischer“ etwas zu machen“⁵²³. Dass diese Kontaktaufnahme nicht zu einer Morris-Ausstellung, dafür aber zu einer längerfristigen Zusammenarbeit mit König führen sollte, konnte er hier noch nicht ahnen. Da die gesamte Planung sehr kurzfristig war – Fischer wollte die Galerie bereits zwei Monate später eröffnen – wurde er in seinem Schreiben sofort konkret:

„Ich könnte etwas nach seinem Plan hier bauen lassen, wo Bob [Morris] dann was formt. Das sollen keine Vorschläge, sondern nur Beispiele für Möglichkeiten sein. [...] Es ist selbstverständlich, daß ich für alle Spesen in Düsseldorf sowie Material u.sw. [sic!] aufkomme. Wenn sonst irgendetwas finanziell zu regeln ist, teile es mir mit. Ich bin gerne bereit mein möglichstes zu tun.“⁵²⁴

Kasper König gefiel die Idee, einen jungen New Yorker Künstler an Fischer zu vermitteln, teilte aber dessen Wunsch, die Galerie mit einer Morris-Ausstellung zu eröffnen, offenbar nicht. Stattdessen schlug er eine Zusammenarbeit mit Carl Andre vor, der im Jahr zuvor in den Gruppenausstellungen *Primary Structures* und *10* in der Virginia Dwan Gallery zu sehen gewesen war. Im Frühjahr 1967 hatte Andre außerdem eine Einzelausstellung in der Dwan Gallery in New York gehabt und war kurz darauf erstmals auch in Europa in *Serielle Formationen* von Paul Maenz vertreten. Andre war somit ein aufsteigender Stern am Kunsthimmel, aber noch jung und unbekannt genug, um Fischers Kriterien zu erfüllen und potentiell Interesse an einer Ausstellung in einer jungen, unbekannten Galerie zu haben. König bot Fischer an, die Reisekosten für Andre zu bezahlen und zusätzlich \$2000 an Materialkosten zu übernehmen, um einerseits an einem allfälligen Gewinn beteiligt zu sein, andererseits um Fischer auszuhelfen, der zu dem Zeitpunkt halbtags als Lehrer tätig war und „überhaupt kein Geld“⁵²⁵ gehabt habe.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Kasper König im Gespräch mit Brigitte Kölle über Konrad Fischers finanzielle Situation; Kölle 2007, S. 71. Fischer hatte in seinem Schreiben vom 8. Juli 1967 angekündigt, „Spesen sowie Material u.w. [sic!]“ zu übernehmen; König notierte als Antwort auf Fischers Schreiben vom 20. Juli 1967 dann das Angebot,

In einem Gespräch mit Georg Jappe von 1971 hatte Konrad Fischer bereits etwas veränderte Erinnerungen an die Umstände:

„Fischer: Um überhaupt an Künstler ranzukommen – [ich] war ja auch mal einer - sagte ich mir: Wenn sie ein Ticket kriegen, haben die doch mal Lust, zu verreisen. Also habe ich an Andre ein Ticket geschickt.

Jappe: Kannten Sie ihn?

Fischer: Nein, aber Andre reagierte: endlich mal jemand, der einen Raum mit mir machen will.

Jappe: Den Künstlern ein Ticket zu geben und sie herkommen zu lassen, statt teurer Objekttransporte, war das Ihre Erfindung?

Fischer: Ich habe die Idee nie von jemand anderem vorher gehört. Jedenfalls die, denen die Erfindung zugeschrieben wird, die waren später.“⁵²⁶

In der Annahme, dass die Ausstellung mit Morris stattfinden würde und hinsichtlich seiner weiteren Wunschkünstler hatte Fischer bereits ein konkretes Konzept ausgearbeitet, dessen Ansatz für die ortsspezifische Installation schließlich das Grundkonzept der Galerie werden sollte:

„Ich denke mir das so: Die Künstler schicken mir einen Entwurf und eine Konstruktionszeichnung der Arbeiten, die in einer Einzelausstellung gezeigt werden sollen. Diese lasse ich in Düsseldorf herstellen. Dann folgt die Ausstellung, ca. 1 Monat.“⁵²⁷

Hier ist noch nicht die Rede davon, dass der Künstler auch zwingend vor Ort sein musste, denn Fischers begrenzte finanzielle Möglichkeiten ließen das nicht zu. Die Idee, eine künstlerische Arbeit anhand von Konstruktionszeichnungen des Künstlers vor Ort herstellen zu lassen, erinnert allerdings stark an Paul Maenz' Strategie für *Herzchen*, der die Arbeiten von Jan Dibbets, Richard Long, Barry Flanagan und John Johnson auch anhand von Anweisungen selber herstellte.

Es war Königs Angebot, die Reisekosten für Andre zu zahlen, die bereits in dieser ersten Ausstellung Fischers langfristige bewährte Methode einführte, mit den Künstlern direkt vor Ort zu arbeiten. Dennoch war offenbar geplant, dass Andre in New York bereits einen Entwurf für die Arbeit herstellte, damit Fischer in Düsseldorf vor der Ankunft des Künstlers die Produktion und Installation vorbereiten konnte. Andre hatte

Materialkosten und das Flugticket „auf Verrechnung“ zu bezahlen; vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967.

⁵²⁶ Interview Georg Jappe mit Konrad Fischer in *Studio International*, Februar 1971, wiedergedruckt in Kölle 2007, S. 249ff.

⁵²⁷ Konrad Fischer an Kasper König, 20.7.1967.

über Kasper König dann auch den Grundriss des Raumes erhalten und vorab Pläne der Installation geschickt.⁵²⁸ Anfang September zeigte sich Fischer allerdings verwundert darüber, dass Andre noch eine weitere Liste mit benötigtem Material schicken wolle.⁵²⁹ Etwas widersprüchlich erscheint daher Carl Andres Erinnerung an den Produktionsablauf, wenn er schildert, dass er angeblich auf Anraten Fischers seine Pläne vor Ort und in letzter Minute geändert habe:

„[...] And I had actually brought with me to Düsseldorf a diagram of what I intended to do but Konrad had ignored my diagram and hadn't gotten the materials that I asked him to get and he said: „Carl, you don't want to do that in this space.“ Then I saw the space and I realized that what I wanted to do was to pave the space completely with steel plates, 5 by 20.“⁵³⁰

Auch wenn Andres Erinnerungen an den Ablauf viele Jahrzehnte später vielleicht nicht mehr ganz den Tatsachen entsprechen sollten, steht sicher fest, dass Andre den Entwurf für seine Arbeit vor Ort noch einmal radikal änderte. Etwa eine Woche vor der Eröffnung schrieb Andre von Düsseldorf aus an König in New York, der die ursprünglichen Pläne für Andre an Fischer weitergeleitet hatte:

„The sculpture has changed utterly to something else but that always happens and makes clear the need to go to the place of exhibition.“⁵³¹

Andre betonte hier also die Notwendigkeit für die Konzeption einer Arbeit, den Ausstellungsraum mit eigenen Augen zu sehen und zu erleben.

Letztlich bot sich der rechteckige Raum, dessen einzige natürliche Lichtquellen die Toröffnung an beiden Enden bildeten, für eine Bodeninstallation an, mit denen Andre kurz zuvor zu experimentieren begonnen hatte. Im Frühjahr 1967 hatte Andre in seiner Einzelausstellung in der Dwan Gallery in Los Angeles unter anderem eine ähnliche Version konzipiert, die den gesamten Fußboden des Hauptraumes bedeckte.⁵³² In einer weiteren Ausstellung in der New Yorker Niederlassung der Dwan Gallery im Dezember

⁵²⁸ Fischer bedankt sich in seinem Schreiben vom 23. August für die Pläne, die er von Andre erhalten habe und kündigt an, die benötigten Materialien zu besorgen bzw. herstellen zu lassen. Die Skizze für die ursprünglich geplante Installation ist im Archiv Konrad Fischer erhalten; vgl. *Metal Requirements for Proposed Show in Düsseldorf*, in: Meschede/de Werd 2010, S. 192.

⁵²⁹ Konrad Fischer schrieb am 8. September 1967 an König: „Du schreibst, daß Carl Andre eine Liste mit benötigten Materialien vor seiner Ankunft schicken wird. Wofür? Hat er seinen Plan geändert? Ich wollte die angegebenen Requirements doch anfertigen lassen. Sage mir bitte, wie ich das verstehen soll.“ Vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967.

⁵³⁰ Vgl. Interview mit Carl Andre 2011 (Online-Quellen). In einem Gespräch mit Brigitte Kölle von 2002 berichtete Andre: „Ich hatte tatsächlich einen Plan für die Ausstellung, doch als ich die Galerie sah, wurde der Plan hinfällig.“; vgl. Kölle 2007, S. 100.

⁵³¹ Brief von Carl Andre an Kasper König, 15. Oktober 1967.

⁵³² Einzelausstellung Dwan Gallery Los Angeles, 8. März - 1. April 1967

1967⁵³³ übertrug er die Weiterentwicklung des Konzepts aus der Düsseldorfer Ausstellung und legte drei „Teppiche“⁵³⁴ aus 12x12 Fliesen aus unterschiedlichen Materialien auf dem Galerieboden aus: Aluminium („shiny and bright“⁵³⁵), Eisen („dull and rusting along the edges“⁵³⁶) und Zink („less bright than the aluminum, burnished-looking“⁵³⁷), die die unterschiedlichen Texturen der Materialien im direkten Vergleich betonten. In Düsseldorf konzipierte er Variationen des gleichen Konzepts aus 100 Stahlplatten, die Fischer über einen Stahlbaubetrieb in Düsseldorf besorgt hatte.⁵³⁸ In der Ausstellung war schließlich eine rechteckige Skulptur von 5 x 20 auf dem Boden aneinandergelegten quadratischen Platten zu sehen. Die Proportionen der Arbeit *5x20 Altstadt Rectangle* entsprachen den Proportionen des Raumes und bedeckten den Fußboden fast vollständig bis auf einen schmalen Rand von wenigen Zentimetern zwischen Skulptur und Wand.⁵³⁹ Die Arbeit betonte den „Durchgangscharakter“ des Raums so sehr, dass die Galeriebesucher nicht bemerkten, dass sie sich wortwörtlich auf dem Kunstwerk bewegten⁵⁴⁰: „Die Stahlplatten funktionierten perfekt. Die meisten Besucher dachten, die Galerie sei leer.“⁵⁴¹ Somit begann Andre sein Konzept vom Umgang mit Raum und ortsspezifischen Installationen – das *Altstadt Rectangle* – wäre an keinem anderen Ort in genau diesen Proportionen entstanden – in Deutschland einzuführen, wie es Konrad Fischer sich gewünscht hatte.

Die persönliche und professionelle Verbindung zwischen Andre und Fischer war durch die enge Zusammenarbeit – Andre hatte während seines Aufenthalts in Deutschland bei Konrad und Dorothee Fischer gewohnt – so stark gefestigt worden, dass eine Ausstellung für das kommende Jahr bereits vor Andres Abreise vereinbart wurde.⁵⁴²

⁵³³ Einzelausstellung Dwan Gallery New York, 2. Dezember 1967 - 3. Januar 1968.

⁵³⁴ Philip Leider bezeichnete die quadratischen Bodenskulpturen als „rugs“ und befand die Ausstellung als „one of the most beautiful exhibitions of the season so far“; vgl. Leider 1967, S. 46.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Möglicherweise übernahm die Firma einen Teil der Kosten im Austausch für die Erwähnung ihres Namens in der Ausstellung; vgl. Einladungskarte Ontologische Plastik.

⁵³⁹ Vgl. Meyer-Hermann 1996, S. 242. Andre entwickelte in dem Zusammenhang außerdem die Varianten *1x100 Altstadt Rectangle*, *2x50 Altstadt Rectangle*, *2x25 Altstadt Rectangle*, *10x10 Altstadt Square*, *10x10 Altstadt Copper Square*, *10x10 Altstadt Lead Square* und *10 Steel Row*, von denen eine Zeichnung in der Ausstellung zu sehen war.

⁵⁴⁰ Vgl. z.B. Meyer-Hermann 1996, S. 12.

⁵⁴¹ Carl Andre in Kölle 2007, S. 100.

⁵⁴² Die nächste Ausstellung von Carl Andre bei Konrad Fischer fand fast exakt ein Jahr später vom 12. Oktober - 11. November 1969 statt. Andre stellte nach der ersten Ausstellung fast jährlich bei Fischer aus. Konrad Fischer schrieb am 26. Oktober 1967 anlässlich der Rückkehr Andres nach New York an König: „Leider muß ich Carl jetzt zum Flughafen bringen -- er hat wohl etwas Heimweh. Ich bin etwas getröstet weil er mir versprach im nächsten Jahr länger zu bleiben.“

4.1.6 Die Galerie als Geschäft

Kasper König kümmerte sich von New York aus auch um die „Publicity“⁵⁴³ für die Ausstellung und hatte Fischer offenbar konkrete Vorschläge für die Einladungskarten gemacht. Letztlich wurde eine aufklappbare Karte mit einer schematischen Zeichnung der Arbeit Andres auf der Außenseite gedruckt⁵⁴⁴, während auf der Innenseite stichwortartige Informationen zum Künstler und zur Galerie zu finden waren. Der Titel der Ausstellung lautete schlicht *Ontologische Plastik*. Die Ausstellungseröffnung am 21. Oktober 1967, einem Samstag Vormittag, muss gut besucht gewesen sein und Fischer zeigte sich in einer Mitteilung an König, die er fünf Tage später auf der Rückseite der Einladungskarte verfasste, sehr zufrieden mit dem Ablauf und der Arbeit: „[...] Es ging alles sehr gut. [...] Die Ausstellung ist hervorragend.“⁵⁴⁵

Bezüglich der Verkäufe hatte Fischer bereits bevor die Ausstellung mit Andre verabredet worden war sehr genau Vorstellungen vom Verkaufsvorgang gehabt:

„Der Künstler stellt zu den Arbeiten ein Zertifikat aus. Das soll folgenden Sinn haben: beim Verkauf der Arbeit (Unikate!) geht das Zertifikat und damit das Besitzrecht an der nur einmal vorhandenen Arbeit an den Käufer über. Der Käufer kann dann die Arbeit – falls ihr Transport auch innereuropäisch zu teuer ist (d.h. teurer als die Herstellungskosten) – am neuen Aufstellungsort neu herstellen lassen. Die erste Düsseldorfer Ausführung wird dann vernichtet. Das gleiche gilt, wenn die Arbeit nicht hier verkauft werden kann. Dann wird nur die Konstruktionszeichnung + Zertifikat an den Künstler zurück gesandt und die Ausführung in Europa wird vernichtet. Nach der Ausstellung sollte man diese Arbeiten (wenn sie nicht verkauft sind) vorübergehend an Museen verleihen oder an öffentlichen Plätzen ausstellen [...]“⁵⁴⁶

In späteren Briefen zur Organisation der Sol LeWitt- und Hanne Darboven/Charlotte Posenenske-Ausstellungen, erklärte Fischer noch einmal sehr konkret sein simples geschäftliches Prinzip, dass das „Unternehmen“ und der Künstler jeweils 50% des Verkaufspreises erhalten.⁵⁴⁷

⁵⁴³ Konrad Fischer erwähnte das Wort, das er wohl von König übernommen hatte, in Bezug auf die Gestaltung der Einladungskarte; vgl. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte August 1967).

⁵⁴⁴ Die Zahlen 1-100 entsprechend den ausgestellten Stahlplatten auf der Einladungskarte für die Ausstellung, Kugelschreiber auf Papier, 100x315 mm; vgl. Meschede 2010, S. 190. Carl Andre erinnerte sich an die Entscheidung für das Postkartenformat: „Konrad entwarf das Format der Ankündigungen, um sie so preiswert wie möglich herzustellen.“; vgl. Carl Andre in Kölle 2007, S. 102.

⁵⁴⁵ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 26. Oktober 1967.

⁵⁴⁶ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967.

⁵⁴⁷ Vgl. z.B. Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte November 1967). Der Preis für die Arbeit 5x20 *Altstadt Rectangle* sollte 4000 DM betragen, vgl. Kölle 2007, S. 111.

Zwei Wochen nach der Eröffnung war Fischer zwar hoch zufrieden mit der Ausstellung an sich, er zeigte sich aber enttäuscht von den nur wenigen Besuchern und vor allem dem mangelnden Interesse der „Prominenz“⁵⁴⁸. Er erwähnte Sammler und Museumsdirektoren wie Wolfgang Hahn, Otto Dobermann, Paul Wember und Jean Leering, durch die er sich vermutlich die Möglichkeit einer Museumsausstellung und somit eine größere öffentliche Aufmerksamkeit erhofft hatte.⁵⁴⁹ Tatsächlich waren es von Anfang an vor allem private Sammler aus Belgien, den Niederlanden und Deutschland, die sich für die amerikanische und europäische Konzeptkunst der späten sechziger Jahre interessierten. In seinem Schreiben vom 26. Oktober an König berichtete Fischer von dem Verkauf von „zwei Stücken“⁵⁵⁰ an das niederländische Sammlerpaar Mia und Martin Visser sowie einen „Düsseldorfer Sammler“⁵⁵¹. Martin und Mia Visser waren über Kasper König auf die Carl Andre-Ausstellung bei Konrad Fischer aufmerksam geworden und offenbar von der Arbeit so begeistert gewesen, dass sie Andre beauftragten, eine Arbeit für sie zu konzipieren.⁵⁵² Während die Ausstellung schon lief, berichtete Fischer König außerdem vom Interesse an einer „kleinen Arbeit“⁵⁵³ von Andre seitens des Bochumer Sammlers Helmut Klinker und dem Vorhaben der Antwerpener Galerie Wide White Space an einer Carl Andre-Ausstellung.⁵⁵⁴ Dafür sollte Andre durch Vermittlung von Fischer und König eine neue Arbeit konzipieren und Martin und Mia Visser sollten ihre bei Fischer erworbene Arbeit von Andre dort zeigen.⁵⁵⁵

Die Arbeit aus der ersten Ausstellung kauften Kasper König und Konrad Fischer nach Ausstellungsende allerdings aus mangelndem Sammlerinteresse offenbar selber und lagerten sie anschließend „jahrelang“⁵⁵⁶ bei Königs Eltern im Keller. 1969 begann der italienische Sammler Giuseppe Panza di Biumo nach dem Besuch der Ausstellung *When Attitudes Become Form* Konzeptkunst zu sammeln und kaufte 5x20 *Altstadt Rectangle*

⁵⁴⁸ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 5. November 1967.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 26. Oktober 1967.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Vgl. *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum*, o.pag., zitiert bei Richard 2009, S. 191. Martin und Mia Visser gehörten schließlich zu den treuesten Kunden Konrad Fischers und kauften bei ihm vorwiegend zwischen 1967 und 1976 insgesamt 45 Arbeiten verschiedener Künstler für ihre Sammlung; vgl. Richard 2009, S. 192.

⁵⁵³ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte November 1967).

⁵⁵⁴ Die Ausstellung bei Fischer funktionierte für Carl Andre als Katalysator, der daraufhin in den folgenden Monaten Einzelausstellungen bei Heiner Friedrich in München, in der Wide White Space Gallery in Antwerpen und im Städtischen Museum Mönchengladbach (18. Oktober - 15. Dezember 1967) hatte.

⁵⁵⁵ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte November 1967).

⁵⁵⁶ Kölle 2007, S. 73.

schließlich.⁵⁵⁷ Heute ist es im Guggenheim Museum in New York untergebracht, das 1990 einen großen Teil der Panza di Biumo-Sammlung kaufte und 1991 weitere Arbeiten – darunter auch 13 von Carl Andre – von Panza di Biumo geschenkt bekam.⁵⁵⁸

4.1.7 Prinzipien der Galerie

Auch wenn die Ausstellung, die für Carl Andre die erste Einzelausstellung in Europa und für Konrad Fischer die erste in seinen eigenen Räumlichkeiten war, nicht unbedingt ein finanzieller Erfolg war, hatte sie Fischers Überzeugung, auf dem richtigen Weg zu sein, bestätigt und ihm fast sofort den Ruf beschert, innovative Konzepte zu entwerfen. Bis zum Ende des folgenden Jahres stellte Konrad Fischer – vielfach durch die Vermittlung von Kasper König – zwölf junge europäische und amerikanische Künstlerinnen und Künstler aus: Hanne Darboven & Charlotte Posenenske (Doppelausstellung), Sol LeWitt, Palermo, Reiner Ruthenbeck, Fred Sandback, Richard Artschwager, Bruce Naumann, Jan Dibbets, Richard Long, Hanne Darboven (Einzelausstellung), Robert Ryman und Robert Smithson. Drei Künstler kannte er aus Paul Maenz' *Herzchen*-Ausstellung: Charlotte Posenenske, Jan Dibbets und Richard Long.⁵⁵⁹ Auch wenn es von Fischer selbst keine überlieferten Äußerungen zum Einfluss von Paul Maenz auf die frühen Ausstellungen seiner Galerie gibt, so betonte beispielsweise Jan Dibbets Maenz' wichtige Rolle in einem Gespräch mit Brigitte Kölle:

„Eigentlich sind die europäischen Künstler von Konrads Galerie auf Paul Maenz zurückzuführen. [...] Paul Maenz hatte nicht genug Ahnung, um eine Galerie zu machen, aber Konrad hatte die Idee dazu.“⁵⁶⁰

Durch das Prinzip, dass ein Künstler immer mit dem gleichen Galeristen zusammenarbeiten sollte, profitierte Fischer so von Maenz' anfänglichem Zögern, eine eigene Galerie zu eröffnen, nachdem er viele der Künstler, die Fischer interessierten, nach Deutschland gebracht hatte. Nicht nur die europäischen, sondern auch einige der amerikanischen Künstler kamen über Paul Maenz zu Fischer. Der Kontakt zu Sol LeWitt beispielsweise, mit dem Fischer von Anfang an zusammenarbeiten wollte, kam gleich

⁵⁵⁷ Dorothee Fischer berichtete im Gespräch mit Guido de Werd, dass Kasper König den Verkauf der Arbeit an Panza di Biumo „ein paar Monate nach der Ausstellung“ vermittelt habe; vgl. Meschede 2010, S.162. Giuseppe Panza di Biumo erwähnt sein Interesse an Carl Andre ab 1969 in einem Interview mit Christopher Knight; vgl. Knight 1987, S. 42.

⁵⁵⁸ Vgl. Richard 2009, S. 198.

⁵⁵⁹ Fischer wollte eigentlich auch den in *Herzchen* vertretenen Barry Flanagan ausstellen, dieser hatte aber bereits eine Ausstellung bei Rolf Ricke geplant, so dass Fischer den Plan aufgeben musste; vgl. Brief Konrad Fischer an Kasper König, 23.1.1968.

⁵⁶⁰ Jan Dibbets im Gespräch mit Brigitte Kölle 2002, in: Kölle 2007, S. 150.

über mehrere Verbindungen zustande: Kasper König, Carl Andre und Paul Maenz. Tatsächlich diskutierten Fischer, Andre und König über die Möglichkeit der Folgeausstellung mit LeWitt, während dieser sich praktisch gleichzeitig auf Empfehlung von Paul Maenz bei Fischer meldete.

Carl Andre schrieb am 15. Oktober 1967 aus Düsseldorf an König: „Having Sol next is good.“⁵⁶¹ Einige Tage nach der Eröffnung schrieb Fischer an König:

„Jetzt müssen wir unbedingt die nächste Schau auf die Beine stellen. Am liebsten Sol LeWitt. Was schlägst Du vor? Sehr gut wäre wenn der Künstler wieder nach Deutschland kommen würde und die Sachen da auch erstellt.“⁵⁶²

Das Prinzip, den Künstler nach Düsseldorf einfliegen zu lassen, um vor Ort die Arbeit zu konzipieren, herzustellen und zu installieren, hatte sich in der Zusammenarbeit mit Andre so gut bewährt, dass Fischer es beibehalten sollte und es schließlich zu seinem Markenzeichen machte, dessen Beispiel viele andere folgen sollten.

Am 10. November 1967 wandte LeWitt sich direkt an Fischer und berief sich sowohl auf Paul Maenz als auch auf Kasper König:

„Dear Sir, both Paul Maenz and Kasper König have contacted me with the offer of a show in your gallery. Carl Andre has also spoken very highly of you and your gallery. I would very much like to have a show there.“⁵⁶³

Kasper König hatte LeWitt das Angebot einer Ausstellung bei Fischer wohl in New York persönlich gemacht, woraufhin dieser sich an Fischer wendete. Carl Andre schrieb nämlich nur einen Tag später an Fischer:

„I have just talked to Sol and he is ready to go to Düsseldorf as soon as he gets his Lufthansa ticket. I met Kasper last night at Max's Kansas City and explained to him that Sol LeWitt had not believed Kasper's offer for a show. I assured Sol that the offer was genuine. Now Sol is ready.“⁵⁶⁴

Die Ausstellung LeWitts folgte nicht direkt auf Carl Andre, sondern fand vom 6. Januar - 3. Februar 1968 statt.⁵⁶⁵ Dazwischen fand die „2-Frau Ausstellung“⁵⁶⁶ von

⁵⁶¹ Brief von Carl Andre an Kasper König, 15.10.67; Carl Andre erinnerte sich später zwar, dass Fischer seine erste Ausstellung am Liebsten mit Sol LeWitt gemacht hatte. Wahrscheinlich verwechselt er dies aber mit Fischer ursprünglichem Wunsch, die Galerie mit Robert Morris zu eröffnen.

⁵⁶² Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 15. Oktober 1967.

⁵⁶³ Brief von Sol LeWitt und Konrad Fischer, 10. November 1967, Archiv Konrad Fischer Galerie, zitiert nach Richard 2009, S. 60.

⁵⁶⁴ Brief von Carl Andre an Konrad Fischer, 11. November 1967; abgedruckt in Meschede/de Werd 2010, S. 139.

⁵⁶⁵ Fischer schrieb über die Ausstellung an König: „Die Ausstellung von Sol ist sehr gut. Alfred Schmela kaufte drei kleinere Arbeiten.“ Brief Konrad Fischer an Kasper König, 23. Januar 1968.

Hanne Darboven und Charlotte Posenenske statt. Darboven, die seit Mitte der sechziger Jahre in New York lebte, war ebenso wie Sol LeWitt über König *und* über Maenz zu Konrad Fischer gekommen.⁵⁶⁷ Offenbar lief die gesamte Kommunikation mit Hanne Darboven vor der Ausstellung über Kasper König ab. Charlotte Posenenske war natürlich ebenfalls ein Kontakt, der durch *Herzchen* und somit über Paul Maenz zustande gekommen war.⁵⁶⁸

Die Entscheidung, LeWitt nicht gleich auf Andre folgen zu lassen, wie Fischer es ursprünglich geplant hatte, ist einerseits auf organisatorische Gründe zurückzuführen – LeWitt hätte aufgrund seiner Lehrtätigkeit nicht vor Ende Dezember nach Deutschland reisen können⁵⁶⁹ –, andererseits aber auch aus der Vorsicht heraus, nicht zwei ähnliche Positionen aufeinander folgen zu lassen. Offenbar war vor allem König dagegen, zwei amerikanische Künstler der Minimal Art hintereinander zu zeigen. In einem Schreiben an König verteidigte sich Fischer vehement gegen dessen Annahme, er wolle ausschließlich New Yorker Künstler zeigen:

„[...] Das [sic!] ich keine Europäer ausstellen will, muß ein Mißverständnis sein, selbstverständlich zeige ich Künstler dieses Kontinents. Ich werde junge deutsche Künstler zeigen, wie auch Franzosen, Engländer, Schweizer, Italiener, Spanier, vielleicht auch Türken, Griechen oder Tschechen, Polen, Ungarn, Letten, Esten Russen und wie sie alle heißen, Nationalität ist mir [...] völlig scheißegal. [...] Daß ich, wenn ich zwei etwa gleichgeartete Künstler wie C. [Carl Andre] und S. [Sol LeWitt] nacheinander zeige, gleich Schrittmacher für eine spezielle Gruppe von N.Y. Artisten sein soll, ist mir unklar, aber ich bin weit vom Schuß und sehe es sicher anders als Du, das Wort von Gruppenvernissage ist mir noch nicht in den Sinn gekommen.“⁵⁷⁰

Aus diesem Missverständnis entwickelten Fischer und König eine Zeit lang das grobe Prinzip, immer abwechselnd europäische und amerikanische Künstler zu zeigen – was allerdings nicht ganz konsequent eingehalten wurde.⁵⁷¹ Dabei war Fischer vor allem für die Auswahl der europäischen und König für die der amerikanischen Künstler zuständig.

⁵⁶⁶ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte November 1967). Fischer macht hier die legendär gewordene chauvinistische Bemerkung, eine „2-Frau Ausstellung [sei] doch das gleiche wie eine Einzelausstellung“, die Hanne Darboven über die potentielle Enttäuschung, dass sie keine Einzelausstellung bekam, hinwegtrösten sollte.

⁵⁶⁷ Vgl. Maenz 2002, S. 43.

⁵⁶⁸ Die Arbeit, die Charlotte Posenenske hier zeigte, bestand aus den gleichen Elementen, die sie in *Herzchen* verwendet hatte („Serie DW“); vgl. z.B. Meschede/de Werd 2010, S. 123.

⁵⁶⁹ Brief von Sol LeWitt und Konrad Fischer, 10. November 1967, Archiv Konrad Fischer Galerie, zitiert nach Richard 2009, S. 60.

⁵⁷⁰ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 5 November 1967.

⁵⁷¹ Von Oktober 1967 bis Dezember 1968 wurden sieben amerikanische (Andre, LeWitt, Sandback, Artschwager, Nauman, Ryman, Smithson) und sechs europäische (Darboven, Posenenske, Palermo, Ruthenbeck, Dibbets, Long) Künstler gezeigt.

4.1.8 Zwischenfazit

Die Konrad Fischer Galerie entwickelte sich im Laufe der späten sechziger und frühen siebziger Jahre in rasantem Tempo zu einem der bedeutendsten Ausstellungs- und Verkaufsräume für amerikanische und europäische Konzeptkunst. Es ist bemerkenswert, wie viele der inhaltlichen und strategischen Prinzipien, die sich bereits vor der Eröffnung und in den ersten Monaten der Galerietätigkeit herauskristallisierten, das Programm prägten. Bis heute werden in der Galerie in regelmäßigen Abständen Werke von Carl Andre, Sol LeWitt und Hanne Darboven gezeigt, die die ersten drei Ausstellungen bei Konrad Fischer gestalteten.

Für die Gründung und Ausrichtung der Galerie waren die Einflüsse von Paul Maenz und Kasper König und die damit gegebene Verbindung nach New York entscheidend. Zwei der oben genannten Künstler sowie Jan Dibbets und Charlotte Posenenske waren kurz vor der Galeriegründung entweder in Maenz' *Serielle Formationen* oder *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören* zu sehen gewesen, an denen Fischer unter seinem Künstlernamen Konrad Lueg ebenfalls beteiligt gewesen war. Nachdem Maenz Fischers Vorschlag, gemeinsam eine Galerie zu führen, abgelehnt hatte, wandte er sich an Kasper König, der ihm durch sein Netzwerk einen direkten Zugang zu den jungen New Yorker Künstlern, die Fischer zeigen wollte, ermöglichte.⁵⁷² Nicht zuletzt wurden durch König auch Fischers mangelnde Englischkenntnisse ausgeglichen, was die direkte Kommunikation mit den Künstlern vor allem am Anfang enorm erleichterte. König profitierte seinerseits wiederum von Fischers häufig konkreten Wünschen, da er auf diese Weise mit den entsprechenden Künstlern in Kontakt kam.⁵⁷³

Ein weiterer wichtiger Punkt war Königs Einfluss auf den Umgang mit dem Begriff „Galerie“ und seinen Implikationen. Während Fischer zwar vor allem von einer Umdeutung des Ausstellungsmachens motiviert war, verwendete er den Ausdruck „Galerie“ ohne Vorbehalte. König hingegen – wie auch Maenz – hatte deutliche Reservationen gegenüber den damit verbundenen Konnotationen der Geschäftsform und des hierarchischen Verhältnisses von Künstler und Händler. In New York hatte vor allem Seth Siegelaub begonnen, neue Ausstellungsformen zu entwickeln und vertrat vehement seinen Grundsatz, *keine* Galerie zu führen, um sich von den üblichen

⁵⁷² Carl Andre betonte in einem Brief kurz vor der Eröffnung seiner Ausstellung die entscheidende Vermittlerrolle, die König für die Organisation der Ausstellung gespielt hatte, in dem er sich bei König bedankte: „Thank you for your work in making this all possible.“ Vgl. Brief von Carl Andre an Kasper König, 15. Oktober 1967.

⁵⁷³ Vgl. dazu König in Kölle 2007, S. 71.

Ausstellungsmodi der New Yorker Galerienszene abzuheben. Davon beeindruckt riet König Fischer, einen neutraleren Namen zu wählen. *Ausstellungen bei Konrad Fischer* hätte schließlich einen Projektraum, Verkaufsraum oder eine Galerie bezeichnen können, die Bezeichnung entzog sich aber jeglicher – und somit auch allenfalls unerwünschter – Definition.

Das berühmte Prinzip Fischers, Künstler in der Galerie ortsspezifische Installationen *in situ* herstellen zu lassen, entstand nicht zuletzt aus rein praktischen Überlegungen, einhergehend mit der Tatsache, dass ein Verkauf von ortsspezifischen und häufig ephemeren Arbeiten unmöglich war oder zumindest erheblich erschwert wurde, gleichzeitig entwickelte sie sich aber zum allein stehenden künstlerischen Konzept. Der kommerzielle Aspekt der Galeriearbeit wurde somit zwangsläufig in den Hintergrund gedrängt, während die künstlerische Ausdrucksform und damit eine Abgrenzung der jungen Generation von der gängigen Galerie- und Sammelpraxis provoziert und demonstriert wurde. Für die zweite Ausstellung mit einer ortsspezifischen Installation – Sol LeWitt im Januar 1968 – wurde die gleiche Methode verwendet, die sich für Carl Andre bewährt hatte, wodurch sich ein Prinzip zu entwickeln begann, für das Fischers Galerie bekannt wurde. Die rege Tätigkeit mit monatlich wechselnden Ausstellungen junger und in den meisten Fällen noch völlig unbekannter Künstler aus Europa und den USA leistete einen entscheidenden Beitrag zur Etablierung des Rheinlandes als Kunstmetropole, die in einiger Hinsicht bald auf Augenhöhe mit New York stand.⁵⁷⁴

4.2 Ortsspezifische Ausstellungskonzepte, 1968-1969

4.2.1 *Earth Room* (München, 1968)

Heiner Friedrich (*1938) hatte seine Galerie gemeinsam mit Franz Dahlem (*1938) unter dem Namen *Friedrich & Dahlem* bereits 1963 gegründet.⁵⁷⁵ Die Galerie galt rasch als das „enfant terrible“⁵⁷⁶ der konservativ geprägten Münchner Kunstwelt. In der Lindauer Zeitung erschien im November 1964 ein halbseitiger Artikel über die „jüngsten

⁵⁷⁴ Carl Andre schrieb 2002 sogar, dass er New York 1967 als „provinzieller“ empfunden habe als Düsseldorf; vgl. Kölle 2007, S. 102.

⁵⁷⁵ Dahlem verließ die Galerie offiziell noch vor 1965 (vgl. Zadik 2013, S. 12), beide arbeiteten aber weiterhin immer wieder zusammen, wie beispielsweise bei der Vermittlung der Leo Kraushaar-Sammlung an Karl Ströher 1968.

⁵⁷⁶ Günter Herzog in Zadik 2013, S. 10.

Galeriebesitzer in München⁵⁷⁷ – Dahlem und Friedrich waren zu diesem Zeitpunkt beide erst Mitte zwanzig – und ihr Galerieprogramm mit Künstlern, von denen die meisten ebenfalls „unter 30“⁵⁷⁸ waren und die noch nie in München ausgestellt hatten. Im März des folgenden Jahres erschien ein weiterer Artikel, dieses Mal bereits in der nationalen Presse. Auch die Journalistin des Hamburger Abendblatts betonte das Alter der Galeristen, sowie deren Anspruch, „nur solche Künstler [zu] zeigen, die noch nie ausgestellt haben“⁵⁷⁹. Sie möchten „entdecken“⁵⁸⁰ und sich ihren Künstlern gegenüber wie „Verleger zu ihren Autoren“⁵⁸¹ verhalten. Genau dadurch hoben sie sich – wie der Lindauer Artikel betonte – von den anderen Münchner Kunsthändlern ab. Hier ist deutlich eine Parallele zu Konrad Fischer und später Paul Maenz zu erkennen. Die Aussage, sich gegenüber den Künstlern wie Verleger gegenüber ihren Autoren verhalten zu wollen, deutet auf die angestrebte Rolle als „Agenten“ ein, die den Künstlern erstens eine breitere Rezeption ermöglichen, aber auch zu einem gewissen Grade inhaltlich mitgestalten wollen.

Heiner Friedrich wurde neben Konrad Fischer in den späten sechziger Jahren einer der wichtigsten Vermittler junger amerikanischer Künstler nach Deutschland – und umgekehrt, denn mit seinem Umzug nach New York und der dortigen Galerieeröffnung 1972 nahm er entscheidenden Einfluss auf das zeitgenössische Kunstgeschehen in New York selber.⁵⁸²

Bereits 1964 fand eine wichtige Begegnung statt, bei der die ersten persönlichen Verbindungen in die USA geknüpft wurden, als Richard Bellamy Heiner Friedrich und seiner damaligen Frau Six auf der Biennale in Venedig kennenlernte und ihnen Cy Twombly vorstellte.⁵⁸³ Twombly, der in Italien lebte, stellte nur wenige Monate nach der ersten Begegnung mit den Friedrichs, im November 1964 bei *Friedrich + Dahlem* in München aus.⁵⁸⁴ Er war kein unbekannter Künstler in Deutschland, da er bereits an der zweiten *documenta* 1959 zu sehen gewesen war und kurz darauf auch eine Einzelausstellung in Rudolf Zwirners gerade erst gegründeter Essener Galerie hatte. Dennoch werden

⁵⁷⁷ Ohne Autor, *Die jüngsten Galeriebesitzer in München*, in: Lindauer Zeitung, 6. November 1964; hier zitiert in Zadik 2013, S. 53.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Mathilde Köhler, *Frisch gewagt: Das Beispiel der Galeriebesitzer Friedrich und Dahlem*, in: Hamburger Abendblatt, 13./14. März 1965, in: Zadik 2013, S. 55.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Eine wissenschaftliche Untersuchung zu Heiner Friedrichs Wirken in den USA findet sich z.B. bei Urbaschek 2003, der sich in seiner Studie vor allem auf die Bedeutung der von Friedrich mitbegründeten DIA Art Foundation konzentriert.

⁵⁸³ Vgl. Herzog 2014, S. 11.

⁵⁸⁴ *Cy Twombly: The Artist in the Northern Climate*, 15. November - 31. Dezember 1964; vgl. Zadik 2014, S. 53.

die Zusammenarbeit mit Twombly und der Kontakt zu Bellamy ein nachhaltiges und unmittelbares Interesse Friedrichs an amerikanischer Kunst ausgelöst haben.

1965, als Paul Maenz und Kasper König nach New York auswanderten, reisten Heiner und Six Friedrich erstmals nach New York. Die sechswöchige Reise manifestierte ihr Interesse an der Zusammenarbeit mit US-Künstlern und Vermittlern endgültig. Über Dick Bellamy lernten Heiner und Six Friedrich hier eine Reihe von Künstlern kennenlernten, die sie einige Jahre später in der Galerie ausstellten: unter anderem begegneten sie hier Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin, Walter de Maria, Fred Sandback, Mel Bochner und Michael Heizer.⁵⁸⁵ Außerdem besuchte Friedrich auf dieser Reise auch Dan Graham in dessen kurzlebiger John Daniels Gallery, der sich an noch viele Jahre später an die erste Begegnung mit dem jungen charismatischen Galeristen erinnerte.⁵⁸⁶

Erstaunlicherweise dauerte es dann aber doch noch gut zwei Jahre bis sich diese New Yorker Begegnungen in Friedrichs Galerieprogramm tatsächlich bemerkbar machten. In den Jahren zwischen 1964 und Ende 1967 zeigte Friedrich nämlich weiterhin bereits etablierte, ältere amerikanische sowie deutsche und britische Künstler. 1966 und 1967 konzentrierte sich das Galerieprogramm zunehmend auf junge deutsche Künstler, wie Gerhard Richter und Blinky Palermo.⁵⁸⁷ 1968 erfuhr das Galerieprogramm jedoch einen starken Wandel: In diesem Jahr, in dem auch die vierte *documenta* stattfand, die schließlich durch die übergroße Präsenz amerikanischer zeitgenössischer Künstler unter dem Beinamen „Americana“ bekannt wurde, zeigte Friedrich – mit Ausnahme von Blinky Palermo – fast ausschließlich amerikanische Künstler der Pop-, Minimal-, Concept- und Land Art: Andy Warhol, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin, Fred Sandback, Robert Ryman und Walter de Maria. Die Überschneidungen von Künstlern zwischen den Ausstellungstätigkeiten von Paul Maenz, Konrad Fischer und Heiner Friedrich fallen sofort ins Auge: Alle drei Ausstellungsmacher arbeiteten 1967 bzw. 1968 mit Carl Andre und Sol LeWitt zusammen. Der Schritt hin zur intensiven Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst aus den USA war für Heiner Friedrich somit endgültig vollzogen.

⁵⁸⁵ Vgl. Herzog 2014, S. 11; Paul Maenz – der ja gleichzeitig mit Friedrichs Besuch in New York lebte – berichtete im Gespräch, er habe Heiner Friedrich in der Howard Wise Gallery kennengelernt; vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013: „Bei Howard Wise habe ich [...] übrigens auch Heiner Friedrich kennengelernt, den ich aus Deutschland gar nicht kannte.“

⁵⁸⁶ Vgl. Kap. 3.2.3.

⁵⁸⁷ Auch Heiner Friedrich stellte wie René Block und Paul Maenz, Konrad Lueg noch als Künstler aus, bevor beide Kollegen wurden.

Im April 1968 schuf Walter de Maria, der ursprünglich aus der Fluxus-Bewegung kam⁵⁸⁸, seine erste Arbeit in der kalifornischen Mojave Wüste, wohin er mit Michael Heizer gereist war, Heiner Friedrich vertrat ihn zu diesem Zeitpunkt bereits als Galerist. Am Ende des Monats reiste de Maria nach Europa, wo er anschließend mehrere Monate verbrachte. Im Zusammenhang mit der dortigen *documenta IV*, zu der er als Teilnehmer eingeladen worden war, konzipierte er „eine seiner theatralischsten Arbeiten“⁵⁸⁹, für die Heiner Friedrich seine Galerie zur Verfügung stellte. Die Ausstellung gilt heute als der entscheidende Punkt, an dem Walter de Maria sich parallel mit anderen Pionieren als Schlüsselfigur der Earth Art-Bewegung etablierte. Wibke von Bonin bemerkte im Frühling 1970 außerdem den erfolgreichen Effekt, den der „Schock“ der Ausstellung nicht nur für den Künstler, sondern auch für die Galerie hatte:

„[Heiner Friedrich] [...] provided his gallery with an avant-garde-shock success by organizing – in connection with Documenta 4 – an exhibition described as Walter de Maria’s Land Art“⁵⁹⁰.

Auch die Kunsthistorikerin Antje von Graevenitz erinnerte sich als Augenzeugin mehrere Jahrzehnte später noch an die Ausstellung: In der Galerie bot sich „ein befremdender Anblick, der den Besucher zunächst sprachlos ließ“⁵⁹¹. Die Sprachlosigkeit war vermutlich auch auf den traditionell weitaus konservativeren Umgang mit Kunst in München, während das Publikum in Köln und Düsseldorf – das durch die dort ansässigen Galerien und die Kunstakademie zu einem nicht unerheblichen Teil aus Künstlerinnen und Künstlern bestand – bereits mit internationalen Bewegungen wie Fluxus oder Pop Art vertraut gewesen waren.

Die ausführliche vierseitige Pressemitteilung zu der Ausstellung kündigte diese unter dem Namen *The Land Show: Pure Dirt Pure Earth Pure Land* an.⁵⁹² Zum Inhalt der Ausstellung wurde mitgeteilt:

„From September 28 to October 10 the Heiner Friedrich Galerie, Munich, will be filled with dirt. [...] No attempt to arrange the dirt into patterns is made. No markings or lines are drawn. No objects are used ... just fine brown dirt.“⁵⁹³

⁵⁸⁸ Vgl. Boettger 2002, S. 24.

⁵⁸⁹ Boettger 2002, S. 116.

⁵⁹⁰ Wibke von Bonin, *Germany: The American Presence*, Arts 44, no. 5 (March 1970), S. 55, zitiert in Boettger 2002, S. 116.

⁵⁹¹ Graevenitz 2008, S. 117.

⁵⁹² Press Release Walter de Maria *The Land Show*, September 1968; vgl. Zadik 2013, S. 74-77.

Einige Fotografien, die in den Heiner Friedrich-Unterlagen des Zadik erhalten sind, machen den Prozess der Installation nachvollziehbar. Darauf ist zu sehen, wie die drei aneinandergrenzenden Räume der Galerie am Boden und bis auf einen knappen Meter Höhe an den Wänden entlang mit einer Plastikplane ausgelegt wurden. Die Räume wurden anschließend mit quaderförmigen Torfballen gefüllt, die in Abständen von etwa 5 cm aufgestellt und anschließend – auch wenn es bildlich nicht dargestellt wird – zerstört wurden, so dass eine gleichmäßige, etwa 60 cm hohe lockere Schicht aus frischer Erde auf dem Boden entstand, die den Eindruck einer dynamischen Bewegung erwecken sollten: „[The dirt] flows in and out of the doors, from one room to the other.“⁵⁹⁴ Somit hatte de Maria ebenso wie Carl Andre bei Konrad Fischer eine Bodenskulptur geschaffen, die allerdings, im Gegensatz zu Andres Arbeit, für den Zuschauer nur passiv erfahrbar war. Der Überraschungseffekt bei Andre lag in einem konträren Effekt: Während de Maria mit dem ursprünglichsten aller Materialien die domestizierte Umgebung besetzte und den Betrachter passiv werden ließ und aus der direkten Erfahrbarkeit der Arbeit ausschloss, verschwand Carl Andres Skulptur wortwörtlich im Untergrund. Durch die industriell hergestellten Fliesen am Boden des minimalistisch gestalteten Galerieraums gelangten die Zuschauer unwissentlich direkt in Kontakt mit der Arbeit, indem sie diese beim Betreten des Ausstellungsraums direkt berührten und darum häufig zunächst nicht wahrnahmen. De Maria hingegen hob in seiner Arbeit den Erdboden an und der Untergrund, auf dem der Zuschauer sich eigentlich bewegen sollte, wurde zum Betrachtungsobjekt. Metaphorisch eroberte die Erde den domestizierten, bürgerlichen Raum wieder zurück indem sie scheinbar statisch die eigentlich begehbaren Ausstellungsräume für die Besucher blockierte. Einzig vom Türrahmen aus lässt sich die Arbeit betrachten und erweckte somit wiederum den Eindruck der scheinbar unendlichen Fortführung einer Entropie.

Der Künstler verwendete frische, „reine“⁵⁹⁵ Erde, die nicht von ihm selber in der Gegend ausgegraben wurde, sondern die er von einem Münchener Gärtnereibetrieb anliefern ließ. In der Verwendung dieses zwar natürlichen, aber dennoch für einen

⁵⁹³ Ebd., S. 74.

⁵⁹⁴ Ebda; Suzaan Boettger wies daraufhin, dass Barry Flanagan bereits Anfang 1967 (auf der Biennale des Jeunes in Paris eine Installation konzipiert hatte, für die der Raum mit „Sandbett“ gefüllt war, auf dem sich vier konisch geformte Skulpturen abhoben, die aus blauem Stoff genäht und ebenfalls mit Sand gefüllt waren [*One Space Sand Sculpture*, 1967]. Der Hinweis auf die Arbeitsweise Flanagans stellt wiederum eine Verbindung zu Paul Maenz' *Herzchen*-Ausstellung im Jahr zuvor her; vgl. Boettger 2002, S. 117. Auch die Arbeit von John Johnson in *Herzchen*, für die er eine Reihe von Torfblöcken aneinander legen ließ, spielt mit der gleichen Materialität wie de Marias Arbeit.

⁵⁹⁵ Der von Walter de Maria verwendete Ausdruck „pure earth“ kann am Ehesten als „rein“, „pur“ oder auch „unberührt“ übersetzt werden.

kommerziellen Zweck produzierten Materials, unterscheidet sich der Ansatz deutlich von einem anderen ikonischen Ansatz der frühen Earth Art, Robert Smithsons *Nonsites*, für die der Künstler originale Materialien der weit entfernt gelegenen *Sites* im Galerieraum installierte. Auch ein wesentlicher Punkt des Konzepts der wenige Monate später stattfindenden Ausstellung *Earth Art* bestand im Umgang mit vor Ort gefundenen natürlichen Materialien, was zumindest die im Außenraum des Museums konstruierten Arbeiten nicht wiederholbar machte, während De Maria mit dem *Earth Room* ein Konzept entwickelte, das zwar abhängig vom Raum unterschiedliche Wirkungen entfaltete, aber wiederholbar war.⁵⁹⁶

Die Parallelen zu Carl Andres Ausstellung bei Fischer im Jahr zuvor ist augenfällig, aber auch eine Verwandtschaft mit Arbeiten aus Paul Maenz' *Herzchen* wird hier deutlich: Einerseits arbeitete de Maria ebenso wie Barry Flanagan mit dem Material Torf oder Erde, die dieser in der Frankfurter Ausstellung auslegen ließ, andererseits verteilte er ebenso wie Jan Dibbets Materie auf dem Boden, dass die Raumwahrnehmung unwiderruflich veränderte.

4.2.2 *Earth Art* (Ithaca, NY, 1969)

Die Ausstellung *Earth Art* im Zusammenhang dieser Arbeit genauer zu betrachten, ist aus mehreren Gründen relevant: Erstens zeigt sich über die Auswahl der Künstler wiederum deutlich die netzwerkliche Verbindung zwischen New York und Westeuropa, im Einzelnen lässt sie sich wiederum auf Sharps Freundschaft mit Paul Maenz und das gegenseitige Interesse an ihrer Arbeit zurückführen. Zweitens zeigt sich in *Earth Art* eine nochmals radikalisierte kuratorische Strategie des Prinzips, das Maenz, Fischer und Friedrich in den Jahren zuvor mit- und weiterentwickelt hatten.

Earth Art war offiziell vom 11. Februar bis 6. März 1969 im Andrew Dickson White Museum der Cornell University in Ithaca, nordwestlich von New York City zu sehen und wurde von Willoughby Sharp im Rahmen einer von ihm geplanten Ausstellungsreihe, die die Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde thematisieren sollten, organisiert. Die erste Installation der Reihe, *Air Art*, war bereits zwischen dem 13. März und 28. Juli 1968 in Philadelphia, Cincinnati und Peoria (Illinois) gezeigt worden.⁵⁹⁷ Peter Selz, Direktor des University Art Museum der UC Berkeley, Kalifornien, kontaktierte

⁵⁹⁶ Seit 1977 ist der *New York Earth Room* als Teil der von Friedrich gegründeten DIA Art Foundation im ehemaligen Raum der Heiner Friedrich Galerie in SoHo als permanente Installation zugänglich.

⁵⁹⁷ Vgl. Kat. *Air Art* 1968; vgl. dazu auch z.B. Allen 2011, S. 94. Hans Haacke, Robert Morris, David Medalla und Günther Uecker waren sowohl an *Air Art* als auch an *Earth Art* beteiligt.

Sharp im September 1968 mit dem Wunsch, *Air Art* Anfang 1969 auszustellen, kurz darauf habe auch Tom Leavitt, der Leiter des Andrew Dickson White Museums der Cornell University in Ithaca, New York, für den gleichen Zeitraum Interesse an der Ausstellung signalisiert. Aufgrund der sich überschneidenden Termine, machte Willoughby Sharp Leavitt den Vorschlag, ein neues Konzept zu erarbeiten, das dem Element „Erde“ gewidmet sein sollte. Leavitt ging somit das „große Risiko“⁵⁹⁸ ein, Sharp eine Reihe von relativ unbekannten jungen Künstlern einladen zu lassen, ohne vorher einen Plan der Ausstellung gesehen zu haben. Leavitt vertraute Sharps kuratorischem Ansatz, die Arbeiten erst vor Ort durch die Künstler entstehen zu lassen und sich vom Ergebnis überraschen zu lassen.

Von den mindestens elf von Willoughby Sharp im Namen der Cornell University eingeladenen Künstler waren schließlich zehn an der Ausstellung beteiligt: Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson und Günther Uecker. Carl Andre lehnte die Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung ab. Trotz seiner gut dokumentierten und bis heute immer wieder reproduzierten Arbeiten *Log Piece* (1968) und *Rock Pile* (1968), die sich hervorragend in die Ausstellung eingefügt hätten, wollte Andre sich explizit nicht zu den „Earth Artists“ zählen und lehnte letztlich auch darum einen Beitrag ab, der ihn noch stärker mit der entstehenden Bewegung assoziiert hätte.⁵⁹⁹

Walter de Maria stellt einen Sonderfall in der Ausstellung dar. Er war von Sharp eingeladen worden und konzipierte eine Arbeit in einem der Museumsräume. Seine Beteiligung an der Ausstellung ist allerdings nicht gut dokumentiert, da die Arbeit zwar während der Eröffnung zu sehen war, aufgrund ihrer Provokation aber nicht in den Katalog aufgenommen wurde. Die Arbeit kann als eine Variante seines kurz zuvor bei Heiner Friedrich in München gezeigten *Earth Rooms* verstanden werden, denn de Maria experimentierte hier – wie viele der anderen Künstler in der Ausstellung – wiederum mit der Verlagerung von Erde aus dem Außen- in den Innenraum in einer musealen Situation. Er verteilte frische Erde in dem ihm zugewiesenen Raum allerdings nicht in dem Ausmaß, wie er es in der Heiner Friedrich Galerie ein paar Monate zuvor getan hatte, sondern etwa „2 inches“, also 5 cm, hoch. Mit den Händen schrieb er anschließend in Großbuchstaben in den Erdteppich: „G-O-D“ und eine Zeile darunter „F-U-C-K“.

⁵⁹⁸ Sharp 2012, S. 41.

⁵⁹⁹ Vgl. Willoughby Sharp im Gespräch mit Carl Andre, *Avalanche* No. 1 (Fall 1970), S. 18ff.

Viele Jahrzehnte später attestierte Sharp, de Marias Arbeit sei aufgrund dieser Provokation mit Rücksicht auf das Publikum sofort wieder abgebaut worden.⁶⁰⁰

Die enge Zusammenarbeit zwischen der westdeutschen und der amerikanischen Kunstwelt widerspiegelt sich deutlich in Sharps Künstlerauswahl, wobei nicht nur die verhältnismäßig große Anzahl europäischer Künstler, sondern auch die Beteiligung von amerikanischen Künstlern war, die kurz zuvor – oder kurz darauf – in Deutschland ausgestellt hatten. Neben den in *Herzchen* vertretenen Künstlern Jan Dibbets und Richard Long sind dies Walter de Maria, Robert Smithson und Michael Heizer.⁶⁰¹ Mit dem deutschen Künstlern Günther Uecker und dem deutschstämmigen Hans Haacke haben also gut die Hälfte der vertretenen Künstler eine unmittelbare Verbindung zur jungen Kunstszene in Westdeutschland.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Vermittlung von Dibbets und Long über Paul Maenz, mit dem Willoughby Sharp seit dessen Aufenthalt in New York befreundet war, zustande gekommen war – zumindest wird Sharp über Maenz auf die Künstler aufmerksam geworden sein. In der Nutzung von Paul Maenz' Vermittlung und der Beteiligung Haackes und Ueckers zeigte sich wiederum Sharps langjähriges Interesse an deutscher zeitgenössischer Kunst, das er bereits seit den späten fünfziger Jahren als einer der ersten und wenigen amerikanischen Kunstvermittler gepflegt hatte. Haacke, der bereits 1961 mit einem Fulbright-Stipendium in die USA gekommen war, hatte Sharp etwa zeitgleich mit Paul Maenz im Kontext der New Yorker Kunstwelt kennengelernt. Da Haacke sich schon mehrere Jahre zuvor in New York niedergelassen hatte und mit vielen der anderen Künstler befreundet war, wurde er praktisch nicht mehr als „deutscher Künstler“ wahrgenommen. Interessant ist hingegen Sharps Beobachtung, dass Uecker von einigen der amerikanischen Künstler „ausgeschlossen“ worden sei, was Sharp etwas notdürftig mit dessen mangelnden Englischkenntnissen erklärte.⁶⁰² Weitere Faktoren für Ueckers Außenseiterrolle mögen gewesen sein, dass er einige Jahre älter war als die meisten anderen Künstler und sich seine künstlerische Position noch als Teil einer älteren – und ursprünglich europäischen – Tradition wahrgenommen wurde. Ueckers mit einem Motor betriebene kinetische Skulptur in einem der Ausstellungsräume des Museums hob sich

⁶⁰⁰ Vgl. Sharp 2012, S. 39.

⁶⁰¹ Walter de Maria, *Earth Room*, Heiner Friedrich Galerie, München (1968), Robert Smithsons erste Einzelausstellung in Europa war *Nonsite (Rubin district)* bei Konrad Fischer (1969), Michael Heizers erste Einzelausstellung überhaupt war *Munich Depression* bei Heiner Friedrich (1969).

⁶⁰² Sharp 2012, S. 41: „Günther Uecker [...] didn't speak much English and he was kind of shunned by the American artists. Not by me. I was glad he was there.”

konzeptuell und installationstechnisch tatsächlich deutlich von der Materialität und Ästhetik der anderen Arbeiten ab. Ueckers Beteiligung an *Earth Art* lässt sich vor allem durch Sharps große Loyalität und Bewunderung gegenüber dem Künstler erklären, der auch in Sharps Ausstellung *Air Art* vertreten war und der als Teil der Gruppe ZERO bereits 1962 eine von Sharp organisierte Ausstellung in der Howard Wise Gallery in New York gehabt hatte.

Während die Galerieausstellung *Earthworks* trotz der engen Verbindung zu Walter de Marias Ausstellung bei Heiner Friedrich als wirklich „amerikanische“ Ausstellung verstanden werden konnte, strebte Sharp mit *Earth Art* bewusst eine internationalere Perspektive an, die für ihn aus kuratorischer Sicht selbstverständlich erschien.⁶⁰³ Während es im Falle der Dwan Gallery vor allem die Künstler selber waren, die die Earth Art als amerikanische Kunstbewegung verstanden haben wollten, ließ sich Sharp auf diese Eingrenzung nicht ein:

„Smithson, de Maria, and Heizer, though not Oppenheim [...], were pressuring me in the beginning of the show not to invite any European artists. They wanted „Earth Art“ to be an American thing...*their* thing. I disregarded their pleas.“⁶⁰⁴

Vor allem mit der Position Günther Ueckers, aber auch Richard Longs und Jan Dibbets' und der politisch-kritischen Attitüde Hans Haackes bot Sharp der Tendenz einer amerikanischen Gruppierung – die von einigen Künstlern gewünscht war als von anderen – Paroli.

Sharps innovativer kuratorischer Ansatz zeigte sich vor allem in der Entstehung der Ausstellung. Über mehrere Wochen im Januar und Februar 1969 hinweg reisten viele der Künstler, von denen die meisten in New York City lebten, teilweise mehrmals für mehrere Tage „upstate“ nach Ithaca, um vor Ort zu arbeiten. Die europäischen Künstler reisten eigens für die Installation in die USA. Da der eigentliche Entstehungsprozess der Arbeiten einen entscheidenden Teil der Werke ausmachte, nannte Sharp die Eröffnung

⁶⁰³ *Earthworks* fand vom 5. – 30. Oktober 1968 in der Dwan Gallery in New York statt und zeigte unter anderem Arbeiten von Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer und Dennis Oppenheim. In der Pressemitteilung zu Walter de Marias *Earth Room* bei Heiner Friedrich wurde auf den Zusammenhang zwischen beiden Ausstellungen hingewiesen: „De Maria [...] will also be seen in New York City in October in a group show called Earthworks“; vgl. Press Release Munich Earth Room, September 1968; Zadik 2013, S. 76.

⁶⁰⁴ Sharp 2012, S. 40; Philipp von Rosen betont in seiner Untersuchung zum Werk Heizers allerdings, dass dessen „anti-europäische Haltung“ nicht als Ablehnung zu verstehen sei, sondern vielmehr als Ausdruck einer Abgrenzung und des Wunsches nach der Entwicklung einer „amerikanischen“ Kunstbewegung; vgl. Von Rosen 2005, S. 97/98.

der Ausstellung am 10. Februar 1969 gleichzeitig auch einen „finishing point“⁶⁰⁵. Somit fungierte die für Publikum geöffnete Ausstellung auch als Dokumentation der zuvor getätigten künstlerischen Arbeit. Die Werke entwickelten sich aber während des festgelegten Ausstellungszeitraums insofern weiter, als sie in den meisten Fällen in freier Natur den natürlichen Witterungsbedingungen ausgesetzt waren und sich somit in einem kontinuierlichen Prozess des Verfalls oder der Veränderung befanden.

Den Künstlern war es von Sharp und Leavitt freigestellt worden, ob sie Arbeiten im Innen- oder Außenraum konstruieren wollten. Auch war der potentielle Ausstellungsraum nicht auf den Campus der Cornell University begrenzt, so dass den Künstler völlig frei gestellt war, wie und wo sie in der Umgebung des Museums arbeiteten.

Jan Dibbets, Richard Long und Dennis Oppenheim konstruierten Arbeiten im Außenraum⁶⁰⁶ während Neil Jenney und Günther Uecker Installationen im Museum konzipierten. Andere wiederum nutzten die Freiheit der Gegebenheiten für beides aus: Robert Smithson konzipierte eine Arbeit in der Salzmine der nahegelegenen Cayuga Rock Salt Company und einer entsprechenden *Nonsite* im Museum.⁶⁰⁷ Hans Haacke konstruierte zusätzlich zu seiner Arbeit *Grass Grows*⁶⁰⁸ in einem Ausstellungsraum des Museums spontan eine Installation im Außenraum:

„[He] stretched a rope across Fall Creek just below the waterfall so that icicles were formed along it and appeared to be suspended in midair.“⁶⁰⁹

David Medalla⁶¹⁰ und Robert Morris waren die einzigen Künstler, die nicht selber vor Ort sein konnten und, ähnlich wie in Paul Maenz' *Herzchen*-Ausstellung, Angaben zu

⁶⁰⁵ Sharp 2012, S. 37.

⁶⁰⁶ Jan Dibbets markierte mit der Assistenz einiger Studenten mit einer Wäscheleine und Felsbrocken eine „V“-Form auf den Boden einer mehrere Meilen vom Museum entfernten Waldlichtung; jeder „Arm“ war etwa fünf Fuß breit und 100 Fuß lang). Anschließend wurden die markierten Flächen umgegraben, so dass die zuvor schneebedeckte Lichtung von zwei Achsen aus dunkler, frisch umgegrabener Erde durchzogen wurde. Die Arbeit entwickelte sich für die Dauer der Ausstellung durch den natürlichen Veränderungsprozess (beispielsweise erneuten Schneefall) kontinuierlich weiter.⁶⁰⁶ Vgl. Katalog Earth Art.

⁶⁰⁷ *Mirror Displacement* wird im Katalog zur Ausstellung beschrieben: „[...] [Smithson] took mirrors down into the mine, one-half mile below the earth's surface, and photographed them in the tunnels and among piles of rock salt. More than a ton of material was then transported to the gallery and exhibited in variously shaped piles with mirrors to be the interior section of the piece („non-site“). On the walls were displayed geological maps of the area; photographs of mirrors in the mine („site“); and photographs of mirrors along the route from the mine to the Museum („mirror trail“);“; vgl. Katalog Earth Art, o.pag.

⁶⁰⁸ Die Arbeit wurde 2006 in der Ausstellung *Hans Haacke: wirklich Werke 1959-2006* (Berlin/Hamburg) noch einmal wiederholt. Im Katalog findet sich eine Installationsansicht der ursprünglichen Version von 1969; vgl. Flügel/Fleck 2006, S. 96.

⁶⁰⁹ Thomas Leavitt im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung; vgl. Katalog Earth Art, o.pag. In einem Brief an Paul Maenz beruft sich Haacke auf diese Arbeit und bezeichnet sie als „Eisseil“; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember 1970.

den geplanten Werken machten, die dann von Studenten und Mitarbeitern der Universität ausgeführt wurden. Der von den Philippinen stammende Künstler Medalla, der sich zu dem Zeitpunkt der Ausstellung in Indien befand, ließ hinter dem Museum „mehrere Tonnen Erde“⁶¹¹ ausgraben, die dann auf der Südseite des Gebäudes aufgeschüttet und mit Wasser zu einer „matschigen“⁶¹² Konsistenz verarbeitet wurden. Wie alle im Außenraum befindlichen Konstruktionen war auch diese Arbeit maßgeblich vom Wetter beeinflusst, das für ihr „sich ständig veränderndes Aussehen“⁶¹³ sorgte.

Der Grund für die Abwesenheit von Robert Morris war etwas banaler: ein in New York City tobender Schneesturm verunmöglichte ihm die Anreise. Daher gab er seine Anweisungen telefonisch weiter. Morris hatte anhand eines architektonischen Plans den für ihn reservierten Raum im Museum in ein Raster von ein Fuß langen Quadraten eingeteilt und konnte so genau angeben, wie mehrere verschieden große Haufen („piles“⁶¹⁴) aus Erde, Anthrazit und Asbest im Raum verteilt werden sollten.

Sharps Strategie, junge, relativ unbekannte Künstler nach Ithaca einzuladen und vor Ort arbeiten zu lassen, erinnert auf den ersten Blick unweigerlich an Paul Maenz' Ansatz für *Herzchen* und Konrad Fischers Zusammenarbeit mit Carl Andre für die Eröffnungsausstellung seiner Galerie. Während die Parallelen offensichtlich erscheinen, gibt es aber entscheidende Unterschiede in der Konzeption der Ausstellungen: Maenz bat alle beteiligten Künstler, die ephemere Arbeiten vor Ort herstellen wollten, vorab um Konstruktionszeichnungen und Materiallisten. Dibbets, Long, Flanagan und Johnson waren nicht selber anwesend, um die Arbeiten vor Ort zu entwerfen und auszuführen, sondern schickten Maenz entsprechende schriftliche Instruktionen. Auch Konrad Fischer bereitete die Eröffnungsausstellung seiner Galerie anhand von Carl Andre per Brief übersendeten Installationsplänen vor. Diese wurden vom Künstler schließlich nach seinem Eintreffen vor Ort kurzfristig geändert, so dass Fischers Strategie der *in-situ*-Arbeiten letztlich durch Zufall und die gegebenen Umstände entstanden war. Willoughby Sharp hingegen trieb diese radikalen Strategien bei *Earth Art* noch einen Schritt weiter, indem er die Künstler erstens einlud, am Ausstellungsort selber zu arbeiten und mit vor Ort gefundenen Materialien Arbeiten zu entwerfen und zweitens, indem er den Künstler

⁶¹⁰ David Medalla war bereits im Jahr zuvor an Sharps Air Art beteiligt gewesen; zu seinem künstlerischen Werk vgl. v.a. Guy Brett, *Exploding Galaxies: the art of David Medalla*, London: Kala Press 1995.

⁶¹¹ Vgl. Erläuterung zu David Medalla, *Untitled*, Kat. Earth Art 1969.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Vgl. Erläuterung zu Robert Morris, *Untitled*, Kat. Earth Art, o.pag.

bei der Auswahl des Ortes für ihre Installationen völlig freie Hand ließ: Sie konnten im Innen- oder im Außenraum arbeiten und es wurden keine Einschränkungen bezüglich der Ausstellungsfläche gemacht. Sharp eröffnete somit die Möglichkeit, den Radius der Ausstellungsfläche um mehrere Kilometer auszudehnen und ein Erleben der Werke für Besucher somit in einigen Fällen deutlich zu erschweren und sogar unmöglich zu machen.⁶¹⁵

Sharp selber hielt die Anwendung dieser Strategie für den wichtigsten Aspekt von *Earth Art*:

„Perhaps the most important thing about the “Earth Art” show was that it was the first exhibition to really trust artists to deliver work and to do that at the museum, in situ. The way I curated the show was: I decided whom I wanted; I asked them if they would be in the show, and what they wanted to do, and most of them had a fairly vague idea [...] - just coming and going to Ithaca and looking over the land and then executing a work.”⁶¹⁶

Sharp wendete das Konzept der *in situ*-Arbeit erstmals in einem institutionellen Kontext an, während Maenz dies zwar in der Manier eines „freien Kurators“, aber im geschützten Raum einer privaten Galerie unternahm. Auch Fischer ging mit der Einladung an Andre und der kurzfristigen Produktion der Arbeit zwar ein großes Risiko ein, er setzte aber „nur“ seine eigene Unternehmung aufs Spiel und keine Institution war involviert. Gleichzeitig erweiterte sich die Idee von „Ortsspezifität“ im gegebenen Kontext, da die meisten für *Earth Art* konzipierten Arbeiten im Außenraum tatsächlich nicht in dieser Art an einem anderen geographischen Ort hätten ausgeführt werden können. Die Werkkonzepte von Jan Dibbets, John Johnson und Richard Long in *Herzchen*, Carl Andres *Altstadt Rectangle* oder auch Walter de Marias *Earth Room* können hingegen an anderen Orten wiederholt werden.⁶¹⁷ Sharps weitere Radikalisierung des *in situ*-Konzepts zeigt sich in dessen Anwendung für eine Gruppenausstellung in institutionellem Kontext in dem die kuratorische und künstlerische Position dementsprechend höherer Beobachtung und unter Umständen auch Kontrolle ausgesetzt sind. Sharp verließ den geschützten Rahmen der Institution allerdings wortwörtlich und expandierte in unbekanntes Gebiet. Der Entstehungsprozess vor Ort und die dadurch hohe Beteiligung und Unterstützung von Außenstehenden bei der Installation der Werke bilden also ein wesentliches Merkmal der Ausstellung: Studenten und Lehrende der Cornell University

⁶¹⁵ So zum Beispiel bei Robert Smithson's Arbeit *Mirror Displacement* und Jan Dibbets' *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30° Crossing the Path*.

⁶¹⁶ Sharp 2012, S. 38.

⁶¹⁷ Dieses wichtige Merkmal zeigt sich in der Tatsache, dass sowohl Carl Andres *Altstadt Rectangle* (1967) als auch Walter de Marias *Earth Room* (1968) wiederholt wurden und bis heute ausgestellt werden.

halfen bei der Konstruktion und viele der Künstler berieten sich gegenseitig bei der Konzipierung der Arbeiten.⁶¹⁸ Hinzu kam die Beteiligung von lokalen Firmen und Unternehmen, die aufgrund der beschränkten finanziellen Möglichkeiten des Museums beispielsweise Robert Smithsons Arbeit in einer nahegelegenen Salzmine ermöglichten.⁶¹⁹ Ähnlich wie bei Carl Andres *Altstadt Rectangle* und Walter de Marias *Earth Room*, die in Zusammenarbeit mit den Galeristen Konrad Fischer und Heiner Friedrich entstanden sind, spielt hier also die Kollaboration mit anderen – seien es Künstler, studentische Helfer, wissenschaftliche und technische Unterstützer oder künstlerische Beratung durch den Kurator, eine entscheidende Rolle und bekräftigen die Weiterentwicklung der Kunst außerhalb des Ateliers.

4.2.3 *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (Bern, 1969)

Selbst bei der selektiven Betrachtung der Evolution der Ausstellung in den späten 1960er Jahren muss ein Blick auf die von Harald Szeemanns in der Kunsthalle Bern organisierte Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (im Folgenden: *When Attitudes Become Form*) geworfen werden, die in der Geschichte der Ausstellungen einen geradezu „mythologischen Status“⁶²⁰ erreicht hat und nicht nur von Bruce Altshuler zu den wichtigsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts gezählt wird.⁶²¹ Szeemann selbst beschrieb sie als „revolutionären Moment in der Kunst“⁶²² und sprach in seinen ausführlichen Tagebuchaufzeichnungen während der Organisationsphase der Ausstellung immer wieder von „der neuen Kunst“⁶²³ und den neuen Künstlern⁶²⁴, die er

⁶¹⁸ Ein wichtiger Zufall für den weiteren Verlauf der Kunstgeschichte der siebziger Jahre entstand durch die hier erfolgte Bekanntschaft des jungen Architekturstudenten Gordon Matta-Clark mit Willoughby Sharp und anderen Künstlern, denen er beim Aufbau ihrer Arbeiten assistierte. Aufgrund seines großen Interesses an der Materie ermutigte Sharp Matta, nach New York zu ziehen und eine eigene künstlerische Karriere zu verfolgen.

⁶¹⁹ Thomas Leavitt, Direktor des Andrew Dickson White Museums, betont im Katalog zur Ausstellung den Einfallsreichtum der Künstler sowie die große Unterstützung von Studenten und Fachschaft der Universität sowie lokaler Unternehmen: „Our financial resources were meager and we were completely inexperienced in this kind of endeavor. The resourcefulness and forbearance of the artists, however, as well as the enthusiastic cooperation of students, staffs of several departments at Cornell and local business firms brought all the projects to fruition. [...] For their material and assistance in Robert Smithson's project, we wish to thank the Cayuga Rock Salt Company and [...] the Falconer Plate Glass Company, Falconer, New York“; vgl. Kat. *Earth Art 1969*, o.pag.

⁶²⁰ Gleadowe 2010, S. 9.

⁶²¹ Vgl. Altshuler 2013, Altshuler 1994, Klüser/Hegewisch 1991, vgl. außerdem zur Organisation der Ausstellung und Szeemann als Ausstellungsmacher v.a. Rattemeyer 2010, Müller 2006, Bezzola/Kurzmeier 2007 und Szeemann 1972. An der Biennale von Venedig 2013 wurde die Ausstellung in der Fondazione Prada rekonstruiert, vgl. Celant 2013.

⁶²² Harald Szeemann zitiert in Gleadowe 2010, S. 8.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd.

darin zeigen wollte.⁶²⁵ Insgesamt nahmen 68 Künstlerinnen und Künstler an der von langer Hand geplanten Ausstellung statt, darunter zahlreiche amerikanische – und deutsche – Künstler, die von den hier diskutierten jungen deutschen Ausstellungsmachern kurz davor bereits in ihren Galerien gezeigt wurden. Hier zeigte sich also deutlich und in konzentrierter Form das dichte Netzwerk junger Künstler und junger Galeristen, die zwischen ca. 1967 und 1972 immer wieder zusammen arbeiteten. So waren in *When Attitudes Become Form* zahlreiche Künstler vertreten, die bereits an Paul Maenz' Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* 1967 teilgenommen hatten, in Gerry Schums Fernschauausstellung *Land Art* (1969) oder Willoughby Sharps *Earth Art* vertreten waren oder in den Galerien von Konrad Fischer, Heiner Friedrich oder Paul Maenz bereits ausgestellt hatten oder in der Zukunft dort ausstellen würden. In zahlreichen Fällen überschnitten sich auch mehrere Ausstellungsbeiträge.⁶²⁶

In der Auswahl der Künstler zeigt sich der große Einfluss, den auch die Ausstellungsmacher aufeinander hatten. Szeemann erwähnte darum neben den Besuchen in Künstlerateliers in seinen Tagebuchaufzeichnungen immer wieder auch Treffen mit Galeristen, wie beispielsweise am 18. November 1968 mit „Konrad Fischer-Lueg, who completes my list of addresses and provides me with the first valuable phone numbers“⁶²⁷. Außerdem erwähnt er ein Treffen mit Rolf Ricke am 21. November in Köln, der die von ihm vertretenen Künstler Richard Serra, Keith Sonnier, Gary Kuehn, Richard Artschwager und Bill Bollinger auf einen Besuch von Szeemann „vorbereiten“⁶²⁸ werde sowie ein Treffen mit Seth Siegelaub in New York am 13. und 14. Dezember 1968 in seiner Funktion als Vertreter von Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und

⁶²⁵ Vgl. Szeemann 2010.

⁶²⁶ Carl Andre (*Serielle Formationen*, 1967, ab 1968 bei Konrad Fischer), Robert Barry (ab 1971 bei Paul Maenz), Mel Bochner (ab 1969 bei Konrad Fischer), Marinus Boezem (*Land Art*, 1969), Hanne Darboven (ab 1967 bei Konrad Fischer), Jan Dibbets (*Herzchen*, 1967, ab 1968 bei Konrad Fischer), Barry Flanagan (*Herzchen*, 1967), Hans Haacke (*Serielle Formationen*, 1967, ab 1971 bei Paul Maenz), Michael Heizer (ab 1969 bei Heiner Friedrich), Douglas Huebler (ab 1971 bei Konrad Fischer), Joseph Kosuth (ab 1971 bei Paul Maenz), Sol LeWitt (*Serielle Formationen*, 1967, ab 1968 bei Konrad Fischer), Richard Long (*Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*, 1967, ab 1968 bei Konrad Fischer), Walter de Maria (ab 1968 bei Heiner Friedrich, *Land Art* 1969, *Earth Art*, 1969), David Medalla (*Earth Art*, 1969), Robert Morris (*Earth Art*, 1969), Bruce Nauman (ab 1968 bei Konrad Fischer), Robert Smithson (ab 1968 bei Konrad Fischer, *Earth Art*, 1969, *Land Art*, 1969) und Lawrence Weiner (ab 1969 bei Konrad Fischer). Außerdem kontaktierte Paul Maenz 1970 die an *When Attitudes Become Form* beteiligten Künstler Ger van Elk, Douglas Huebler, Roelof Louw und Frank Lincoln Viner, um sie eventuell in seiner Galerie auszustellen; vgl. Kap. 5.2.1.

⁶²⁷ Szeemann 2010, S. 175.

⁶²⁸ Hier in der englischen Fassung abgedruckt: „[...] he prepares ‘his’ artists for my visit“; Ebd., S. 176.

Lawrence Weiner. Am 15. Dezember traf Szeemann Hans Haacke und am Abend Willoughby Sharp, der mit den Vorbereitungen zu *Earth Art* beschäftigt war.⁶²⁹

Die heute als so bahnbrechende Innovation Szeemanns, nämlich viele der Künstler vor Ort Arbeiten herstellen zu lassen und sowohl im Innen- als auch im Außenraum zu arbeiten, wurde sicherlich durch diese Ausstellung bekannt und sorgte – nicht zuletzt durch den dadurch provozierten Skandal in der konservativen Berner Kunstwelt – dafür, dass sie in die Kunstgeschichte eingehen würde. Wie zuvor gezeigt, war diese Idee jedoch nicht gänzlich neu, sondern wurde vor allem erstmals in einer renommierten Kunstinstitution in umfangreichen Maße ausgeführt. Jan Dibbets bezeichnete Paul Maenz' *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören* in einem Interview quasi als Vorläufer von *When Attitudes Become Form* als eine Ausstellungsform auf einer unabhängigen Plattform – in diesem Falle auf dem Privatgelände einer Galerie, von denen „die in den Museen“ nichts wussten:

„[...] We had a sort of *Op Losse Schroeven* or *When Attitudes Become Form* before that time. I'm talking about the show organized by Paul Maenz in Frankfurt in 1967, '19:45-21:55, *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören*'. [...] Although it was for one evening only, it was a real success. [...] So there was already a lot going on that those in museums had no idea about.“⁶³⁰

In einem Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist berichtete Szeemann wiederum, die Idee zur Thematik von *When Attitudes Become Form* sei ihm während eines Treffens mit Jan Dibbets im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen gekommen, der sich in Fortführung seiner Arbeitsprozesse seit 1967 inzwischen mit organischen Prozessen auseinandersetzte.⁶³¹ Am 19. März, wenige Tage vor der Eröffnung der Ausstellung, notierte Szeemann: „The kunsthalle becomes a construction site.“⁶³² Somit wurde nun unter seiner Leitung auch das Museum zur „Baustelle“ oder zur „Werkstatt“. *Herxchen* hatte also bereits vorweggenommen, was gut eineinhalb Jahre später zu einer der

⁶²⁹ In seinen Aufzeichnungen urteilt Szeemann scharf über Sharps Idee, alle Elemente in je einer Ausstellung zu thematisieren: „Earth is a bunch of nonsense“; vgl. Szeemann 2010, S. 180. Weitere amerikanische Galeristen, mit denen sich Szeemann in New York traf, waren unter anderem John Gibson, Dick Bellamy, Leo Castelli und Betty Parsons.

⁶³⁰ Jan Dibbets im Gespräch mit Lucy Steeds, 14. Januar 2009, in: Rattemeyer 2010, S. 252.

⁶³¹ Vgl. Harald Szeemann im Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, in: Obrist 2011, S. 87. In seinen Aufzeichnungen notierte Szeemann über die zufällige Begegnung mit Dibbets: „I visit the Studio-House in Amsterdam to select paintings by [Reinier] Lucassen. Next door to him, another artist [Jan Dibbets] has his studio [...]. I also enter his studio space, since I cannot find the door to exit. [...] The real story actually begins here. In the beginning was [Jan] Dibbets's gesture to water a lawn on a table. [...] The next day I informed my colleague Edy de Wilde that [...] my project would now be to present this ‚new art‘“, Szeemann 2010, S. 173.

⁶³² Szeemann 2010, S. 188.

bedeutendsten Ausstellungen des 20. Jahrhunderts werden sollte und sich in der Neudefinition der Galerie als Werkstatt ab den späten 1960er Jahren manifestiert hatte.

Die Ausstellung provozierte in konservativen Kreisen und führte schließlich zu Harald Szeemanns Rücktritt als Direktor der Kunsthalle Bern und somit indirekt zu einer erfolgreichen Laufbahn als „freier Kurator“, einem Berufsbild, das heute weitgehend auf Szeemann zurückgeführt wird. Dass andere diese Tätigkeiten bereits früher ausführten – genannt sei hier vor allem Paul Maenz, aber auch Kasper König und Seth Siegelaub – wird dabei häufig übersehen. Alle genannten Personen schufen sich mit ähnlichen und dennoch unterschiedlichen Strategien einen Tätigkeitszweig, der ihnen ermöglichte, von Institutionen unabhängig zu arbeiten: Sie konnten Ausstellungen organisieren, waren wirtschaftlich mehr oder weniger unabhängig und genossen vor allem die Freiheit, ohne institutionelle oder gesellschaftliche Vorschriften arbeiten zu können. Die eigene Galerie – in welcher Form auch immer – bot dafür den nötigen Raum, im wörtlichen wie figurativen Sinne.

4.3 Galerie ohne Wände: Ausstellungen auf Bildschirm und Papier

4.3.1 Der Bildschirm als Ausstellungsraum: *Land Art* (Fernsehgalerie Gerry Schum, 1969):

Christiane Fricke bezeichnete die Fernsehgalerie als „historischen Modellfall“⁶³³, zu dem sie sich noch zu Lebzeiten ihres Gründers Gerry Schum (1938 - 1973) entwickelt habe. Schum war durch seinen frühen Tod nur relativ kurz in den intensiven deutsch-amerikanischen Dialog eingebunden, dafür aber umso aktiver. Im Rahmen dieser Untersuchung sind vor allem zwei Aspekte seiner Arbeit von Bedeutung: Erstens Schums radikaler Ansatz in der Neudefinition der Galerieform und zweitens sein damit zusammenhängendes Engagement, den Film *Land Art* zu produzieren, größtenteils mit den europäischen und amerikanischen Künstlern, die auch schon an Maenz' *Herzchen* (1967) und Willoughby Sharps *Earth Art* (1969) beteiligt waren: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter de Maria und Michael Heizer. Hinzu kam noch der niederländische Künstler Marinus Boezem.⁶³⁴

⁶³³ Fricke 1996, S. 70.

⁶³⁴ Die Analyse in der vorliegenden Untersuchung basiert vor allem auf Christiane Fricke's Untersuchung zur Fernsehgalerie und den späteren Produktionen der Videogalerie Gerry Schums (vgl. Fricke 1996) sowie dem Katalog zur Ausstellung *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum* in der Kunsthalle Düsseldorf (vgl. Groos et al. 2003); vgl. auch Wevers 1988 und Herzogenrath 1982.

Der ursprüngliche und daher vielleicht wichtigste Auslöser für Schums Konzeption von *Land Art* lässt sich auf Paul Maenz' Ausstellung *Herzchen* zurückführen, bei denen Schum für den WDR dokumentarische Filmaufnahmen machte.⁶³⁵ Hier lernte Schum auch Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long und John Johnson kennen, deren Arbeiten ihn nachhaltig beeindruckten. Mit Dibbets, Flanagan und Long sollte er schließlich für *Land Art* zusammenarbeiten. Aber auch die unter Beteiligung der Besucher entstandenen bzw. fortlaufend entstehenden Werke von Charlotte Posenenske und Peter Roehr sollen eine Wirkung auf Schum gehabt haben und das Erlebnis des Abends sei für die „gedankliche Entwicklung des „Fernsehausstellungsvorhabens““⁶³⁶ von großer Bedeutung gewesen. Schums Interesse an neuen Formen der Kunst, die außerhalb des traditionellen Galerieraums und mit „natürlichen“ Materialien arbeitete, wurde also hier entfacht und führte letztlich zur Entstehung des Films und der endgültigen Manifestation einer Verknüpfung europäischer und amerikanischer Earth Art oder Land Art, die vor allem Willoughby Sharp in *Earth Art* erstmals ermöglicht hatte. Über diese Verbindungen wiederum wurde Schum eingeladen, auch dokumentarische Aufnahmen der wegweisenden und in enger Verbindung mit Herzchen stehenden Ausstellung *Arte e azioni povera*⁶³⁷ (1968) zu machen, an der unter anderem auch Jan Dibbets und Richard Long teilnahmen.

Während junge Galeristen wie Konrad Fischer und Heiner Friedrich die Funktion und Funktionsweise der Galerie gerade zu verändern begannen und junge Ausstellungsmacher wie Paul Maenz, Lucy Lippard, Willoughby Sharp und Harald Szeemann das Konzept des „freien Kuratierens“ entwickelten, wagte Schum ein vollkommen innovatives Konzept, das seine Leidenschaft für Film und für zeitgenössische Kunst kombinierte: Die „Fernsehgalerie“. Damit schöpfte Schum ein avantgardistisches Galeriekonzept, dass die Medien Film und Video, das in der Kunstproduktion angekommen war, in ein Ausstellungskonzept verwandelte. Dabei berücksichtigte Schum außerdem den ephemeren Charakter der zeitgenössischen Kunst und seine gleichzeitige Reproduzierbarkeit durch Film (Fernsehen) oder Druck (Bücher und Zeitschriften). Das Kunstwerk als Film auszustrahlen, war die ultimative Demokratisierung von Kunst, indem sie praktisch jedem, der interessiert war, frei Haus in Wohnzimmer geliefert

⁶³⁵ Sie sind bis heute die einzigen erhaltenen Filmaufnahmen der Ausstellung; vgl. Fricke 1996, S. 39.

⁶³⁶ Fricke 1996, S. 75.

⁶³⁷ Arte povera: *Arte povera più azione povera*, 4.-6. 10. 1968, organisiert von Germano Celant. Das Ereignis fand nach der von Celant kuratierten Ausstellung *Arte povera – Im Spazio* in Genua statt (September/Oktober 1967).

wurde. In einem Presstext bezeichnet Schum die Fernsehgalerie schlicht als „Modifikation der herkömmlichen Kunstgalerie“⁶³⁸. Im Frühjahr 1968 verfasst Schum ein Exposé mit dem Titel „Fernseh-Galerie Berlin“, die er dem Sender Freies Berlin (SFB) zur Begutachtung vorlegte. Im anschließend von Generalsekretär der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst Eberhard Roters verfassten Gutachten betonte dieser den Vorzug, dass die Ausstellungsplattform

„ohne besonderen Aufwand leicht zu handhaben und zu transportieren ist, daß also mit minimalem Kostenaufwand ein möglichst großes Publikum erreicht werden kann, das von sich aus nicht die Möglichkeit hat, die kulturellen Ereignisse in der Bundesrepublik und im Ausland zu verfolgen“⁶³⁹.

Roters wies außerdem auf die „Umstrukturierung und Umfunktionierung der bildenden Kunst, die gegenwärtig stattfindet“⁶⁴⁰ hin und attestiert Schums Vorschlag, er sei die „logische Basis“⁶⁴¹ als Ausstellungsplattform, insbesondere auch für die besondere Situation der Stadt Berlin, wo Schum von 1966-67 an der neu gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie (dffb) studierte.

Unter dem Eindruck von *Herzchen* und der lebendigen Kunstszene im Rheinland zog Schum Ende in den späten sechziger Jahren von Berlin ins Rheinland um, wo er vor allem mit von Konrad Fischer vermittelten Künstlern eng zusammenarbeitete.⁶⁴² Im Anschluss an die Begegnung mit Fischer im Rahmen von *Herzchen* entwickelte sich eine zeitweilig enge Freundschaft zwischen beiden und Schum arbeitete in den kommenden Jahren in vielen Fällen mit von Fischer vermittelten Künstlern zusammen, unter anderem Reiner Ruthenbeck, Bruce Naumann, Robert Smithson, Klaus Rinke, Lawrence Weiner, Hamish Fulton, Daniel Buren, Ulrich Rückriem, Mario Merz und Gilbert & George. Schums mehrwöchige erste Reise nach New York von Ende 1967 bis Ende Januar 1968 ergab sich vermutlich auch aus der Verbindung mit Fischer und seinen amerikanischen Künstlern und dem dadurch geweckten Interesse an der dortigen Kunstwelt. Er begegnete dort über sein Netzwerk durch Fischer und möglicherweise auch Paul Maenz unter anderem Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Donald Judd und Hans Haacke. Dort soll auch ein Film mit dem Titel *New York* entstanden sein, dessen Verbleib allerdings

⁶³⁸ Schum zitiert nach Fricke 1996, S. 94.

⁶³⁹ Gutachten zur Fernseh-Galerie von Eberhard Roters, Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 8. Mai 1968; abgedruckt in Groos et al. 2003, S. 60.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Zwei Drittel aller Künstler, mit denen Schum zwischen 1968 und 1973 zusammen arbeitete, lernte er über Konrad Fischer kennen; vgl. Fricke 1996, S. 77.

unbekannt ist.⁶⁴³ Vor allem aber konnte Schum in New York wichtige Kontakte für die Produktion von *Land Art* knüpfen.

Schum hatte – auch wenn die Künstler bei ihren Arbeiten völlig freie Hand hatten – ein Drehbuch verfasst, dessen ursprünglicher Titel *Landscape art* sich während der Produktionsphase zu *Land Art* abschliff.⁶⁴⁴ Der transatlantische Aspekt der Arbeiten und somit ihre Zusammenarbeit auf Augenhöhe war durch den perfekten Ausgleich von vier europäischen und vier amerikanischen Künstlern repräsentiert. Die Dreharbeiten fanden von Januar bis März 1969 in Europa und den USA statt und sämtliche Arbeiten wurden an nur jeweils einem Tag gefilmt: Richard Longs *Walking a Straight 10 Mile Line* am 20. Januar 1969 in Dartmoor, Südwesten Englands, Barry Flanagans *A Hole in the Sea* im Februar im niederländischen Scheveningen und anschließend Jan Dibbets *12 Hours Tide Object* an der niederländischen Küste. Für die amerikanischen Beiträge reiste Schum in die USA, wo er im März 1969 zunächst Oppenheim und Smithson und anschließend De Maria und Heizer filmte. Dennis Oppenheim und Robert Smithson waren beide mit Beiträgen in Sharps Ausstellung *Earth Art* vertreten und Smithsons Beitrag für *Land Art*, *Fossil Quarry Mirror*, ergab sich direkt aus seiner Konzeption in der Cayuga Salt Mine für die Ausstellung in Ithaca, während Schum mit Oppenheim von Ithaca, NY, aus noch weiter nach Norden reiste, um dessen Arbeit *Timetrack* an der US-amerikanisch-kanadischen Grenze zu drehen. Walter de Marias und Michael Heizers Beiträge *Two Lines Three Circles* und *Coyote* wurden im Anschluss in der Wüste Kaliforniens gedreht.

Die Dreharbeiten für Long und Dibbets fanden also statt, als beide auch in den Vorbereitungen für *Earth Art* steckten – interessanterweise entschied sich Schum aber offenbar mit den Künstlern, ihre Arbeiten in Europa zu drehen und nicht auch in den USA.

Land Art wurde relativ bald nach Ende der Dreharbeiten am 15. April 1969 im Sender Freies Berlin (SFB) ausgestrahlt und erhielt große Resonanz in der Presse, was nicht zuletzt auf Schums vorderhand intensiv betriebener Werbearbeit zurückzuführen ist. Schum hatte die Arbeiten ohne Übergänge zusammengeschnitten und somit wurden nacheinander die Arbeiten von Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter de Maria und schließlich

⁶⁴³ Ebd.; im Herbst 1968 plante Gerry Schum im Rahmen seiner Ausstellung bei Heiner Friedrich in München auch ein Projekt für die Fernsehgalerie, welches aber letztlich nicht zustande kam; vgl. Fricke S. 401.

⁶⁴⁴ Das Drehbuch ist im Katalog *Ready to Shoot* abgedruckt; vgl. Groos et al. 2003, S. 65/66.

Michael Heizer gezeigt. Der als „Fernschauausstellung“ konzipierte, 35 Minuten lange Film verstand sich als unabhängiges Kunstwerk und explizit *nicht* als einfache Dokumentation der gezeigten Arbeiten.⁶⁴⁵ In einem Brief an Gene Youngblood vom 29. Juni 1969 schrieb Schum: „Der Film ist das Ergebnis der Ideen und Ausführung des Künstlers und meiner Arbeit als Regisseur und Kameramann.“⁶⁴⁶

Somit zeigt sich hier in Schums Verständnis der „Fernsehgalerie“, die eine alternative Plattform für die möglichst breite Verbreitung von Kunst bot, eine Parallele mit dem Anliegen von Zeitschriften wie *Avalanche* und *Interfunktionen*, deren Zweck ebenfalls die Verbreitung von Originalkunstwerken ans Publikum war. Die Fernsehgalerie war die ultimative klassenübergreifende und demokratische Option, jedem Kunst anzubieten, der interessiert war: „Eine unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten.“⁶⁴⁷ Somit geht Schum noch einen Schritt weiter als die Macher der Zeitschriften, die Kunstwerke für wenig Geld möglichst breit – aber gezwungenermaßen in einer limitierten Edition – zugänglich machten. Im Gegensatz dazu bezeichnete Schum die Videobänder seiner Filme allerdings als „Objekte“⁶⁴⁸, womit er wiederum der Auffassung des Films an sich als Kunstwerk Rechnung trug. Auch der von Schum produzierte Katalog zur Ausstellung unterstreicht die Auffassung, jeden einzelnen Filmbeitrag als eigenes Werk zu betrachten – und zwar nicht als das Werk Schums, der innerhalb der Galerie-Analogie als „Galerist“ oder „Ausstellungsmacher“ verstanden werden muss, sondern als die Werke der einzelnen Künstler. Schums Tätigkeit als Kameramann kann hier so verstanden werden, wie Konrad Fischers Ermöglichung von Carl Andres *Altstadt Rectangle* oder Heiner Friedrichs Rolle bei der Entstehung von Walter de Marias *Earth Room*. In dem Sinne sind alle Galeristen „Agenten“ oder „Ermöglicher“ (als Übertragung der englischen Begriffe „facilitator“ oder „enabler“), die in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern, deren Werke sichtbar machen, sie aber nicht selber konzipieren.

Die Kunstrichtung *Land Art*, für die durch die Ausstrahlung des Films ein wachsendes Interesse in Europa entstand, wurde wesentlich durch diesen geprägt, indem verschiedene Kritiker und Medien immer wieder auf Bildmaterial aus dem Film

⁶⁴⁵ Ein zusätzliche 13 Minuten dauerndes „Rahmenprogramm“ mit Kommentaren von Jean Leering und Gerry Schum und dem Abspann ist nicht erhalten und wurde von Schum nicht als Teil der künstlerischen Arbeit verstanden; vgl. Fricke 1996, S. 98.

⁶⁴⁶ Herzogenrath 1982, zitiert bei Fricke, S. 172.

⁶⁴⁷ Gerry Schum zitiert bei Fricke 1996, S. 69.

⁶⁴⁸ Vgl. Fricke 1996, S. 64. Außerdem weist Fricke darauf hin, dass viele Wissenschaftler trotz Schums immer wieder wiederholten Aufforderung, die Filme als Kunstwerke zu verstehen, sie als Dokumentationen bezeichnen; vgl. Fricke 1996, S. 65.

zurückgriffen. Nicht zuletzt setzte sich in Europa die Bezeichnung für eine gesamte Kunstrichtung durch die Rezeption des Films durch, so dass heute Land Art synonym mit der im englischsprachigen Raum üblicheren Bezeichnungen Earth Art verwendet wird.⁶⁴⁹

4.3.2 Das Buch als Ausstellungsraum: Seth Sieglaubs *Xerox Book* (New York, 1968)

Eine andere Form der Galerie ohne eigentlichen physischen Ort verfolgte der Ausstellungsmacher Seth Siegelaub (1941-2013) in New York ab den späten sechziger Jahren. Zunächst begann er mit nur 23 Jahren seine Laufbahn als Akteur in der Kunstwelt mit der Gründung seiner Galerie „Seth Siegelaub Contemporary“, die von 1964 bis 1966, also auch noch parallel mit Paul Maenz Aufenthalt in New York in der West 56th Street angesiedelt war. Dem Konzept einer konventionell operierenden Galerie folgend, zeigte Siegelaub in seinen Räumlichkeiten vor allem Malerei. Nach weniger als zwei Jahren musste Siegelaub die Galerie allerdings wieder schließen, da die Verkäufe die laufenden Kosten nicht zu decken vermochten.⁶⁵⁰ Aus der Not heraus begann Siegelaub daraufhin als privater Händler zu arbeiten sowie Veranstaltungen und Ausstellungen in seiner eigenen Wohnung auf der Upper West Side zu organisieren und eine Art „Salon“ als Treffpunkt und Austauschort, aber auch als Ausstellungsplattform, zu betreiben und wurde so neben Figuren wie Lucy Lippard oder Willoughby Sharp einer der ersten Kuratoren, die Kunst zeigten, ohne einen eigenen Galerieraum zu haben:

„I gravitated towards what is now known as Conceptual art. It also corresponded to my spirit inasmuch as I did not want to have a gallery. I was attracted to the “political economy” of Conceptual art, to a whole series of questions about the nature of galleries - a certain secure space you know and feel comfortable in and go to in order to enjoy art away from the problems of the world: openings, etc. I started thinking about the possibility of a more ephemeral, spontaneous and less sacred art space, about work which could be shown in a post office box for a month, week, or an hour, or on a street corner for a minute.“⁶⁵¹

⁶⁴⁹ Fricke 1996, S. 64: „Zuallererst nahm man (die Sendung) im Kontext jenes neuen künstlerischen Phänomens zur Kenntnis, das in Europa im Gefolge von Gerry Schums Sendung mit dem Terminus *Land Art* umschrieben wurde. In den USA, wo Schums Sendung kaum rezipiert worden ist, haben sich die Begriffe *Earthworks* bzw. *Earth Art* durchgesetzt.“

⁶⁵⁰ Seth Siegelaub in einem Gespräch mit Maria Eichhorn, 4. April 1996, in: Eichhorn 2009, S. 45: „I had a gallery for about eighteen months on 56th street in New York. I started showing paintings because that was what I knew. [It] was not very successful but that was not a surprise, because at that time there were hardly any successful galleries, in the economic sense. What was a surprise is that I found it boring, it was an uninteresting thing to do. After the gallery closed I tried to deal privately.“

⁶⁵¹ Ebd.

Siegelaubs wichtigstes Verdienst in Bezug auf die Einordnung in den Kanon der *Exhibition Histories* war jedoch die Erfindung einer Ausstellung, die ausschließlich auf den Seiten eines Buchs stattfand, wie hier kurz anhand des Projekts *Xerox Book* (1968), einer Ausstellung, die ausschließlich auf den Seiten eines Buches stattfand, aufgezeigt werden soll. Es illustriert den Kern des von Alexander Alberro als „Siegelaub idea“⁶⁵² bezeichneten Ansatzes, der somit die traditionellen Grenzen der künstlerischen Produktion problematisierte. Cornelia Butler beschrieb die zunächst aus der Not heraus geborene „radikale“⁶⁵³ Strategie Siegelaubs für die Präsentation und Distribution von Kunst ohne einen physischen Raum zur Verfügung zu haben, als die gedankliche Öffnung hin zu einer neuen Art, Kunst günstig einem breiten Publikum zugänglich zu machen.⁶⁵⁴ Gleichzeitig wurde so die Idee, Kunst zu besitzen, in Frage gestellt. Siegelaub bezeichnete dies als eine „passé condition“⁶⁵⁵ und in vielen Fällen sogar als eine unmögliche. Stattdessen rückte das Erleben von Kunst in den Fokus als etwas, dass jedem unmittelbar zugänglich sein sollte. Genau wie diese Bedingungen den Betrachter vom Bedürfnis des Besitztums entband, erübrigte sich laut Siegelaub so die Notwendigkeit des Künstlers, einer Galerie angehören zu müssen, die die Arbeiten an Sammler verkaufen sollte. 1969 bemerkte er in einem Interview überzeugt:

„[An artist does not] have to be involved in a gallery or be uptight about not having a gallery. [Whereas] before it was a sign of shame. It doesn't make any fucking difference anymore.“⁶⁵⁶

In *Xerox Book* präsentierte Siegelaub eigens für das Projekt konzipierte Arbeiten von Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert

⁶⁵² Alberro 2003, S. 152.

⁶⁵³ Butler 2012, S. 250.

⁶⁵⁴ Ebd.: „Seth Siegelaub pioneered new strategies for the presentation and distribution of contemporary art in the 1960s under the trade name International General. His most radical policy shifted emphasis to the catalogue as an exhibition space, where the page showed the work itself, absent of commentaries. What in fact was a temporary dispensation from the need for gallery space, freed thinking for a re-evaluation of how artworks could be accessed differently and distributed cheaply through publications - whether catalogues, artists' books or magazines - and mail art.“

⁶⁵⁵ Vgl. Seth Siegelaub in einem Gespräch mit Patricia Norvell, in: Alberro/Norvell 2001, S. 39; andererseits stellte Lawrence Weiner über das *Xerox Book*, das in einer limitierten Auflage von 1000 Stück erschienen ist (vgl. Coelewijn/Martinetti 2016, S. 116) in einem Gespräch mit Patricia Norvell: „Anybody who purchased the „Xerox Book“ owned the piece“; vgl. Alberro/Norvell 2001, S. 105. Zu dieser Problematik vgl. v.a. Alberro 2003, S. 147.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 51. Im Gespräch mit Patricia Norvell bemerkte er dazu außerdem: „I broke down [...] what a gallery does. What is its function? Its primary function is that it's a place for artists to put their work out. But it breaks down to many aspects. [...] There's space, there's money, there's exposure or publicity, you know, there are a number of things. And I've just, in a sense, eliminated space. My gallery is the world now.“ Ebd., S. 52.

Morris und Lawrence Weiner.⁶⁵⁷ Jeder der beteiligten Künstler bespielte 25 Seiten der Publikation, die sich um das Thema Reproduktion drehten. Das „Buch-als-Ausstellung“⁶⁵⁸ wurde von Siegelau selbst und dem Sammler Jack Wendler finanziert und gilt als „das ehrgeizigste Projekt“⁶⁵⁹ von Siegelau's publizistischen Tätigkeiten. Sein Ziel war es, möglichst schnell und einfach ein möglichst großes Publikum zu erreichen, das über das relativ kleine, privilegierte Publikum, das regelmäßig Museen und Galerien besuchte, hinausging. Diese Strategie hing direkt mit der Konzeptkunst, die Siegelau vor allem vertrat, zusammen. Vermittler und Künstler entwickelten somit zusammen eine Möglichkeit, die bis anhin übliche Präsentation und Distribution von Kunst komplett zu verändern, wie Alexander Alberro feststellte:

„[...] The symbiotic relationship between Siegelau's novel distribution strategies and the work of the artists associated with him becomes strikingly apparent. Just as these artists developed a type of work that sought to abandon the limitations of the object, aesthetic concerns, and privileged codes or access, so Siegelau altered conventional forms of distribution, and thereby the work of art's position within the social hierarchy of cultural information. Insofar as Siegelau's goal was to distribute the work he represented beyond a specific market or set of consumers, his novel exhibition practice was consistent with the rapidly developing and ever-thickening network of interconnections and interdependencies transforming modern social life in the 1960s.“⁶⁶⁰

Die hier angesprochenen „Transformationen“ des sozialen Lebens in den späten sechziger Jahren bedingten somit auch die künstlerischen Ausdrucksformen, die aus dieser Zeit stammten. So ist es kein Zufall, dass Seth Siegelau sowie viele der Konzeptkünstler, mit denen er zusammen arbeitete, in der im Januar 1969 gegründeten Art Workers Coalition (AWC) engagiert waren.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Mit sämtlichen dieser amerikanischen Konzeptkünstler arbeiteten entweder Konrad Fischer oder Paul Maenz in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren zusammen.

⁶⁵⁸ Coelewijn/Martinetti 2016, S. 116; im Original: „book-as-exhibition“.

⁶⁵⁹ Ebd.; im Original: „the most ambitious“.

⁶⁶⁰ Alberro 2003, S. 149

⁶⁶¹ Die AWC wurde im Januar 1969 von Künstlern, Filmemachern, Schriftstellern, Museumsangestellten und Kritikern gegründet. Sie forderte als „Gewerkschaft“ für Künstler vor allem von Museen neue Ausstellungsmodalitäten und bessere Bedingungen für Kunstschaffende, sowie eine klare Positionierung zur politischen Entwicklung der USA, insbesondere im Umgang mit dem Vietnamkrieg. In der AWC waren auch zahlreiche Bekannte und Freunde von Paul Maenz engagiert, darunter Lucy Lippard, Hans Haacke, Carl Andre und Willoughby Sharp, vgl. dazu v.a. Bryan-Wilson 2009 (hier S. 14). Gleichzeitig fand Siegelau's zweite Ausstellung auf Papier statt, die von Bruce Altshuler als paradigmatisch für die Konzeptkunst bezeichnete: *January 5-31, 1969*. Die Ausstellung wird auch schlicht als *The January Show* bezeichnet (vgl. Altshuler 2013, S. 81). Während die Ausstellung der vier beteiligten Künstler Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, vorrangig auf den Seiten eines Katalogs stattfand, hatte sie gleichzeitig auch eine ortsgebundene Komponente, da ein Teil der Ausstellung in einem von Siegelau angemieteten Büroraum in der 52. Straße gezeigt wurde, in dem neben der eigentlichen Ausstellung, dem Katalog, auch die „physische Präsenz“ von Arbeiten als „supplement“ gezeigt wurde; vgl. Coelewijn/Martinetti 2016, S. 130.

Im Zusammenhang mit Siegelaubs Auseinandersetzung mit Kunst als Ware und dem Künstler als Arbeiter entwarf er 1971 nach zahlreichen Diskussionen mit Künstlern, Galeristen und Sammlern einen Vertrag, mit dem die Kontrolle des Künstlers über den Wiederverkauf ihrer Werke sowie Ausstellungskonditionen auch nach dem Verkauf an einen Sammler oder eine Institution möglichst abgesichert sein sollte. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* ist im Englischen auch schlicht als „The Artist's Contract“ oder im Deutschen als „Siegelaub-Vertrag“ bekannt.⁶⁶² Hans Haacke begann genau zur Zeit seiner ersten Ausstellung bei Paul Maenz mit dem Vertrag zu arbeiten und sei laut Julia Bryan-Wilson der einzige Künstler, der dies bis heute konsequent tue:

„[The Artist's Contract] is used consistently by Hans Haacke only today, it represents a watershed moment in artists' rights in the U.S., as it openly lays bare the material conditions surrounding the system of selling art. The contract insists that artists should claim resale profits from their art, and, more profoundly, that they have rights regarding the continued circulation of their work. [...] The contract put into motion language that called for a more ethical relationship between art and collectors.“⁶⁶³

Das letzte hier besprochene Beispiel für Alternativformen der Galerie als Ausstellungs-, aber nicht primär als kommerziellem Raum, stellen die häufig von Künstlern oder Kuratoren selber produzierten Kunstzeitschriften dar, die sich ein ähnliches Prinzip wie Siegelaub zunutze machten. Hier sollen mit *Interfunktionen* und *Avalanche* zwei vergleichbare Beispiele betrachtet werden, die wiederum die starken Parallelen in der deutschen und amerikanischen Kunstwelt verdeutlichen. Auch hier sind es letztlich wieder die gleichen Personen, die an der Produktion und Entstehung der Zeitschriften beteiligt sind. Gwen Allen beschreibt die Kunstzeitschrift in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren als eigenständiges künstlerisches Medium, das sich einer eindeutigen Definition seiner Rolle entzog. Besonders im Hinblick auf die von Willoughby Sharp und Liza Béar herausgegebene *Avalanche* fragt sie: „Was it an art magazine? Was it an exhibition space? Was it some combination of the two?“⁶⁶⁴ Diese Fragen sind ebenso auf das zweite wichtige Beispiel dieser Ambivalenz anwendbar, die in Köln von Friedrich Heubach herausgegebenen *Interfunktionen* (1968-1975). Neben ihrer Relevanz als eine neue Form des „Ausstellungsraums“ sind beide Zeitschriften im Zusammenhang mit der

⁶⁶² Vgl. z.B. Coelewij/Martinetti 2016, S. 226 und Eichhorn 2009. Hans Haacke verwendet in der Korrespondenz mit Paul Maenz die Bezeichnung „Siegelaub-Vertrag“, vgl. z.B. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 13. Februar 1971.

⁶⁶³ Bryan Wilson 2016, S. 35.

⁶⁶⁴ Allen 2011, S. 97.

vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse, da sie die enge transatlantische Verbindung zwischen New York und Köln/Düsseldorf so konzentriert dokumentieren, wie kein anderes Medium.

Im Folgenden sollen den Ursachen und Folgen dieser Parallelen auf den Grund gegangen werden, da das Medium der Kunstzeitschrift in diesen Jahrzehnten extrem an Relevanz gewann. Diese beiden Beispiele sind für die Kreise der deutschen und amerikanischen Kunstwelt, die im Fokus dieser Untersuchung stehen, offensichtliche Faktoren, wie nur schon die Auswahl der gezeigten Künstler und die Verbindung zwischen Paul Maenz und Willoughby Sharp nahelegen.

4.3.3 Die Zeitschrift als Ausstellungsplattform: *Interfunktionen* und *Avalanche*

Interfunktionen (Köln, ab 1968)

Mit *Interfunktionen* etablierte ihr Gründer Friedrich „Fritz“ Heubach im Jahre 1968 eine Plattform für zeitgenössische Kunst, auf der er Werke von befreundeten europäischen und amerikanischen Künstlern vorstellte, die sich gerade erst in der Kunstwelt zu etablieren begannen.⁶⁶⁵ Entstanden sei sie aus Protest gegen die konservativ kuratierte *documenta IV*, die sich auf inzwischen historische amerikanische Kunst, wie den Abstrakten Expressionismus konzentrierte.⁶⁶⁶ In einem Aufsatz über die Geschichte des Magazins schrieb Heubach, dass die Gründung nicht auf einer präzisen, eindeutig auszumachenden Idee basierte, aber dass gewisse persönliche Interessen und Präferenzen – welche sich über die Jahre deutlich verschieben sollten – natürlich eine wichtige Rolle spielten.⁶⁶⁷ Im Wesentlichen seien es aber die virulenten Zeiten der späten sechziger und frühen siebziger Jahre gewesen, die Inhalt und Gestaltung der Zeitschrift nachhaltig prägten. Der als Psychologe ausgebildete Heubach war in Düsseldorf aufgewachsen, hatte in Köln studiert und in diesem Umfeld schon früh ein Interesse am zeitgenössischen Kunstgeschehen entwickelt. Ebenfalls in den letzten Kriegsjahren geboren, gehört er zur Generation um Paul Maenz, Konrad Fischer, Heiner Friedrich und René Block. Diese Verbindungen resultierten dann schließlich - vor allem über den gemeinsamen Freund und Künstler Wolf Vostell, der wie Beuys von René Block vertreten wurde – in

⁶⁶⁵ Zur Geschichte von *Interfunktionen* vgl. Mehring 2004 und Moure 2004.

⁶⁶⁶ Vgl. Allen 2011, S. 207.

⁶⁶⁷ Vgl. Heubach 2004, S. 46.

einer Bekanntschaft mit Joseph Beuys und anderen Protagonisten der Düsseldorfer Kunstszene. Was ihn besonders fasziniert habe, sei die „radikale Ablehnung der Künstler des zeitgenössischen Kunstgeschmacks“⁶⁶⁸ gewesen, der damals noch von der „unverständlichen Intellektualität der 50er Jahre“⁶⁶⁹ geprägt gewesen sei. Eine Auflehnung gegen die damalige Kunstwelt, den elitären „Snobismus“⁶⁷⁰ fast aller Kuratoren und Galeristen, sollte in *Interfunktionen* zum Ausdruck gebracht werden. Interessanterweise betonte Heubach, dass der Beweggrund für ihn und seine Künstlerfreunde weniger ein gemeinsames Ziel gewesen sei, das es zu erreichen galt, vielmehr sei man sich einig darüber gewesen, was man *nicht* wollte. So beschäftigte sich das Magazin in seiner ersten Ausgabe, die in einer Auflage von 120 Exemplaren für 15 D-Mark erhältlich war⁶⁷¹, einerseits ausführlich mit den Protestaktionen gegen die *documenta IV* des gleichen Jahres (1968) und mit den Kontroversen, die gleichzeitig an der Düsseldorfer Kunstakademie um Jörg Immendorffs *LIDL-Kunstaktionen*⁶⁷² und um die polarisierende Figur Joseph Beuys stattfanden. Andererseits zeigte Heubach beispielsweise auch Dokumentationen der teilweise äußerst provokativen und häufig politisch motivierten Happenings der Wiener Aktionisten, und – scheinbar völlig unverwandt mit den anderen Themen – Abbildungen und Texte zur amerikanischen Land Art um Walter de Maria, Richard Long, Michael Heizer, Robert Smithson und andere. Auch hier wurde einerseits der Einfluss von Paul Maenz’ Ausstellungen von 1967 wie auch die Aktivitäten der jungen Galeristen Konrad Fischer und Heiner Friedrich in der Künstlerauswahl deutlich widerspiegelt. Heubach habe nicht das Ziel oder den Anspruch gehabt, einen repräsentativen Überblick über das gegenwärtige Kunstgeschehen zu bieten, sondern habe sich einfach von „Neugier“⁶⁷³ leiten lassen und sich vor allem auf die Empfehlungen von Freunden, allen voran den in New York lebenden Dan Graham, verlassen habe. Dass es heute so scheint, als habe *Interfunktionen* aber genau das erreicht, nämlich einen guten Überblick über das Geschehen in der Kunst während seiner Entstehungszeit zu bieten, führte Heubach auf die enge Zusammenarbeit mit Künstlern zurück. Er kokettiert somit durchaus mit seinem scheinbaren Laientum und seiner angeblichen

⁶⁶⁸ Ebd., S. 47.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Ebda.

⁶⁷¹ Vgl. Mehring 2004, S. 22.

⁶⁷² Ziel der „LIDL“-Kunstaktionen war es das Verhältnis von Darstellung und Zeigbarem, Bildmacht der Sprache und Sprachhaftigkeit der Bilder zu hinterfragen. Es war der Versuch, Bewegung in die konservative Nachkriegsatmosphäre der BRD zu bringen. „LIDL“ ist ein Nonsense-Wort, das vom Geräusch einer Babyrassel abgeleitet war und das Immendorff als Schlachtruf für seine spätadaistische Auftritte diente. Vgl. *Interfunktionen* 4, S. 140ff.

⁶⁷³ Heubach 2004, S. 51.

„Ahnungslosigkeit“⁶⁷⁴. Genau wie Maenz für die Produktion seiner Kataloge zu *Serielle Formationen* und *Herzchen* übernahm Heubach den gesamten Herstellungsprozess der dem Aussehen nach „billig produzierten“⁶⁷⁵ Zeitschrift – Layout, Anfertigung von Reproduktionen, Satz etc. – selber. Durch diese Beschäftigung neben seiner eigentlichen Berufstätigkeit als Forschungsassistent im Fachbereich Psychologie der Kölner Universität sei ihm auch wenig Zeit für Reisen oder Atelierbesuche geblieben.⁶⁷⁶ Gerade diese Eigenproduktion betont den Werkstattcharakter, den auch die Zeitschriftenproduktion, ähnlich wie die Herstellung von Kunstwerken für den Galerieraum, in diesem Zusammenhang angenommen hatte.

Zunächst im DIN A 4-Format⁶⁷⁷ erschienen und ausschließlich in schwarz-weiß gedruckt, versammelte das Magazin eine erstaunliche Dichte an teilweise vom Herausgeber selbst verfassten Texten, Künstlereditionen und vor allem Reproduktionen von Werken. Heubach nannte das Layout „direkt“⁶⁷⁸ – die meisten Arbeiten waren Faksimiles, für die demnach auch möglichst das gleiche Material wie beim Original gebraucht wurde. Die Praxis, Originalarbeiten wie bedruckte Plastikfolien zwischen die Seiten zu binden oder Seiten zu falten, damit eine Arbeit nicht verkleinert werden musste, scheint direkt an Paul Maenz’ *Serielle Formationen*-Katalog anzuknüpfen, der nur gut ein Jahr zuvor erschienen war. Vor allem für die später stark vertretene Konzeptkunst bewährte sich dieses Verfahren, indem es die Möglichkeit bot, auf diese Weise originale Werke zu zeigen und die Kunst aus dem Museum zu holen, einfacher zugänglich und erschwinglich zu machen. Die „Ästhetik des Verarmten“⁶⁷⁹, die *Interfunktionen* ausmachte, lässt sich einerseits mit dem geringen Produktionsbudget und den geringeren technischen Möglichkeiten erklären und andererseits mit der Tatsache, dass sie von Heubach mit viel Leidenschaft und Enthusiasmus größtenteils alleine, zuweilen auch mit Unterstützung von Hagen Lieberknecht und Lutz Schirmer oder anderen, herausgegeben wurde. Jeder einzelne Schritt wurde von Hand und in Eigenarbeit ausgeführt. Mit der Steigerung der Auflage auf 1000 Stück pro Ausgabe wurde es daher schwieriger, dem Anspruch, alle Werke im Original zu bieten, gerecht zu werden – aus finanziellen und aus technischen Gründen. So heißt es dann auch in der fünften Ausgabe auf der Rückseite des Inhaltsverzeichnisses in Anlehnung an Walter Benjamin selbst-ironisch: „Die Reproduzierbarkeit

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Heubach 2004, S. 51: „cheaply-produced look“.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Die Ausgaben 9 und 10 erscheinen im DIN A 5-, Ausgabe 11 und 12 wieder im DIN A 4-Format.

⁶⁷⁸ Heubach 2004, S. 49.

⁶⁷⁹ Heubach, S. 51: „aesthetic of the impoverished“.

des Kunstwerks im technischen Zeitalter ist eine Kunst (für sich)⁶⁸⁰. Dies führte dazu, dass die Zeitschrift von Ausgabe zu Ausgabe teilweise erhebliche Unterschiede in Aufbau und Layout aufwies.

Ein großer Unterschied zu einer „herkömmlichen“ Kunstzeitschrift lag ferner darin, dass die abgedruckten Texte häufig als eigene Werke betrachtet werden konnten, sich also nicht kunstwissenschaftlich mit einem Künstler und seinem Werk auseinandersetzen, sondern unabhängige Überlegungen zu verschiedenen Themen illustrierten, die sich aber mit Kunst, Architektur oder Philosophie auseinandersetzten und in den meisten Fällen keiner konventionellen Form Rechnung trugen. So blieben die abgebildeten Werke der Künstler in den meisten Fällen unkommentiert, häufig auch ohne Angaben von Daten oder Titeln. Während die Zeitschrift *Avalanche*, die von 1970-76 in New York erschien und der ein vergleichbares Konzept zu Grunde lag, mit der übermächtigen Konkurrenz des *Artforum*⁶⁸¹ zu kämpfen hatte, gab es im deutschsprachigen Raum keine vergleichbaren Magazine, so dass die *Interfunktionen* sich gegen Ende ihrer relativ kurzen Geschichte gut etabliert und (fast) selbsttragend geworden waren. Zehn Ausgaben von *Interfunktionen* erschienen unter der Leitung Heubachs, bis dieser in der zehnten Ausgabe trotz des inzwischen eingetretenen kommerziellen Erfolges überraschend seinen Rücktritt bekannt gab. Auf der letzten Seite heißt es dort:

„Mit diesem Heft beende ich meine Tätigkeit als Herausgeber – Verleger der *Interfunktionen*. Diese Entscheidung ist ziemlich willkürlich, - sie macht sich vor Allem die Zahl 10 zum Anlass. Ob damit *Interfunktionen* ihr Erscheinen einstellt, hängt davon ab, ob ein anderer Verlag die Zeitschrift, d.h. ihre technische Produktion und ihren Vertrieb übernimmt.“⁶⁸²

Heubach begründet diese Entscheidung in seinem 2004 erschienen Aufsatz zur Geschichte der *Interfunktionen* mit seinem Verdruss an der Routine, die inzwischen bei der Produktion der Ausgaben eingetreten war und außerdem mit dem seiner Meinung nach unerfüllbaren Anspruch, anhand von objektiven Kriterien für jedermann nachvollziehbar zu begründen, warum gewisse Künstler im Magazin gezeigt wurden, während andere es „nicht schafften“⁶⁸³. Zwei weitere Ausgaben erschienen nach dieser Ankündigung noch, für die Heubachs Freund und Rudolf Zwirners ehemaliger Volontär Benjamin Buchloh als allein verantwortlicher Herausgeber fungierte.

⁶⁸⁰ *Interfunktionen* 5, November 1970.

⁶⁸¹ Gegründet 1962 in San Francisco, erscheint das *Artforum International Magazine* bis heute 10 Mal jährlich in New York.

⁶⁸² *Interfunktionen* 10 (1974).

⁶⁸³ Heubach 2004, S. 52.

Avalanche (New York, ab 1970)

Willoughby Sharp und Liza Béar gründeten die Zeitschrift *Avalanche* gemeinsam in New York, wo sie zunächst in Sharps Wohnung in der Grand Street (Soho) produziert wurde. Sie erschien als seine wohl wichtigste Publikationsreihe in dem von Sharp und Maenz 1966 in New York gemeinsam gegründeten Verlag Kineticism Press in 13 Ausgaben zwischen Herbst 1970 und Frühjahr 1976.⁶⁸⁴ Auch wenn Maenz schon lange nicht mehr an der Verlagsarbeit beteiligt war, bestand nach wie vor eine enge Freundschaft zwischen ihm und Sharp. Diese zeigte sich beispielsweise in den Anzeigen, die Maenz in den kommenden Jahren als Zeichen seiner Solidarität mit der Zeitschrift für seine Galerie schaltete.⁶⁸⁵ Maenz und Sharp begannen somit etwa gleichzeitig neue entscheidende Projekte starteten, indem Sharp 1970 mit der Vorbereitung der ersten Ausgaben von *Avalanche* beschäftigt war und Maenz im Laufe desselben Jahres die Gründung seiner Galerie in Köln plante. Innerhalb weniger Wochen erschienen dann die erste Ausgabe von *Avalanche* im Herbst 1970 und eröffnete die erste Ausstellung in der Galerie von Paul Maenz im Januar 1971.

Sharp bezeichnete die erste Ausgabe vom Herbst 1970 auch als Begleitkatalog zu seiner Ausstellung *Earth Art* vom Frühjahr 1969 und tatsächlich erschienen darin unter anderem ausführliche Beiträge zu Jan Dibbets und Richard Long, sowie „discussions“⁶⁸⁶ mit Robert Smithson, Michael Heizer und Dennis Oppenheim. Neben der oben bereits erläuterten Verbindung Sharps zur europäischen Kunstwelt, die in *Earth Art* offensichtlich wurde, ist ein weiterer Hinweis auf Willoughby Sharps Affinität zur zeitgenössischen Kunstszene in Deutschland auf dem Cover der ersten Ausgabe von *Avalanche* zu sehen, das ein Porträt von Joseph Beuys zeigt. Die Ausgabe enthält einen kurzen Text über Beuys und anschließend eine mehrseitige fotografische Dokumentation über die Installa-

⁶⁸⁴ In direkter Zusammenarbeit zwischen Maenz und Sharp erschien bei Kineticism Press nur eine Monographie über Günther Uecker (1966); später erschienen in dem Verlag dann Maenz' Katalog zu *Serielle Formationen* (Kat. *Serielle Formationen* 1967) und schließlich *Avalanche* (1970-1976).

⁶⁸⁵ Paul Maenz bestellte relativ kurz nach der Eröffnung seiner Galerie eine Anzeige in *Avalanche*, wie in einer schriftlichen Vereinbarung bei einem Besuch von Willoughby Sharp in Köln festgehalten wurde: „In the forthcoming issue of *Avalanche* we should like to place an advertisement. [...] The copy reads: „This advertising space has been paid for by Paul Maenz, Cologne to support the work of *Avalanche*.“; vgl. Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 8. Mai 1971. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten musste er die ursprünglich gebuchte aufklappbare Doppelseite für DM 3000 auf eine einfache Doppelseite reduzieren; vgl. Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 24. Mai 1971. Die Anzeige – schwarze Schrift am unteren rechten Rand einer ansonsten leeren weißen Doppelseite – erschien in der dritten Ausgabe von *Avalanche* (Fall 1971).

⁶⁸⁶ *Avalanche*, No. 1: Fall 1970, S. 48ff.

tion der „Fettecke“ für *When Attitudes Become Form* in der Berner Kunsthalle.⁶⁸⁷ Unter der schlichten Überschrift „Beuys“ und einem Zitat des Künstlers („For me the Fettecke functions as a signal, as a transmitter of information“) werden mehrere großformatige Fotografien gezeigt, die den Künstler bzw. sein Werk zeigen. Weitere Erläuterungen zu Werk und Künstler werden nicht gegeben.

Sharps Interesse an der Weiterentwicklung der *Earth Art* zeigte sich nicht nur in der 1969 kuratierten Ausstellung in Ithaca, sondern spiegelt sich auch im Titel der Zeitschrift wider, einer geologischen Metapher. Laut Gwen Allen schlug Sharp ursprünglich einen noch anschaulicheren Namen vor – *Earthworm* hatte aber schließlich nicht die gleiche ästhetische und polyglotte Qualität wie der Titel *Avalanche*, der zudem englisch oder französisch ausgesprochen werden konnte.⁶⁸⁸

Avalanche verstand sich als „direct channel for the artist’s voice“⁶⁸⁹ und ließ dementsprechend viel Raum für Beiträge von Künstlern in geschriebener oder auch visueller Form. Hier zeigt sich deutlich auch Sharps soziales Bewusstsein in der Kunstwelt, das durch sein großes Engagement in der Art Workers Coalition sicherlich noch bestärkt wurde.⁶⁹⁰ Das zeigte sich beispielsweise in einem Interview mit Robert Smithson, der das Medium der Zeitschrift als „prime opportunities for *non-sites*“⁶⁹¹ betrachtete. Ähnlich wie die zwei Jahre zuvor gegründeten *Interfunktionen* sollte *Avalanche* als primäres Medium gelten, in dem Kunst direkt erlebt werden konnte und durch das Künstler ohne Zwischenstufe direkt mit dem Leser in Kontakt kamen. Wie keine andere amerikanische Kunstzeitschrift dieser Zeit gelang es *Avalanche*, die Vernetzungen und verschwommenen Grenzen des „antiestablishment lifestyle“⁶⁹², der Politik der 1960er und 1970er Jahre und der radikalen künstlerischen Praxis der Zeit zu betonen.

Das Magazin entstand zunächst in Handarbeit in Sharps Privatwohnung in Soho und ab der Produktion der vierten Ausgabe (Spring 1972) schließlich in einem ebenerdigen Büro in der Grand Street, wie Sharp Paul Maenz in einem Brief mitteilte:

⁶⁸⁷ *Avalanche*, No. 1: Fall 1970, S. 28-33; die Fotografien stammen von Shunk-Kender, der sie auch graphisch für *Avalanche* arrangiert hat.

⁶⁸⁸ Allen 2011, S. 94. Gwen Allen weist außerdem auf die Verwandtschaft mit dem Titel der von Jan Bas Adler und William Leavitt 1969 gegründeten Zeitschrift *Landslide* hin.

⁶⁸⁹ Allen 2011, S. 91. Die Idee, den Künstler ohne die Mediation durch einen Kritiker oder Kurator zu Wort kommen zu lassen, liegt auch den *Interfunktionen* zu Grunde.

⁶⁹⁰ Willoughby Sharp war am „Kidnapping“ der Arbeit *Tele-sculpture* (1960) von Vassilakis Takis am 3. Januar 1969, auf das die Gründung der AWC folgte, direkt beteiligt, wie eine Photographie zeigt. Darauf ist Sharp neben dem Künstler hockend abgebildet, als dieser seine Skulptur vor den Augen des erstaunten Publikums deinstalliert; vgl. Alberro 2003, S. 126; zu der Aktion vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 13ff.

⁶⁹¹ Allen 2011, S. 94.

⁶⁹² Ebd., S. 91.

„Since we saw each other last we have moved from 20th [Street] to 93 Grand Street – and it is much larger – 1st floor 20x60 and a similar sized basement.“⁶⁹³

Die Räumlichkeiten dienten selber als sozialer Ort, in denen Performances und Diskussionen stattfanden, in denen man aber auch einfach ans Fenster klopfen und für eine kurze Unterhaltung hereinkommen konnte. Die Funktion als sozialer Raum für die Verbreitung von Information und das Knüpfen von Netzwerken ging so auch in diese Sphäre der Kunstwelt über, nachdem Bars und Cafés wie Max’s Kansas City, dann junge Galerien für zeitgenössische Kunst wie die John Daniels Gallery, diese Aufgabe zuvor schon übernommen hatten.

Béar und Sharp schreckten nicht vor der Verwendung des Galeriebegriffs zurück und verhielten sich gegenüber den gezeigten Künstlern als Vermittler zwischen Künstler und Publikum. *Avalanche* sollte als „gallery without walls for art that eschewed architectural and institutional borders“⁶⁹⁴ funktionieren. Ein von den Herausgebern verfasstes Manifest vom 28. Februar 1973 zeigt noch einmal deutlich, dass *Avalanche* nicht als Plattform für Kritiker oder Wissenschaftler dienen soll, sondern ausschließlich die Funktion einer „Bühne“ für die gezeigten Künstler hatte. Außerdem betonten die Herausgeber ihre Unabhängigkeit und den Fokus auf internationale Vernetzung:

„1. *Avalanche* is a product of the interaction between individual artists with Willoughby Sharp and Liza Bear.

2. *Avalanche* is an international information tool combining the functions of both book and magazine.

3. Each issue of *Avalanche* focusses [sic!] on a particular range of sensibility.

4. *Avalanche* is concerned with the specifics of contemporary art making, not with historical generalities.

5. *Avalanche* avoids critical opinion in order to present the artist’s own view of his work.

6. *Avalanche* is designed as an alternative exhibition space.

7. *Avalanche* has no financial backing and is dependent on the international art community.

8. Occasionally *Avalanche* becomes the art that it presents.“⁶⁹⁵

⁶⁹³ Brief von Willoughby Sharp an Paul Maenz, undatiert, ca. Anfang 1972.

⁶⁹⁴ Zitiert nach Allen 2011, S. 91.

⁶⁹⁵ Statement *Avalanche* (1973).

Auswirkungen auf den deutsch-amerikanischen Dialog durch *Interfunktionen* und *Avalanche*

Beide Zeitschriften hatten das Ziel, den Lesern die Stimme des Künstlers direkt zugänglich zu machen und die didaktische Mediation des Kritikers oder Wissenschaftlers zu umgehen. Außerdem betonten Sharp und Béar auch die Funktion der Zeitschrift als „alternativer Ausstellungsraum“, der auch auf die *Interfunktionen* zutrifft.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung sind besonders die thematischen sowie gestalterischen Überschneidungen beider Publikation von Interesse, die letztlich die zunehmende Erweiterung und gleichzeitige Verstärkung des transatlantischen Netzwerks illustrieren. Die dritte Ausgabe von *Interfunktionen* (1968) und die erste Ausgabe von *Avalanche* (1970) beispielsweise zeigten beide die Künstler Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Jan Dibbets und Joseph Beuys. Die frühere Aufnahme dieser Reihe von Künstlern in *Interfunktionen* wiederum steht vermutlich mit Willoughby Sharps *Earth Art* (1969) in Verbindung, an der Heizer, Smithson, de Maria, Long und Dibbets teilgenommen hatten.

Auffällig ist jedoch, dass vor allem der Herausgeber der *Interfunktionen* eine beabsichtigte Internationalisierung der Zeitschrift nicht der Zweck war, sondern dass sich selbige einfach durch die Sensibilisierung für die zeitgenössischen Strömungen ergeben habe. Gwen Allen schreibt, dass Friedrich Heubach nicht an einer „systematischen“⁶⁹⁶ Internationalisierung der deutschen Kunstwelt interessiert gewesen sei und zitiert ihn:

„I published whatever took my interest – if I am fond of bananas, then I am fond of bananas and not concerned with the question of where they came from.“⁶⁹⁷

Diese Einstellung wurde von den meisten Ausstellungsmachern der Zeit geteilt, denn eine zunehmende Internationalisierung der Kunstwelt wurde nicht als Ziel, sondern als selbstverständliche Tatsache betrachtet. Dabei ging es im Gegensatz zur Biennale von Venedig oder den ersten beiden *documenta*-Ausstellungen um einen Vergleich der nationalen Kunstproduktionen als vielmehr um eine Demonstration der Tatsache, dass Nationalitäten eben scheinbar keine Rolle mehr spielen sollten. So wies beispielsweise

⁶⁹⁶ Allen 2011, S. 212.

⁶⁹⁷ Ebd.

Konrad Fischer Kasper Königs Annahme, Fischer sei nur an amerikanischen Künstlern interessiert, vehement zurück:

„[...] Das [sic] ich keine Europäer ausstellen will, muß ein Mißverständnis sein, selbstverständlich zeige ich Künstler dieses Kontinents. Ich werde junge deutsche Künstler zeigen, wie auch Franzosen, Engländer, Schweizer, Italiener, Spanier, vielleicht auch Türken, Griechen oder Tschechen, Polen, Ungarn, Letten, Esten Russen und wie sie alle heißen, Nationalität ist mir [...] völlig scheißegal.“⁶⁹⁸

Ob diese tatsächlich immer enger werdende Zusammenarbeit der Künstler und Ausstellungsmacher über Sprach- und Ländergrenzen hinweg tatsächlich so selbstverständlich war, wie sie dargestellt wurde, lässt sich nicht beweisen. Wichtig ist aber die Tatsache, dass sie in dieser Generation für selbstverständlich erklärt wurde. Dass dieses tatsächlich nur zu einem gewissen Grade gelang, beweisen Kontroversen wie beispielsweise die Diskussion um die Inklusion nicht-amerikanischer Künstler in Willoughby Sharps *Earth Art*. Während deutsche Künstler in den sechziger und siebziger Jahren versuchten, sich von der Kategorie „deutsche Kunst“ zu befreien und einen Anschluss an die internationale – und das hieß vor allem amerikanische – Künstler zu finden, befand sich die junge amerikanische Kunst immer noch in einer Emanzipationsphase, die „amerikanische Kunst“ erstmals als eigene und in der zeitgenössischen Kunstwelt erstmals führende Sparte annahm und wollte diese auskosten.

Ausstellungen deutscher (oder europäischer) Künstler in den Avantgardegalerien New Yorks waren daher in den sechziger Jahren die Ausnahme, ebenso wie Willoughby Sharp aufgrund seines Interesses an deutschen Künstlern ein Ausnahme unter den Kuratoren bildete. Es ist hingegen leichter nachzuvollziehen, woher das große Interesse deutscher Künstler und vor allem Galeristen an gleichaltrigen amerikanischen Künstlern rührte, die ihnen die Chance boten aus der Enge und Konformität der westdeutschen Provinz auszubrechen, wie beispielsweise Benjamin Buchloh im Nachhinein attestierte:

„German artists were desperate to transform and internationalize their situation with regards to contemporary art.“⁶⁹⁹

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die wiederum schnelle Reklamation einer eigenständigen, unabhängigen Kunstszene, die auf Augenhöhe mit der New Yorker Szene existierte und sie in ihren eigenen Augen teilweise sogar übertraf.⁷⁰⁰ Hinzu kam ein

⁶⁹⁸ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 5. November 1967.

⁶⁹⁹ Benjamin Buchloh zitiert bei Allen 2011, S. 212.

⁷⁰⁰ Konrad Fischer im Gespräch mit Georg Jappe, 1971: „[...] in Europa gibt es, was Mut und Progressivität anbetrifft, viel bessere Galerien. [...] Friedrich, Sperone, Ricke, Art & Project, White Wide

mangelndes Interesse der amerikanischen Kunstwelt an der Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit in der deutschen Kunst, die vermehrt thematisiert wurde und dort, wo sie vermieden wurde und sich deutsche Positionen den zeitgenössischen Tendenzen scheinbar einfach anpassten, für Spannungen sorgte. In einer Zeitschrift wie *Interfunktionen* wurden diese Brüche spürbar, während ihr amerikanischer Gegenpart *Avalanche* sich an den eigenen politischen Themen der frühen siebziger Jahre rieb.

Beide Kunstzeitschriften waren trotz allem vor allem lokal (oder im Falle von *Interfunktionen* auch regional) geprägt: *Avalanche* diente als Kommunikationsmittel der entstehenden Künstlergemeinschaft in Manhattans Soho-Viertel ⁷⁰¹, während *Interfunktionen* vor allem mit Künstlern zusammenarbeitete, die in Köln und Düsseldorf ihre Basis hatten. Die Tatsache, dass zahlreiche amerikanische Künstler durch Beiträge auch aktiv an der Entstehung der Publikation beteiligt waren, war vor allem dem Umstand geschuldet, dass sie im Rheinland präsent waren. Diese Entwicklung verlief praktisch parallel mit der Gründung und Evolution von *Interfunktionen* und es ist davon auszugehen, dass beide sich gegenseitig beförderten.

4.4 Fazit

Angeichts der Vielfalt und Geschwindigkeit der Entwicklungen in der Kunstwelt der späten 1960er Jahre kann die in diesem Kapitel angestrebte Betrachtung zu einem gewissen Grade nur oberflächlich bleiben. Anhand der ausgewählten Beispiele, die im transatlantischen Dialog besonders aussagekräftig sind, wird jedoch deutlich, dass Paul Maenz sich in seinen Unternehmungen am Puls der Zeit bewegte. Vergleichbar mit seiner eigenen Galeriegründung, die im folgenden Kapitel ausführlich betrachtet wird, ist vor allem die Gründung der Galerie *Ausstellungen bei Konrad Fischer*. Dieser übernahm einerseits eine ganze Reihe von Künstlern, die er über seinen Berater Kasper König sowie Paul Maenz kennengelernt hatte, andererseits nach sich Maenz einige Jahre später Fischers Galerie zum Vorbild für seine eigene Unternehmung. Dazu zählen der enge persönliche Kontakt in der Zusammenarbeit mit den Künstlern und die scheinbare Vernachlässigung des Verkaufs von Werken zugunsten der sehr viel stärker betonten kuratorischen Aufgabe, die die Galerie zur innovativen Ausstellungsplattform machte.

Space und ich können allen amerikanischen Galerien, was die konsequente Progressivität angeht, das Wasser reichen.“; in: Kölle 2007, S. 253

⁷⁰¹ Allen beschreibt *Avalanche* als „guide to SoHo, keeping the artists who lived and worked in SoHo informed about local goings-on, and promoting its emerging alternative spaces and performance venues“; vgl. Allen 2011, S. 95.

Bei Konrad Fischer und Heiner Friedrich zeigten sich diese Bestreben außerdem im Engagement für die Künstler auch außerhalb des Galerieraums, indem sie nicht nur Museumsausstellungen organisierten, sondern auch weitere Ausstellungsplattformen ins Leben riefen: Konrad Fischer organisierte gemeinsam mit dem Kunstkritiker Hans Strelow ab 1968 die Reihe *Prospect* und Heiner Friedrich 1967 die *Demonstrative*, die beide als Protestaktionen gegen den Ausschluss der jungen Galerien beim Kölner Kunstmarkt 1967 und dementsprechende Abgrenzungen der jungen Generation gegenüber den etablierteren Galerien wie der Galerie Zwirner, der Galerie Schmela oder Hein Stünkes *Der Spiegel* entstanden waren.⁷⁰²

Auch in der Betrachtung verschiedener neuer Ausstellungsformate, die in Westdeutschland bzw. der Schweiz und den USA erfunden wurden, wird der enge Austausch zwischen den beiden Kunstwelten deutlich: Kollaborationen zwischen Galeristen bzw. freie Kuratoren und Künstlern von beiden Seiten werden immer mehr zur Regel. Gleichzeitig wiederholen sich auch gewisse kuratorische Strategien, die sich wiederum immer wieder auch auf Paul Maenz' Ausstellung *Herzchen* von 1967 zurückführen lassen. Neben den radikal ortsspezifischen Galerie- und Museumsausstellungen wie *Earth Room*, *When Attitudes Become Form* und *Earth Art* kamen ab 1968 auch diejenigen dazu, die ohne physischen Raum funktionierten und in Form verschiedener Medien – wie Büchern, Magazinen oder dem Fernsehen – einem potentiell größeren und Publikum ortsunabhängig und günstig zugänglich gemacht werden konnten. Auch wenn Maenz sich diese Art der Präsentation von Kunst nicht zu Eigen machte, bestand eine enge Verbindung zu ihren Pionieren Seth Siegelaub, Gerry Schum und vor allem Willoughby Sharp.

⁷⁰² Einschränkung sei hier jedoch bemerkt, dass beispielsweise Rolf Ricke und René Block zum ersten Kölner Kunstmarkt zugelassen waren. Zur Geschichte und Bedeutung der Reihe *Prospect* vgl. Kölle 2005, S. 195ff; zur *Demonstrative* vgl. Zadik 2013, S. 13. Eine eingehendere Untersuchung steht jedoch noch aus. Zur Geschichte und Bedeutung des Kunstmarkts Köln vgl. z.B. Genoni 2009, hier v.a. S. 10-52.

5 Galerie als Werkstatt: Paul Maenz Köln

Im Folgenden soll in Anknüpfung an das Kapitel 3 die persönliche Entwicklung von Paul Maenz als Akteur in der Kunstwelt unter Berücksichtigung der im Kapitel 4 beschriebenen Phänomene nachgezeichnet werden. Zunächst werden dabei die „Zwischenjahre“ 1968 und 1969 thematisiert, in denen Maenz nach der Organisation der Ausstellungen *Serielle Formationen* und *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* mit seiner Rolle in der Kunstwelt haderte. Anschließend folgen die Kernkapitel zur Gründung der Galerie, die vor allem auf Quellenstudien beruhen. Abschließend wird anhand der Quellen die Organisation der ersten Ausstellung von Hans Hacke nachgezeichnet, die die neue Rolle des Galeristen als Agent, Organisator und Produzent auf Augenhöhe mit dem Künstler deutlich macht.

5.1 Zwischenjahre: *Pudding Explosion*, 1968-1969

Nach knapp zwei Jahren in New York beschloss Paul Maenz im Frühjahr 1967 nach Frankfurt zurückzukehren. Die Entscheidung war durch mehrere Faktoren ausgelöst worden: Einerseits war es die Krebs-Diagnose seines Freundes Peter Roehr, die es diesem unmöglich machte, Maenz wie ursprünglich geplant nach New York zu folgen, andererseits nannte Maenz die Entwicklung des politischen Klimas in den USA, die dessen anfängliche Euphorie über das Neue, die Inspiration durch New York und die am Puls der Zeit agierende Kunstszene der Stadt zunehmend überschattete. In der New Yorker Kunstwelt sollte sich die zunehmende Radikalisierung der zuvor eher apolitisch agierenden jungen Kunstszene schließlich in der im Januar 1969 erfolgten Gründung der Art Workers Coalition (AWC) manifestieren, in der sich unter anderem auch Lucy Lippard, Carl Andre, Robert Morris und Hans Haacke engagierten. Auch wenn die Eskalation der Protestaktionen sowohl in Europa als auch in den USA erst 1968 und 1969 ihren Höhepunkt erreichten, waren die Jahre 1965-67, die Maenz in New York verbrachte, entscheidend für die Intensivierung der politischen Debatte in der Kunstwelt und somit in Maenz' direktem sozialen Umfeld und die hier gemachten Erfahrungen beeinflussten seinen Umgang mit Kunst und sein Engagement mit der Kunstwelt für die nächsten Jahre. Der glückliche Umstand, dass Maenz 1965 ein Einwanderer-Visum für die USA, sprich eine Arbeits- und Aufenthaltserlaubnis in Form einer Greencard erhalten hatte, wurde für ihn nun zu der latenten Bedrohung, in die Armee eingezogen und nach Vietnam entsandt zu werden und somit schließlich zu einem weiteren Grund, die USA

endgültig zu verlassen.⁷⁰³ Als er im Frühjahr 1967 nach Frankfurt am Main, wo auch Peter Roehr und Charlotte Posenenske lebten, zurückkehrte, hatte Maenz neben der Entdeckung von neuen künstlerischen Positionen, einigen Kunstwerken, Freundschaften, Sprachkenntnissen und Erfahrungen im Ausstellungs- und Publikationswesen auch ein neu erwachtes politisches Bewusstsein im Gepäck, das sich unter dem Eindruck der Studentenbewegungen in Deutschland und Frankreich in den letzten beiden Jahren des Jahrzehnts weiter intensivieren sollte.

Während 1967 für Maenz durch die Organisation von *Serielle Formationen* und *Herzchen* noch ganz im Zeichen der Kunst stand, wurde 1968 auch in Deutschland und somit in Maenz' unmittelbarem Umfeld die Stimmung in der jungen Bevölkerung und besonders an den Universitäten im Zusammenhang mit den Attentaten auf Martin Luther King und Rudi Dutschke immer radikaler.⁷⁰⁴ Gerade in Frankfurt am Main bestand ein unmittelbarer Bezug zur „Frankfurter Schule“, der auch Maenz ideologisch nahe stand. Er beteiligte sich beispielsweise an Demonstrationen in Frankfurt und Berlin und wurde angesichts der Kritik am Kapitalismus und anderen sozialen Anliegen der 68er-Bewegung im Zusammenhang mit seinen Tätigkeitsbereichen wie der Werbeindustrie, der Kunst und dem Kunstmarkt, gemeinsam mit seinen engen Wegbegleitern Peter Roehr und Charlotte Posenenske in eine nachhaltige Sinnkrise gestürzt. Das Angebot von Konrad Fischer im Sommer 1967, gemeinsam eine Galerie zu eröffnen, lehnte er darum konsequenterweise auch ab:

„Die Werbung war vorbei und von einer Galerie war noch nicht die Rede. Im Gegenteil! Wenn man so ein bisschen Marcuse-nah war, dann... Jedenfalls musste sich das Gesellschaftsbild erstmal herstellen. Also, als Konrad Fischer mich in den späten Sechzigern fragte, ob ich mit ihm eine Galerie machen wollte, habe ich abgelehnt, weil mir zum einen klar war, das geht nicht gut und zum anderen konnte man nicht in Frankfurt, wo die Springer-Presse brannte, eine Galerie aufmachen!“⁷⁰⁵

⁷⁰³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015: „[...] Einer von verschiedenen Gründen, aus New York wegzugehen, war, dass die mich in die Armee einziehen wollten und ich hatte noch nicht einmal eine Staatsbürgerschaft! Und dann dachte ich, „bloß weg hier.“ Ich wollte schließlich nicht nach Vietnam!“ Zur allgemeinen Amerika-kritischen Haltung angesichts der politischen Entwicklungen in Westdeutschland, die Ende der sechziger auch die Generation um Paul Maenz beeinflusste, vgl. z.B. Gassert 2001a & Gassert 2001b.

⁷⁰⁴ Über *Serielle Formationen* schrieb Maenz, dass die Ausstellung nur ein Jahr später so nicht mehr möglich gewesen wäre, da das Klima mittlerweile „zu rabiat“ gewesen sei, ebenso die „antibürgerliche Polemik und die Unduldsamkeit gegenüber den angeblich „politik-ignoranten“ Freiräumen der Kunst“; vgl. Maenz 2012, S. 412.

⁷⁰⁵ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015.

1968 und 1969, die beiden Jahre zwischen den ersten selbst-organisierten Ausstellungen und der Galerieeröffnung, bezeichnete Maenz im Nachhinein als eine Phase der „Abnabelung“:

„Einerseits war es also das Abnabeln aus der Werbung – und damit dann der Verzicht auf ein regelmäßiges Einkommen – und die Generation, zu der ich *gerade noch* gehörte, hatte völlig andere Sorgen selbst als die Kunst, die ja immer noch auf das System einer gewissen bürgerlichen Bildungselite reflektierte. Das schloss die Museen ein, das schloss die Intellektuellen ein. Und auf der anderen Seite gab es so etwas Wahnsinniges wie Carnaby Street und Twiggy und ich fand das für diese neue Generation so signifikant und auch so bezeichnend, dass mich das mehr interessiert hat. Da kam dann so ein bisschen spätrevolutionärer Elan dazu und wir sind dann losgezogen und haben nachts auch Quatsch gemacht. Und dann gab es die Demonstrationen und in Frankfurt war man da sehr nah dran, ähnlich wie in Berlin. Und dazu kam der Vietnamkrieg und eine gewisse anti-amerikanische Einstellung, die, als ich nach New York ging, noch nicht existierte. [...] Diese Vietnamgeschichte hat einen sehr umgetrieben. Ich weiß noch, wie ich nach Berlin gefahren bin, mit dem Bus oder mit dem Zug, um zu diesen großen Antikriegsdemonstrationen auf dem Ku’damm zu gehen. Politisch schien mir das drängender als der Kunstbetrieb.“⁷⁰⁶

Auch in *Herzchen* deutete sich eine rebellische Haltung und eine Identifikation mit der Gegenkultur und damit verbundene Ablehnung vom etablierten Bürgertum bereits an. Dies äußerte sich deutlicher in der Veranstaltungsart und der Atmosphäre des Abends als in der gezeigten Kunst an sich

Paul Maenz fühlte sich in dieser Phase weder in der bürgerlichen Kunstwelt noch in der von Konsum und Kapitalismus motivierten Werbeindustrie politisch beheimatet und auch Peter Roehr und Charlotte Posenenske zogen ihre Konsequenzen aus den geschilderten Entwicklungen, indem sie beschlossen, sich aus der Kunstwelt zurückzuziehen. Hinzu kam, dass in Frankfurt eine zeitgenössische Kunstszenen praktisch inexistent war, was nach dem Aufenthalt in New York ein noch größerer Schock gewesen sein muss.⁷⁰⁷ Schon immer ein „Unternehmer-Typ“ und konsequent in seinen Ansichten, machte sich Maenz dies zu Nutze, so dass die Jahre 1968 und 1969 von einem – scheinbar – gänzlich andersartigen Unterfangen geprägt waren: Gemeinsam mit Peter Roehr öffnete er Frankfurts ersten „head shop“, wie sie in den USA in den 1960er Jahren im Zuge der *counter culture* vor allem in Städten mit einem großen Anteil an studentischer Bevölkerung üblich wurden.⁷⁰⁸ In New York waren diese vor allem um den

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015: „[Der] Kunstbetrieb [war] auch noch nicht der von heute, es war ja immer noch dieses provinzielle Frankfurt – vollkommen uninteressant.“

⁷⁰⁸ Vgl. dazu z.B. Davis 2015.

St. Mark's Place und im East Village⁷⁰⁹ angesiedelt und werden auch Maenz nicht unbekannt gewesen sein. In der Frankfurter *Pudding Explosion* verkauften Maenz, Roehr und Posenenske weder Kunst noch Drogen, sondern linksideologische, auch ausländische, Zeitungen die in Deutschland sonst nicht zu bekommen waren, wie die New Yorker *Village Voice*. Außerdem führte der Laden ein „Anti-Nazi-Spray“⁷¹⁰, Che-Guevara-Poster und „Mao-Bibeln“⁷¹¹.

Während head shops in den USA von ihren Betreibern als ernsthafte Unternehmen geführt wurden, die als „agents for social change“⁷¹² und Zufluchtsorte für Verfolgte eine wichtige politische und soziale Funktion in der Gesellschaft übernehmen sollten, war Maenz' *Pudding Explosion* wohl – trotz ernsthafter politischer Beweggründe – mit einem Augenzwinkern zu verstehen und von Anfang an als eine „Interimsgeschichte“⁷¹³ gedacht gewesen. Durch den Laden ermöglichte sich Maenz die Abnabelung von der Werbeindustrie und – wenn auch mit erheblichen finanziellen Einbußen – die Möglichkeit, ein unabhängiges Unternehmen mit allen Freiheiten und Verantwortlichkeiten zu führen, die dazu gehörten. In Maenz' Beschreibung von Aussehen und Atmosphäre des Geschäfts lässt sich im Nachhinein die Nähe zur Kunst und vielleicht auch eine gewisse amerikanische Lässigkeit einfach nachkonstruieren:

„[Der] Laden, den wir da gemacht haben, war zur Hälfte ein großer Spaß und zur Hälfte war es subversiv. Da hing dann eben ein großes Plakat von Jean Harlow neben Che Guevara. Oder wir hatten auch was von John Cage [...]. Also, das war auch ein wilder Schuppen! [...] Auf der Fassade hatten wir abstrahiert einen großen Kopf von Karl Marx und über den schoss eine Coca-Cola-Flasche. [...] Charlotte Posenenske [...] hat mit mir die Fassade angemalt und sie hat die Kartons gebaut, auf denen wir unsere Ladentische hatten.“⁷¹⁴

Wie auch in der *Herzchen*-Ausstellung schwebten in Maenz' Protestakten also gleichzeitig auch Leichtherzigkeit und ein gewisser Pragmatismus mit.

⁷⁰⁹ Im Frühjahr 1966 öffnete Jeff Glick den „Head Shop“ in der East Ninth Street; vgl. Smith 1966.

⁷¹⁰ Im Gespräch berichtet Maenz, dass er wegen dieses Artikels Probleme mit dem Verfassungsschutz bekommen habe, da das Symbol des Hakenkreuzes, das auf der Spraydose abgebildet war, nicht gezeigt werden durfte.

⁷¹¹ Maenz berichtete dazu im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013, dass statt der in China geordneten 200 Exemplare 2000 Exemplare geliefert worden seien, so dass „wir in unserem Klo nur noch so eine Schneise [hatten], weil die überall aufgestapelt waren. Die haben wir immer für eine Mark verkauft. Und dann kam aber die RAF-Gruppe, die haben mich zu Hause quasi überfallen, ich solle das Geld mal rausrücken, was ich mit den Mao-Bibeln verdient hätte, denn das sei Volkseigentum.“

⁷¹² Davis 2015, S. 30.

⁷¹³ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

⁷¹⁴ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015.

Peter Roehr starb im August 1968 mit nur 24 Jahren. Charlotte Posenenske hatte sich nach der selbsterklärten Beendigung ihrer Laufbahn als Künstlerin inzwischen einem Soziologiestudium gewidmet, als *Pudding Explosion* nach einiger Zeit begann, schwarze Zahlen zu schreiben. Dennoch bot das Geschäft Maenz langfristig weder berufliche Erfüllung noch eine Perspektive. Mit der ihn auszeichnenden Konsequenz, mit der er auch seine Galerie 1990 auf dem Höhepunkt ihres geschäftlichen Erfolgs schloss, war für Maenz auch die Herausforderung des Unternehmens nicht mehr gegeben, als der Laden seine Rolle als subversive Protestaktion im bürgerlichen Frankfurt nicht mehr erfüllen konnte:

„Und als der Laden dann lief – Peter war inzwischen gestorben – und ich damit das erste Geld verdient habe, sah ich die ersten Sachen in Drogerien auftauchen, Etiketten und solche Geschichten. Also, es war vorbei. Genau wie man spürte, wenn du das machen willst, musst du es jetzt machen. [...] Und dann war Schluss und ich habe den Laden dichtgemacht.“⁷¹⁵

Nach der Schließung finanzierte sich Maenz, indem er „hier und da ein bisschen gejobbt“⁷¹⁶ habe und vor allem durch den vermutlich schon 1969 erfolgten Verkauf seiner kleinen „im Laufe der Zeit“⁷¹⁷ entstandenen Privatsammlung, die, in ein Paket geschnürt, hauptsächlich aus Multiples und Grafiken bestand. Der Verkauf brachte Maenz einerseits ein kleines finanzielles Polster, um die nächsten beruflichen Schritte zu machen, andererseits bewirkte er eine erneute Annäherung an die Kunstwelt. Obwohl die Phase, die Maenz mit dem „eher kunstfernen Geschöpf“⁷¹⁸ zubrachte als Distanzierung von der Kunstwelt verstanden werden kann, ließe sich auch argumentieren, dass *Pudding Explosion* durchaus als eine subversive Form einer Ausstellungsplattform diene. Sicherlich bot sie zumindest einen Raum, innerhalb dessen Maenz, Roehr und Posenenske relativ unbeobachtet von den Regeln und Gepflogenheiten der Kunstwelt experimentieren konnten.⁷¹⁹ Auch hier bot Maenz als Verantwortlicher für das Geschäft den beiden Künstlerfreunden bereits eine Plattform und arbeitete mit ihnen an gemeinsamen Projekten. Übertragen auf die spätere Galeriesituation fand hier bereits eine Rollenüberblendung von Geschäftsführer und inhaltlich agierendem künstlerischem Partner statt.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Maenz 2002, S. 13.

⁷¹⁹ Charlotte Posenenske stattete den Raum mit einer Verkleidung aus Wellpappe aus und von der Decke hingen ebenfalls Objekte aus dem Material, die Posenenske geschaffen hatte. Vermutlich handelte es sich dabei sogar um die gleichen, oder ähnliche, Arbeiten, die sie in einer Doppelausstellung mit Hanne Darboven bei Konrad Fischer Ende 1967 ausgestellt hatte.

1969 lernte Paul Maenz den Musikwissenschaftler Gerd de Vries kennen, mit dem er sich schließlich in langen Gesprächen der Idee von einer eigenen Galerie annäherte, auch wenn diese nicht der bis dahin üblichen Form entsprechen sollte. Wie er Hans Haacke in einem Brief im Dezember 1969 mitteilte, sei der ursprüngliche Plan, ein Jahr Auszeit zu nehmen dann doch „zu wenig maenzspezifisch“⁷²⁰ gewesen und als der „Supershop“⁷²¹ *Pudding Explosion* zum Jahresende 1969 schloss, war die Entscheidung gefallen:

„1969 lernte ich dann Gerd de Vries kennen und der hat auch gesagt, das kannst du doch nicht machen, das geht doch nicht. Und dann haben wir uns so über richtig lange Gespräche, er ist ja auch aus der Zeit, der Idee angenähert. [...] Wir wussten durch Fischers Galerie, dass eine Galerie nicht eine Galerie ist, sondern auch etwas anderes sein kann. Und dann war ich 1970 soweit.“⁷²²

In einem Brief an Hans Haacke beschrieb Maenz auch seine letztlich erfolgte „Einsicht“⁷²³, in die Welt der Kunst zurückzukehren, denn er habe sich „geirrt“⁷²⁴ und sei „sehr glücklich, [s]eine Bilderstürmerei nicht weiter getrieben zu haben“⁷²⁵.

Maenz' persönlicher Weg über das intensive Eintauchen in die New Yorker Kunstwelt und der Enthusiasmus, das Erfahrene nach Frankfurt zu übertragen, dann die anschließende Abkehr von Kunst und die langsame Wiederannäherung zeigen deutlich, mit welcher intensiven Denkprozesse Maenz' intuitive Begeisterung begleiten. Besonders die langwierige intellektuelle Auseinandersetzung mit der Entscheidung für oder gegen die eigene Galerie macht die schwierige Annäherung an die Idee und der damit erzwungenen Positionierung gegenüber der Institution deutlich. Auch nachdem Maenz und de Vries die Entscheidung, eine eigene Galerie zu eröffnen, gefällt hatten, ist der etwa ein Jahr lang dauernde Prozess, während dessen Maenz grundsätzliche und weitreichende Entscheidungen in Bezug auf den Standort, die Künstlerauswahl und die Geschäftsprinzipien treffen musste, ein fantastisches Beispiel für die Umdeutung der Idee der „Galerie“ als Ausstellungsort in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren wie im Folgenden gezeigt werden soll.

⁷²⁰ Paul Maenz in einem Brief an Hans Haacke, 19. Dezember 1969.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015.

⁷²³ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 6. Juli 1970.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Ebd.

5.2 1970: Die Gründung der Galerie Paul Maenz Köln

Ziel dieses Unterkapitels ist es, anhand der Quellen die Gründungsphase der Galerie zu beschreiben. Zunächst soll die Frage geklärt werden, welche Künstler Maenz als potentielle Partner kontaktierte. Danach folgt eine Auseinandersetzung mit der Frage, was die Quellen über Maenz' Auseinandersetzung mit dem Begriff „Galerie“ und seiner Vorstellung davon verraten.

Dank der beachtlichen Organisation von Paul Maenz und Gerd de Vries liegt die Korrespondenz der Galerie selbst vor ihrer offiziellen Gründung umfassend vor. So ist die von Maenz' – fast ausschließlich auf der Schreibmaschine verfasste – Korrespondenz in Form von Durchschlägen der Originale erhalten geblieben, die heute einen unschätzbaren Wert für die Nachzeichnung der Ereignisse bieten.⁷²⁶ Das Archiv der Galerie Paul Maenz befindet sich seit 1991, also bereits seit einem Jahr nach der Schließung der Galerie, im Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles und umfasst Korrespondenz und andere Materialien wie Ausstellungseinladungen, Kataloge und Photographien ab etwa 1965, wobei die Materialdichte gegen Ende der sechziger und frühen siebziger Jahre zunimmt und der Hauptteil aus den siebziger und achtziger Jahren stammt, als die Galerie noch aktiv war. Im Februar 2015 konnte ich den Teil der Unterlagen einsehen, der insgesamt knapp 500 Briefe umfasst, die Paul Maenz zwischen 1969 und 1979 mit Künstlern, Kuratoren, Sammlern etc. führte. Das Ziel dieses Unterkapitels ist die Rekonstruktion der Gründung der Galerie Paul Maenz, die sich größtenteils über den Zeitraum des Jahres 1970 erstreckt und sich anhand von Korrespondenz aus diesem Jahr nachzeichnen lässt. Den zeitlichen Rahmen innerhalb dieser Teiluntersuchung bildet dabei die Kontaktaufnahme Paul Maenz' zu Hans Haacke im Dezember 1969, in der er sein Vorhaben, eine Galerie zu gründen erstmals schriftlich formuliert, bis hin zu Hans Haackes Eröffnungsausstellung der Galerie im Januar 1971.

Die zunächst wichtigste Quelle in Bezug auf die Entscheidung, eine eigene Galerie zu gründen, besteht aus dem oben bereits erwähnten Brief von Paul Maenz an Hans Haacke vom 19. Dezember 1969, in dem Maenz sein Vorhaben erstmals schriftlich formuliert und damit quasi offiziell macht. Da ich auf diesen Brief aufgrund seiner

⁷²⁶ Im Gespräch berichtete Maenz, dass ihm sowie seinen Kollegen bewusst war, dass ihre Tätigkeiten in die Kunstgeschichte eingehen würden (vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015): „Und es ist wirklich so, dass, auch wenn die Galerien sich zum Teil gar nicht grün waren und sich diesen ohnehin kleinen Kuchen ja auch noch teilen mussten, sich alle einige waren, das was wir hier machen, ist Kunstgeschichte. Das war ganz klar! Und ohne diese innere Sicherheit oder auch die Anforderung hätte man die Ausstellung nicht gemacht. Dazu war das zu mühsam und zu anstrengend.“

Bedeutung für die Thematik in den nächsten Abschnitten immer wieder zurückgreife, wird er hier zunächst einmal ohne Kürzungen zitiert:

„Frankfurt, 19.12.69

Lieber Hans,

ich meine mich zu erinnern, dass du was von Weihnachten nach Deutschland gesagt hättest, vielleicht irre ich mich auch - jedenfalls hoffe ich, daß du den Brief bald bekommst, mir liegt jedenfalls sehr daran, deine Meinung zu hören.

1969 ist so gut wie vorbei, Pudding Explosion, der Super Shop, schließt mit dem 31. Dezember, und mein Vorhaben, mich erstmal eine Zeit lang treiben zu lassen, scheint mir nun doch zu wenig maenzspezifisch, also plane ich.

Daß es zur Beschäftigung mit Kunst für mich kaum Alternativen gibt, sehe ich nun langsam ein. Die hier effektivste und praktischste liegt wohl in einer eigenen 'Galerie'. (Du siehst mir nach, daß ich mir bei Dir erpare, erstmal von dem Drumherum des Wortes Galerie abzurücken, um dann schließlich doch durch die Hintertür wieder drauf einzuschwenken.) Es geht darum, ein möglichst flexibles Instrument zu schaffen, das geeignet ist, zeitgenössische Kunst vorzustellen, und zwar so uneingeschränkt wie möglich, d.h. adäquat den vorgezeigten Dingen. Dem steht gegenüber, oder sollte ich sagen zur Seite?, die Notwendigkeit der wirtschaftlichen Absicherung, da mir ein Subventionstheater weder liegt noch möglich ist. Das ist allein mein Problem, und deshalb von diesen Dingen hier erstmal genug.

Mit der wesentlichste Grund für diesen Brief ist die Frage, ob ich Dich für eine, vielleicht die erste, Ausstellung bzw. Aktion haben kann. Für mich wäre es eine große Freude. Zu Rücksichten z.B. auf Schmela sehe ich mich nicht veranlaßt, da ich ja wohl richtig gehe in der Annahme, daß ihr keinen noch geltenden Vertrag habt. Der Grund, warum ich mich gerade über Deine Zusage so besonders freuen würde, dürfte inzwischen auf der Hand liegen: ich schätze Deine Arbeit überaus hoch.

Damit Dir mein Vorhaben, das ja auch für Dich den Rahmen abgeben müßte, etwas plastischer wird, will ich noch kurz einige Dinge schildern:

Ursprünglich hatte ich an Frankfurt als Sitz gedacht. Vor allem schien mir die landschaftliche Lück [sic!] zwischen Köln und München dafür zu sprechen. So wäre eine Zusammenarbeit mit Fischer, Ricke und Friedrich denkbar gewesen. In den Monaten seit dem Kunstmarkt aber hat sich eine zusätzliche Konzentration auf Köln ergeben.

So etwa gehen außer Müller nun auch noch Neuendorf, Friedrich und Willbrand nach Köln. Damit hat sich eine sehr New York ähnelnde Situation ergeben, die es z.B. auch ausschließen würde, in New Jersey eine Galerie aufzumachen, wenn New York, trotz aller Konkurrenz, auch möglich wäre.

Präzise Pläne über wo und wann habe ich noch nicht. Das ist hier wegen Weihnachten und der anderen Feiertage auch kaum möglich und kann erst

Anfang Januar erfolgen. Ich werde mich dann in Köln aufhalten und nach Räumen umsehen, die etwa ab Frühjahr frei sein müßten. Außerdem brauche ich natürlich eine Wohnung.

Das eigentlich Problem aber, und nur das wird dich wirklich interessieren, liegt darin, wenn schon nicht eine Crew, so doch einige Künstler zu finden, die die folgenden Voraussetzungen mitbringen: Bei mir wird es sich nicht um eine Richtungsgalerie handeln.

Grundsätzlich ist alles möglich. Wesentlich ist jedoch, und damit für Gesicht und Qualität des Unternehmens bestimmend, daß es sich ausschließlich um Künstler handeln soll, deren Arbeit dem Medium, in bzw. mit dem sie arbeiten, eine neue und unverwechselbare Dimension abgewinnt. Ein Maler ist also durchaus denkbar (wenngleich mir bei Malern auch nicht ganz wohl ist), wenn er das Problem seines Mediums, das der Malerei nämlich, weitertreibt und wenigstens in einigen entscheidenden Bereichen löst. Ich denke, Du verstehst, was ich sagen will. Eine andere Bedingung ist, daß der betreffende [sic!] nicht zum Stamm einer anderen deutschen Galerie gehört.

Möglicherweise kannst Du aus dem Dir bekannten Kreis einige Namen vorschlagen, ich wäre Dir sogar äußerst dankbar. Auf die Anregung etwa durch Willoughby möchte ich vorderhand verzichten, obwohl er ja als Talentjäger was auf sich hält, aber Leute wie van Saun oder Dick Hogle habe ich momentan nicht im Sinn. Dagegen habe ich mich mit dem Organisator der Tokyo Biennale in Verbindung gesetzt, da mich besonders interessiert, was in Japan passiert, und zwar bei den jungen Künstlern, also nicht beim japanischen Pop etc.

Wie gesagt, für Vorschläge bin ich sehr dankbar. Besonders wenn sie von guten Leuten, Künstlern, kommen, die von sich aus schon Wert darauf legen, nicht in schlechte Gesellschaft zu geraten.

Im privaten Bereich habe ich nicht viel zu berichten, denn alles Interessante war höchstens interessant für mich selbst. Außer vielleicht, daß die Gesundheit ganz in Ordnung scheint, ich vor einigen Tagen 30 geworden bin und damit, entsprechend der Versicherung meiner Mutter, nun wohl die besten Jahre des Mannes anfangen müssen. Nun ja, wir werden sehen.

Euch geht es hoffentlich auch gut. Seid alle begrüßt, Du und die liebe Linda und der Kronprinz - und habt ein glückliches 1970!⁷²⁷

⁷²⁷ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969.

5.2.1 *Grundsätzlich ist alles möglich*: Paul Maenz' Suche nach geeigneten künstlerischen Positionen für die Galerie

Nachdem Paul Maenz sich zunächst nicht dazu entschließen konnte, die Kunst zum Beruf zu machen – den Vorschlag, mit Konrad Fischer zusammen eine Galerie zu eröffnen, hatte er 1967 schließlich abgelehnt – beschreibt er seine Meinungsänderung als die „Einsicht“, dass sich für ihn die Beschäftigung mit Kunst eigentlich nur als Galerist weiterführen lasse:

„1969 ist so gut wie vorbei, Pudding Explosion, der Super Shop, schließt mit dem 31. Dezember, und mein Vorhaben, mich erstmal eine Zeit lang treiben zu lassen, scheint mir nun doch zu wenig maenzspezifisch, also plane ich. Daß es zur Beschäftigung mit Kunst für mich kaum Alternativen gibt, sehe ich nun langsam ein. Die hier effektivste und praktischste liegt wohl in einer eigenen 'Galerie'.“⁷²⁸

Im oben zitierten Brief an Hans Haacke vom Dezember 1969 erwähnte Maenz außerdem, dass die Suche nach geeigneten Künstlern die wichtigste Aufgabe für die Galeriegründung sei, die er in den folgenden Monaten dann auch mit Reisen innerhalb Europas und schriftliche Kontaktaufnahmen zu Künstlerinnen und Künstlern in Europa und den USA betrieb, wie sich anhand der Quellen nachzeichnen lässt.

Die Analyse der Kontaktaufnahmen basiert auf einer Reihe von Briefen, in denen Paul Maenz sich direkt an Künstlerinnen und Künstler wendete, mit denen er möglicherweise zusammen arbeiten wollte, sowie drei Briefen, die er an Künstler oder Kuratoren schickte, von denen er sich Empfehlungen für Künstlern erhoffte. Zusammen mit der sich häufig daraus ergebenden Korrespondenz handelt es sich um knapp 60 Briefe, die im Gründungskontext für die Analyse relevant sind.⁷²⁹

Maenz verfolgte bei der Suche nach geeigneten Künstlern für die Galerie parallel verschiedene Strategien: Er fragte Künstlerinnen und Künstler an, die er a) persönlich kannte, b) mit deren Arbeiten er bereits seit Längerem vertraut war, c) deren Arbeiten er in der letzten Zeit bei Ausstellungen gesehen hatte, d) deren Arbeiten er auf im Laufe des Jahres 1970 unternommenen Recherchereisen in England und den Niederlanden entdeckt hatte oder e) die ihm vor Ort empfohlen wurden. Außerdem bat er die Künstler

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Zum Gründungskontext zähle ich Korrespondenz, die sich nur um eine erste Kontaktaufnahme von Seiten der Künstler oder Paul Maenz und ein allfälliges Kundtun des gegenseitigen Interesses dreht. Darüber hinaus gehende Korrespondenz, wie die Organisation einer Ausstellung etc. wird in den folgenden Unterkapiteln behandelt. Im Anhang befinden sich aus Platzgründen allerdings nur die Briefe, aus denen auch zitiert wird.

und Kuratoren Hans Haacke, Sol LeWitt, Jan Dibbets, Barbara Reise und Jan van der Marck, ihm Künstler zu empfehlen. Als Auswahlkriterien nannte er in den Briefen in leichten Variationen vor allem, dass er grundsätzlich allen künstlerischen Positionen gegenüber offen sei, solange sie erstens innerhalb ihres Mediums innovativ arbeiteten und zweitens noch nicht von einer anderen Galerie in Deutschland vertreten würden. Maenz verfolgte somit im Gegensatz zu Konrad Fischer, dessen Vorgehensweise eher intuitiv und spontan war, von Anfang an unter Anwendung einer bewussten Strategie und klaren Kriterien das Ziel, einen Stamm von Künstlern für eine möglichst langfristige Zusammenarbeit zu gewinnen. In seinem ersten Brief an Hans Haacke vom Dezember 1969 thematisierte Maenz somit die schwierige – und für sein Vorhaben wichtigste – Aufgabe, geeignete Künstler für seine Galerie zu finden. Dabei hatte er genaue Vorstellungen und formulierte hier bereits entscheidende Kriterien:

„Das eigentlich Problem aber [...] liegt darin, wenn schon nicht eine Crew, so doch einige Künstler zu finden, die die folgenden Voraussetzungen mitbringen: [...] Bei mir wird es sich nicht um eine Richtungsgalerie handeln. Grundsätzlich ist alles möglich. Wesentlich ist [...], daß es sich ausschließlich um Künstler handeln soll, deren Arbeit dem Medium, in bzw. mit dem sie arbeiten, eine neue und unverwechselbare Dimension abgewinnt. Ein Maler ist also durchaus denkbar (wenngleich mir bei Malern auch nicht ganz wohl ist), wenn er das Problem seines Mediums, das der Malerei nämlich, weitertreibt und wenigstens in einigen entscheidenden Bereichen löst. Ich denke, Du verstehst, was ich sagen will. Eine andere Bedingung ist, daß der betreffende [sic!] nicht zum Stamm einer anderen deutschen Galerie gehört. Möglicherweise kannst Du aus dem Dir bekannten Kreis einige Namen vorschlagen, ich wäre Dir sogar äußerst dankbar.“⁷³⁰

In seiner Antwort vom 1. Februar 1970 nannte Haacke dann gleich eine ganze Reihe verschiedener Künstler:

„Donald Burgy, einer der ältesten Concept-Leute, die unberechtigtweise von den Concept-Promotern immer etwas stiefmütterlich behandelt worden ist. Vielleicht John Goodyears Hitzeplastiken, Ted Victorias Gerauschplastiken, Len Lye [...], Dennis Oppenheim, Bob Barry, Douglas Huebler, Paul Thek [...], Ronald Bladen, Bob Whitman. Es gibt sicher noch andere, an die ich im Moment nicht denke oder von denen ich nichts weiss.“⁷³¹

Zunächst gestaltete sich die Suche nach Künstlern allerdings offenbar so schwierig, dass Maenz sich auch angesichts weiterer Probleme wie die heikle wirtschaftliche Situation um 1970 und die große Konkurrenz an seinem Wunschstandort Köln, seine

⁷³⁰ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969.

⁷³¹ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 1. Februar 1970.

Pläne auf Eis legte, wie er Hans Haacke in seiner wenige Tage später folgenden Antwort im Februar mitteilte:

„Direkt zum Thema Galerie: Das von mir seinerzeit beschriebene Vorhaben wird nicht in der geschilderten Form realisiert. Die vorrangigen Gründe: Schwierigkeiten, Künstler zu gewinnen, die wenigstens z.Zt. überhitzte Kölner Situation mit einigen ganz speziellen Erscheinungen, die wirtschaftlichen Probleme – eben unter dem genannten Vorzeichen. Darüberhinaus hat die Hausse zu einer Warenverknappung geführt, was einen Kulissenhandel mit „Werken“ für mich besonders deshalb erschweren würde, da ich in dem Gebiet der BRD – und überhaupt – nicht über die entsprechenden Verbindungen verfüge. Lage: Vorerst keine Galerie in Köln oder woanders, jedenfalls nicht unbedingt, wobei eine ad hoc-Entscheidung unter opportunen Bedingungen nicht ausgeschlossen ist.“⁷³²

Am 20. März 1970 nahm Paul Maenz allerdings einen erneuten Anlauf, seine Pläne der Galeriegründung doch noch zu verwirklichen, und wendete sich an Freunde in New York: Hans Haacke – mit dem er bereits über seine Pläne gesprochen hatte –, Sol LeWitt und Willoughby Sharp. Für Haacke, der positiv auf Maenz' ursprünglichen Brief reagiert hatte, verfasste er einen Bericht über den letzten Stand seiner Planung, der hier vor allem im Bezug auf die Künstlersuche von Interesse ist. Außerdem betonte er sein nach wie vor vorhandenes Interesse, mit Haacke als Künstler zusammenzuarbeiten:

„Lieber Hans,

inzwischen hast Du wohl meinen letzten Brief bekommen. Nachträglich kam mir der Gedanke, ich hätte vielleicht eine Tür zugeschlagen oder so. Wenn das rausklang, war's nicht meine Absicht. Jedenfalls möchte ich Dich auf dem laufenden halten, was meine Galerie-Pläne angeht. Schließlich bin ich mehr als interessiert daran, eventuell mit Dir zusammenzuarbeiten.

Der Stand der Dinge ist folgender:

[...] Ich requiriere und schreibe verschiedene Leute an, um an Künstler zu gelangen, mit denen ich mich auseinandersetzen kann. U.a. wäre ich sehr daran interessiert, mit Japanern in Kontakt zu kommen, denn ich bin sicher, daß es dort Leute gibt, die gut sind und natürlich über die Kulturkommissare nicht bekannt werden. Außerdem habe ich Willoughby mal geschrieben, vielleicht hat er was.“⁷³³

Obwohl Maenz ursprünglich zunächst bewusst auf den Rat von Willoughby Sharp verzichtet hatte, wendete er sich noch am selben Tag an den gut vernetzten Kurator, den er aus der gemeinsamen Zeit in New York kannte und mit dem er und Haacke

⁷³² Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 10. Februar 1970.

⁷³³ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 20. März 1970.

nach wie vor befreundet waren.⁷³⁴ Maenz erläutert diesem erstmals sein Vorhaben in wenigen Worten und fragt ihn ebenfalls um Rat in Bezug auf Künstler, die für die Galerie in Frage kommen könnten:

“I have plans to open a gallery here in Germany. [...] My question is: Do you know of any artists whom I should get in touch with, artist[s] of good quality, whose work hasn’t been introduced in this country yet, etc. There are no restrictions as to any particular “isms”, as long as the artist provides new and important aspects within the range of concerns of the field he’s working in. Most interesting I’d be in recent Japanese art [sic!]. It should exist, I suppose.”⁷³⁵

An den in New York lebenden Freund Sol LeWitt schrieb Maenz ebenfalls am 20. März:

„My question (which I’ve asked various people who I consider “potential advisers” is, if you perhaps know of any artists with whom I should get in touch. There are no immediate restrictions as to any “ism”, as long as the work is new and vital aspects within the particular field of artistic concern. It also came to mind that there may be interesting artists in Japan. Have you heard of any? I would be most grateful if you could write me a few words. You will understand that [I] take the liberty to ask the “good” people I know.“⁷³⁶

In allen drei Briefen betonte Maenz sein Interesse, mit zeitgenössischen japanischen Künstlern arbeiten zu wollen, auch wenn keiner der drei Adressaten ihm dabei letztlich weiterhelfen konnte. Dennoch reagierten alle relativ rasch auf die Anfragen, wobei Willoughby Sharp relativ vage blieb bei seinen Empfehlungen von Künstlern:

„To the point of your letter: Yes, there are several important (good) artists who have not made that so-important European CONNECTION. Many of these are friends of mine –ours (haacke [sic!], Van Saun, Breder) and others are not known to you. (I just returned from a month in the West – Texas and California – where I saw firsthand the work of many artists whom I shall soon show (not in my usual ways). Most of them have taken the anti-form, outdoor elemental thing a bit farther & the use of the human body as sculptural material (either live or through audio-visual media). In a sense, I represent them in America, since they do not (as yet) have galleries. None of them are Japs, but that sounds like a good idea to bring Japanese artists to Gr. Naturally, I want to show them in America before the[y] get out into the general culture. But after that, I would like them to show as much as possible. Also doing something together would be very

⁷³⁴ Dass Maenz sich zunächst nicht an Sharp wenden wollte, weil er vermutete, nicht die gleiche Vorstellung von geeigneten künstlerischen Positionen zu haben, erwähnte er in seinem ersten Brief an Haacke; vgl. Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969: „Auf die Anregung etwa durch Willoughby möchte ich vorderhand verzichten, obwohl er ja als Talentjäger was auf sich hält, aber Leute wie van Saun oder Dick Hogle habe ich momentan nicht im Sinn.“

⁷³⁵ Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 20. März 1970; die Freundschaft zwischen Maenz und Sharp wird im Brief verdeutlicht mit der im Amerikanischen unter Freunden üblichen Abschiedsformulierung „Love“; vgl. ebd.

⁷³⁶ Brief von Paul Maenz an Sol LeWitt, 20. März 1970.

enjoyable. The question is how. It's difficult to know what you have in mind. You really haven't given me enough details of your projected gallery for me to know how I could be of any help [...].⁷³⁷

Interessanterweise weist Sharp hier namentlich nur auf Hans Haacke, John van Saun und den deutsch-amerikanischen Hans Breder hin, die Maenz alle bereits bekannt waren.⁷³⁸ Ansonsten nennt Sharp keine weiteren Namen und trotz der Betonung der „so wichtigen Verbindung nach Europa“ wolle er die von ihm entdeckten Künstler zunächst selber in den USA zeigen. Auf die Überlegung einer Zusammenarbeit mit Sharp ging Maenz auch später nicht ein, wohl weil die künstlerischen Positionen, an denen beide interessiert waren, sich zu diesem Zeitpunkt zu weit auseinanderentwickelt hatten.⁷³⁹

Auch Sol LeWitt versprach seine Unterstützung bei der Künstlersuche – „I will look around and see if I can find some good artists for you“⁷⁴⁰ –, ohne sofort Namen zu nennen. Etwa zwei Wochen später empfahl er Maenz schließlich einen Künstler und eine junge Künstlerin, nämlich Frank Lincoln Viner und die noch völlig unbekannte Adrian Piper:

„Viner is older (about 35 or so) and has been showing work around for some time. He is in [a] group that shows in a small gallery. Ask him for photos. Adrian Piper is young (21) and was in the Leverkusen show and lots of other “conceptual” shows.“⁷⁴¹

Dass Maenz Sol LeWitt nicht um eine Zusammenarbeit bat, obwohl er dessen Arbeit schätzte, liegt darin begründet, dass LeWitt bereits Ausstellungen bei Konrad Fischer gehabt hatte. In mehreren Briefen erwähnte Maenz seine Bedingung, dass Künstler, mit denen er zusammen arbeiten würde, nicht von anderen deutschen Galerien repräsentiert werden sollten.⁷⁴²

Kurz nach Erhalt von Sol LeWitts Empfehlung in einem Brief vom 9. April 1970 schrieb Maenz an Frank Lincoln Viner und Adrian Piper. Er bezog sich in den Briefen auf LeWitts Empfehlung und bat bei Interesse zunächst um weitere Informationen zu

⁷³⁷ Brief von Willoughby Sharp an Paul Maenz, 1. April 1970.

⁷³⁸ Die Empfehlung von John van Saun hatte Maenz bereits vor der Anfrage erahnt; vgl. Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969. Willoughby Sharp hatte van Saun 1968 in der von ihm kuratierten Gruppenausstellung *Air Art* gezeigt; vgl. Kat. *Air Art* 1968.

⁷³⁹ Dennoch blieb die Freundschaft bestehen und Paul Maenz unterstützte Sharps Publikation *Avalanche* wiederholt auch finanziell, indem er Anzeigen schaltete; vgl. Kap. 4.3.3

⁷⁴⁰ Brief von Sol LeWitt an Paul Maenz, 27. März 1970.

⁷⁴¹ Brief von Sol LeWitt an Paul Maenz, 9. April 1970. Sol LeWitt bezieht sich hier auf die 1969 von Konrad Fischer organisierte Ausstellung *Konzeption/Conception* im Schloss Morsbroich in Leverkusen, in der Maenz beispielsweise auch auf Robert Barry aufmerksam wurde, den er daraufhin kontaktierte.

⁷⁴² Vgl. z.B. den im Text zitierten Brief an Adrian Piper, sowie an Frank Lincoln Viner: „They [The artists] cannot be already represented by another German Gallery [sic!] [...]“; vgl. Brief von Paul Maenz an Frank Lincoln Viner, 14. April 1970.

den jeweiligen künstlerischen Positionen. Als Beispiel dient hier der Brief an Adrian Piper, die Maenz zu diesem Zeitpunkt versehentlich für einen männlichen Künstler hielt, vom 14. April:

„Dear Mr. Piper, Sol LeWitt gave me your name and address when I asked him if he knew any outstanding new artistic work, that has not been represented in this country yet. [...] The reason for me writing is that I am planning on opening a gallery in Germany later in the year. I am looking for good work that is not represented in Germany as yet. In case this sounds at all interesting to you, I'd be most interested to receive some additional information about your work, like photographs, biography, etc.“⁷⁴³

Während die Kontakte zu amerikanischen Künstlern zunächst vor allem über Haacke und LeWitt zustande kamen, hatte Maenz durch die geographische Nähe die Möglichkeit, interessante niederländische und britische Künstler selber in Galerien und Projekträumen zu entdecken und allenfalls auch im Atelier zu besuchen. Ende März hatte er zu dem Zweck eine Reise nach London unternommen, wie er in einem ebenfalls im April 1970 verfassten Brief an den englischen Künstler Ian Breakwell mitteilte. Als Anknüpfungspunkt vermerkte Maenz aber nur, Breakwell sei ihm „by a friend of mine“⁷⁴⁴ empfohlen worden. Am gleichen Tag verfasste Maenz ein Anschreiben an Peter Sedgely, den Direktor des Londoner Projektraums *Space Provisions Ltd.*, den er bei seinem Besuch in England offenbar persönlich kennengelernt hatte, und bat ihn um genauere Informationen zu einigen Künstlern, deren Arbeiten er dort gesehen hatte.⁷⁴⁵

Eine weitere Informationsquelle für Maenz waren aktuelle Publikationen, zumeist Ausstellungskataloge. So kontaktierte er Ende Mai 1970 den in New York lebenden Vito Acconci sowie Iain und Ingrid Baxter, die Gründer der kanadischen Konzeptkunstgruppe *N.E.Thing Co.* An Acconci schrieb Maenz, er sei über den „Vancouver/Seattle-Katalog“⁷⁴⁶ auf ihn aufmerksam geworden, was vermutlich ebenso für die *N.E.Thing Co.* galt, auch wenn Maenz dies in seinem Brief nicht erwähnte. Beiden legte Maenz eine Ko-

⁷⁴³ Paul Maenz an Adrian Piper, 14. April 1970.

⁷⁴⁴ Paul Maenz in einem Brief an Ian Breakwell, 2. April 1970; möglicherweise handelt es sich bei dem gemeinsamen Bekannten um Barry Flanagan, der 1967 bei Maenz' *Herzchen*-Ausstellung dabei war und unter anderem mit Breakwell in der *Artist Placement Group* zusammenarbeitete.

⁷⁴⁵ Paul Maenz bat Peter Sedgely von *Space Provisions Ltd.* um Informationen zu den Künstlern Basil Beatty, Alan Green, Jerry Hunt, John Murphy und Peter Waldron; vgl. Brief von Paul Maenz an Peter Sedgely, 2. April 1970. Es scheint, als habe er von Sedgely nie eine Antwort erhalten, denn es ist weder ein entsprechender Brief im Archiv erhalten noch gibt es Hinweise darauf, dass Maenz einen oder mehrere der genannten Künstler jemals kontaktierte.

⁷⁴⁶ Brief von Paul Maenz an Vito Acconci, 29. Mai 1970; Maenz bezieht sich auf den Katalog der sogenannten „Numbers Shows“ (557'087: *an exhibition*, Seattle Art Museum Pavilion, 5. September - 5. Oktober 1969 und 955'000: *an exhibition*, Vancouver Art Gallery, 13 Januar – 8. Februar 1970, die Lucy Lippard kuratiert hatte; vgl. dazu v.a. Butler 2012.

pie des *Herzchen*-Katalogs bei, um seine eigene Arbeit ansatzweise vorstellen zu können. Sowohl Iain Baxter von der *N.E.Thing Co.* als auch Acconci zeigten sich grundsätzlich interessiert. Acconci schickte als Antwort „some descriptions of my work; also a short biography and list of exhibitions“⁷⁴⁷ nach Frankfurt und sogar einige Originale („I’ve enclosed quite a few pieces“⁷⁴⁸). Dazu versicherte Acconci: „In short: your project interests me very much.“⁷⁴⁹

Eine der wenigen Kontaktierten – und abgesehen von Adrian Piper die einzige weibliche Künstlerin –, die Paul Maenz bereits kannte, bevor er sie anfragte, war Agnes Martin. Sie gehörte neben Hans Haacke und Robert Barry auch zu den wenigen, denen Maenz direkt eine Zusammenarbeit anbot. Bereits im Frühjahr 1967 war in *Serielle Formationen* eine Arbeit von Martin zu sehen gewesen. In seinem Brief an die Martin, bezog er sich auf einen Besuch im Atelier der Künstlerin, den er offenbar während seines New York-Aufenthaltes Mitte der sechziger Jahre gemacht hatte:

„Sometime in 1966 you were kind enough to invite me to your New York studio. I have told you that I deeply admire your work. [...] Would the idea appeal to you to be shown and represented in Germany? If we could find some way of doing something together I should be very happy.“⁷⁵⁰

Offenbar wusste Paul Maenz zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass Agnes Martin bereits seit 1967 nicht mehr künstlerisch tätig war, New York verlassen hatte und seitdem in New Mexico lebte, wie ihm ihr Galerist Robert Elkon⁷⁵¹, der die geschäftliche Korrespondenz für die Künstlerin übernommen hatte, mitteilte:

„Miss Martin stopped painting three years ago and now lives in the desert. She doesn’t want to be reached by anyone. I am her only voice to the outside. If Agnes Martin were still working [...] we would be delighted to consider your proposal [...]“⁷⁵²

Eine Ausstellung oder gar eine längerfristige Zusammenarbeit in Form einer Repräsentation in Europa kam daher nie zustande.

⁷⁴⁷ Vito Acconci in einem Brief an Paul Maenz, 8. Juni 1970.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Paul Maenz in einem Brief an Agnes Martin, 22. August 1970.

⁷⁵¹ Der gebürtige Belgier Robert Elkon (1928-1983) eröffnete seine Galerie 1961 in der Madison Avenue. Er zeigte zwischen 1962 und 1978 zehn Einzelausstellungen mit Werken von Agnes Martin, die zuvor bis 1961 mit Betty Parsons zusammengearbeitet hatte. Vermutlich hatte Paul Maenz die Ausstellungen *Agnes Martin Drawings 1961-1966* (2.-28. Mai 1966) und *Paintings: Agnes Martin* (22. Oktober – 12. November 1966) in der Robert Elkon Gallery gesehen und über die Galerie den Kontakt zu Martin hergestellt. Die Einladungskarten mit den Zeichnungen von Agnes Martin, die Maenz in *Serielle Formationen* zeigte, stammen vermutlich von der Ausstellung im Mai 1966; zu den Ausstellungsdaten vgl. Pace Gallery 1966.

⁷⁵² Robert Elkon in einem Brief an Paul Maenz, 15. September 1970.

Im Herbst 1970 verschickte Maenz offenbar nach einem Aufenthalt in den Niederlanden, bei der er sich zusätzliche Empfehlungen bei Freunden und Bekannten eingeholt hatte, noch einmal eine ganze Reihe an Anfragen. Jan Dibbets, mit dem Maenz befreundet war und der bereits für *Herzchen* erfolgreich einige Künstler vorgeschlagen hatte, empfahl vor allem amerikanische Künstler, die er bei seinem USA-Aufenthalt im Januar und Februar 1969 im Zusammenhang mit seiner Beteiligung an Willoughby Sharps Ausstellung *Earth Art* kennengelernt hatte. Am 24. September 1970 verfasste Maenz daraufhin Briefe an Joseph Kosuth, Charles Maszenski, Gordon Matta-Clark und Saul Ostrow in New York mit der Bitte um Informationen zu ihrer jeweiligen Arbeit. Gleichzeitig wendete er sich – ebenfalls auf die Empfehlung von Jan Dibbets hin – an die in London lebende amerikanische Kunsthistorikerin Barbara Reise, von der er sich einige Hinweise auf junge britische Künstler erhoffte. Außerdem schrieb er auf Empfehlung der niederländischen Sammlerin Mia Visser und den Leitern der 1968 in Amsterdam gegründeten Galerie Art & Project⁷⁵³, Geert van Beijeren und Adriaan van Ravesteijn, an den niederländischen Künstler Carel Visser und schlug ihm ein Treffen vor.

Im Oktober folgten dann noch Anfragen an den niederländischen Konzeptkünstler Ger van Elk, den englischen Künstler John Latham und den in New York lebenden Robert Barry, ebenfalls ein Freund von Hans Haacke, dessen Arbeit Maenz in der Ausstellung *Conception/Konzeption* in Leverkusen gesehen hatte.⁷⁵⁴ Wie Agnes Martin bot Maenz auch Barry direkt eine Ausstellung und sogar eine langfristige Zusammenarbeit an: „For me it would be of great pleasure to represent you here. [...] Please let me know your decision. We then could instantly set up something definite.“⁷⁵⁵ Neben der ernsthaften Begeisterung von Barrys Arbeiten dürfte hier auch eine Rolle gespielt haben, dass Maenz einen gewissen Zeitdruck für die Ausstellungsplanung verspürt haben muss. Hatte er zuvor meistens noch vage vom „Herbst 1970“ als Eröffnungsdatum gesprochen, stand ab diesem Herbst der Auftakt im Januar 1971 mit einer Ausstellung von Hans Haacke fest und die folgenden mussten geplant werden.

Schließlich arbeitete Maenz mit mehreren Künstlern langfristig zusammen, die er bereits vor der offiziellen Galeriegründung kontaktiert hatte: Hans Haacke, Joseph Kosuth, Robert Barry, Carel Visser, Martin Maloney, Victor Burgin und Mark Boyle.

⁷⁵³ Zur Bedeutung der Galerie Art&Project vgl. z.B. Dippel 2009.

⁷⁵⁴ Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 29. Oktober 1970: „The first time I saw your work was the Leverkusen “Conception” show.“ Die bereits im Januar ausgesprochene Empfehlung von Hans Haacke erwähnt Maenz hier nicht.

⁷⁵⁵ Paul Maenz in einem Brief an Robert Barry, 29. Oktober 1970.

5.2.2 *Some sort of a gallery*: Der Galeriebegriff bei Paul Maenz

„Daß es zur Beschäftigung mit Kunst für mich kaum Alternativen gibt, sehe ich nun langsam ein. Die hier effektivste und praktischste liegt wohl in einer eigenen 'Galerie'. (Du siehst mir nach, daß ich mir bei Dir erspare, erstmal von dem Drumherum des Wortes Galerie abzurücken, um dann schließlich doch durch die Hintertür wieder drauf einzuschwenken.)“⁷⁵⁶

Bereits in seinem ersten Brief an Hans Haacke vom Dezember 1969 deutete Maenz seine vorsichtige Haltung gegenüber dem Begriff „Galerie“ an und verwendete ihn darum nur in Anführungszeichen. Tatsächlich erklärte Maenz im Folgenden nicht im Detail wie seine Bemerkung gemeint war sondern macht in seiner Formulierung vielmehr deutlich, dass diese Ambivalenz von den Akteuren der Kunstwelt seiner Generation allgemein bekannt war und geteilt wurde.

Während der Galeriebegriff, der bis in die sechziger Jahre hinein vornehmlich für einen Ort des Kunsthandels stand, sich bereits seit den frühen und mittleren sechziger Jahren in New York verändert hatte, machte er in den späten sechziger Jahren einen endgültigen Wandel durch, vornehmlich ausgelöst durch die Arbeitsweise junger Galeristen wie Konrad Fischer, Heiner Friedrich und René Block. Ausführlich in dieser Arbeit beschrieben wurde das Beispiel „Ausstellungen bei Konrad Fischer“, bei dem auf Anraten von Kasper König ganz auf die zusätzliche Bezeichnung „Galerie“ im Namen des Unternehmens verzichtet wurde. Konrad Fischer brachte seinem Verlangen, eine neuartige Galerie gründen zu wollen, gegenüber Kasper König zum Ausdruck, indem er schrieb:

„[...] Ich möchte eine unbedingt progressive Galerie machen, in der gute junge Künstler, auch unbekannte, ausstellen sollen [...]. Du kennst die Situation in Deutschland und ich glaube, auch Du wirst eine gute neue Galerie hier sehr begrüßen.“⁷⁵⁷

Fischer verwendete den Begriff „Galerie“ zwar ohne Bedenken, machte aber deutlich, dass er das bis anhin übliche Geschäftskonzept unbedingt neu interpretieren wolle. Überhaupt wird das Beispiel Konrad Fischers immer wieder als Parallele und zum Vergleich zu Paul Maenz herangezogen werden, da er selber sich in der Gründungsphase seiner Galerie immer wieder durch Anlehnung an und gleichzeitige Abgrenzung zu Fischer definierte, wie die Quellen zeigen.

⁷⁵⁶ Paul Maenz in einem Brief an Hans Haacke, 19. Dezember 1969.

⁷⁵⁷ Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967.

Maenz' ausweichende Erklärung Haacke gegenüber verdeutlicht nur, dass der Begriff „Galerie“ wenn nicht unbedingt negativ besetzt, dann zumindest ambivalent war, und er ihn zunächst für sich selbst klären musste, bevor er ihn ohne sich explizit davon zu distanzieren, verwenden konnte. Im Gespräch erwähnte Maenz die noch gültige Vorstellung der Galerie als kommerziellem Verkaufs- und Schauraum, die der Auffassung seiner Generation schlicht nicht mehr entsprach. Schon die frühere Weigerung, eine eigene Galerie zu führen und die Tatsache, dass die Ausstellungen von 1967 nicht auf Profit angelegt waren bzw. *Herzchen* sogar aus konzeptuellen Gründen ausschließlich aus ephemeren und somit unverkäuflichen Werken bestand, zeigen, dass Paul Maenz der Idee, Kunst als Ware zu behandeln, zunächst skeptisch gegenüber stand. Da Maenz aber auch betonte, er wolle sich nicht von Subventionen anderer abhängig machen, betrachtete er den Verkauf von Kunst in der eigenen Galerie zunächst wohl als notwendiges Übel, um das Unternehmen überhaupt möglich zu machen. Auch hier wird die Parallele zu Konrad Fischer deutlich. Es ließe sich also argumentieren, dass Maenz eine Mischform von kommerzieller Galerie und Kunsthalle oder *project space* kreieren wollte, indem er möglichst unabhängig und „flexibel“, also auch kurzfristig, auf neue Entwicklungen reagieren konnte. An Haacke formulierte er erklärend:

„Es geht darum, ein möglichst flexibles Instrument zu schaffen, das geeignet ist, zeitgenössische Kunst vorzustellen, und zwar so uneingeschränkt wie möglich, d.h. adäquat den vorgezeigten Dingen. Dem steht gegenüber, oder sollte ich sagen zur Seite?, die Notwendigkeit der wirtschaftlichen Absicherung [...]“⁷⁵⁸

Maenz' Schwierigkeit mit der Bezeichnung lag also darin begründet, dass implizit der kommerzielle Aspekt einer Galerie, eines *Kunsthandels*, mitschwang. Während sich unmittelbare Vorläufer wie Alfred Schmela und Rudolf Zwirner⁷⁵⁹ ohne Zögern den Zusatz „Galerie“ auf die Fahne schrieben, hinterfragte die Generation von Fischer und Maenz die Konnotation hinter der Bezeichnung und umschiffte ihn nach Möglichkeit, um ihn neu zu besetzen. Im Gespräch formulierte Paul Maenz seine damalige Auffassung von der „Galerie als Kunsthandel“ und als kommerziellem Ort - eine für ihn und seine Altersgenossen eindeutig negative Konnotation:

„Galerie hieß damals Sekretärin mit roten Fingernägeln und einer Rose auf dem Schreibtisch und dann war das so wie Kunsthandel, wo man sich anmelden

⁷⁵⁸ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969.

⁷⁵⁹ Interessanterweise wehrte Rudolf Zwirner immer eher gegen die Bezeichnung „Galerist“ und betrachtete sich selber als „Kunsthändler“; vgl. z.B. Rudolf Zwirner im Gespräch mit der Autorin, 13. März 2013: „Ich habe nie gesagt, „ich bin Galerist“, sondern „ich bin ein Kunsthändler, wie es die seit Jahrhunderten gibt.““

musste. Und was wir wollten, war eher eine „Werkstatt“. Die Galerie war im Grunde eine Produktionsstätte denn wir wussten sehr häufig gar nicht was da auf uns zukommt. Wir haben dem Künstler gesagt: Wir können dir das Ticket bezahlen – flieg bitte Icelandic, das kostet nur ein Drittel – und wir können dir, wenn es nicht zu teuer ist, das Material bezahlen. Aber dann hatte der auch wirklich freie Fahrt. Der oder die – aber es waren damals ja doch überwiegend Männer – und dann war das die Werkstatt. Man war da so eine Art Geburtshelfer, indem man angereicht hat und auch angestrichen. Wir haben da viel selber mitgemacht. Deswegen war es keine „Galerie“. In einer Galerie trug man Sachen hin und hängte die auf für die Vernissage. Aber der Begriff „Galerie“ – also, je mehr Galerien dann im Laufe der Zeit so arbeiteten, desto weniger wichtig wurde der Begriff.“⁷⁶⁰

Maenz’ anfängliche Bedenken gegenüber dem Begriff zeigten sich aber immer wieder deutlich in den Briefen, die er an potentielle Künstler der Galerie im Laufe des Jahres 1970 schrieb. Beispielsweise verwendete Maenz in seinem ersten Brief an Sol LeWitt den Begriff *gallery*, betonte aber auch hier, dass das Konzept nicht dem einer „konventionellen Galerie“ entsprechen sollte:

„I’m considering to open a gallery sometime this coming fall. Though I do not want to really see that place within the conventional gallery pattern, it will have to be to some extent commercial, since it will have to support itself. But for the rest I’d rather see it as an alert [sic!] agency, an instrument functioning flexibly between the artist and the public. I cannot give any further details for I’m still working on this concept.“⁷⁶¹

Sehr ähnlich formulierte Paul Maenz sein Vorhaben in einem am gleichen Tag verfassten Brief an Willoughby Sharp:

„I have plans to open a gallery here in Germany. Though I do not want to see that place within the conventional gallery pattern it will have to support itself. But for the rest I’d rather see it as an agency, working between artist and public in the most open way possible. I cannot give any more details at this point, the concept is still in the makes.“⁷⁶²

Maenz führte in diesen Briefen an LeWitt und Sharp erstmals die Begriffe „agency“ und „alert agency“ ein, die für die Analyse der Funktionsweise bzw. das theoretische Konzept der Galerie äußerst aufschlussreich sind: Maenz’ Idealvorstellung tendierte unter dem Einfluss der allgemeinen Entwicklungen in Gesellschaft, Wirtschaft sowie Kunstwelt in Richtung einer „Agentur“ für Künstler und verstand sich selber in diesem Zusammenhang als ihr Agent, als ihr Vermittler zur Öffentlichkeit, der mit ihnen gemeinsam Projekte verwirklicht – in der eigenen Galerie als Produktionsstätte und

⁷⁶⁰ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015.

⁷⁶¹ Paul Maenz in einem Brief an Sol LeWitt, 20. März 1970.

⁷⁶² Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 20. März 1970.

Ausstellungsplattform, aber auch in anderen Institutionen in Deutschland. Auch beschränkte sich Maenz nicht auf das Ausrichten von Ausstellungen, sondern seine Galerie sollte zusätzlich eine Plattform für „projects, events etc.“⁷⁶³ bieten, „sort of a combination of a gallery/agency, concerned with contemporary art“⁷⁶⁴. Besonders der Begriff der „Agentur“ ist nahe an Bezeichnungen aus anderen künstlerischen Bereichen, die noch wesentlich stärker mit Kommerzialisierung konnotiert sind wie Film, Werbung und Mode. Hier – besonders in den US-amerikanischen Metropolregionen Los Angeles (Hollywood) und New York –, spielte die Vermarktung einer Person, sei es eine Schauspielerin, ein Modell oder auch ein Grafiker, eine entscheidende Rolle für die Wirtschaftssysteme der Film-, Werbe- und Modeindustrien. Die Agenten sind diejenigen, die als „Zwischenhändler“ Künstler an Produzenten oder Mäzene, sprich die Personen mit wirtschaftlichem Kapital, vermitteln. Galeristen vermittelten ab den 1960er Jahren nicht mehr einfach „Kunst“ an wohlhabende bürgerliche Sammler, sondern im Prinzip Künstler selbst, also Personen, die Prestige und Zugang zu einer bestimmten Lebenswelt versprochen. Dementsprechend ist die Verwendung des Wortes *alert* hier im Sinne einer positiven „Alarmbereitschaft“ zu verstehen: Paul Maenz sah sich als jemanden, der am Puls der Zeit arbeitete und neue Trends und Richtungen sofort erkennen und weiter vermitteln konnte. Der zuvor mit dem Wort „Kunsthandel“ quasi gleichgesetzte Begriff der „Galerie“ eines mit Bedacht operierenden Geschäfts entsprach in der Vorstellung daher nicht mehr. Sehr deutlich zum Vorschein tritt diese Umorientierung hin zu einer Auffassung des Galeristen zum Agenten bei Seth Siegelau, der seine zu Beginn relativ konventionell geführte Galerie in New York zugunsten einer ortsunabhängig geführten Agentur aufgab, die es dem Vermittler ermöglichte, jederzeit den Standort zu wechseln und somit verschiedene Menschen miteinander zu vernetzen. Lawrence Weiner bezeichnete Siegelau's Unternehmen, das seine vormals relativ konventionell operierende Galerie ersetzt hatte, in einem Gespräch mit Willoughby Sharp mit leicht ironischem Unterton als „advertising agency“⁷⁶⁵. Bereits 1967 beobachtete Allan Kaprow in Bezug auf die Distribution der Pop Art die sich wandelnde Rolle der Galeristen: „The gallery dealers [...] can change their gallery name to an agency name, and their title to „art director““⁷⁶⁶. Die bei Siegelau auf die Spitze getriebene Flexibilität, die auch in einer Vermittlerfigur wie Kasper König deutlich wird, entsprach nicht den Vorstellungen von Paul Maenz, der

⁷⁶³ Paul Maenz in einem Brief an die N.E. Thing Co., 29. Mai 1970.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Lawrence Weiner im Gespräch mit Willoughby Sharp 1971, zitiert nach Alberro 2003, S. 5.

⁷⁶⁶ Kaprow 1967, S. 72.

in seinen eigenen Räumlichkeiten Kunst herstellen und geschehen lassen wollte, ohne zu abhängig vom Kommerziellen zu werden, sie folgte aber einer ähnlichen Tendenz.

In den zwischen April und Oktober 1970 verfassten Briefen an Künstler beschrieb Paul Maenz sein Vorhaben meist nur in wenigen Worten und hielt sich das Konzept der Galerie weiterhin offen. In den ersten Briefen an Künstlern benutzte Maenz aber das Wort „gallery“ ohne weitere Erklärungen und Einschränkungen und nur leichten Variationen in der Wortwahl, die alle dem Muster „I plan to open a gallery this year“⁷⁶⁷ folgen. Etwa sechs Wochen später begann Maenz, seine Briefe etwas vorsichtiger zu formulieren und sprach von einer „gallery/agency“⁷⁶⁸, ohne sich auf eine der beiden Bezeichnungen festzulegen. Er verdeutlichte aber seine immer noch verbliebene Skepsis gegenüber dem Begriff.

Ab dem Sommer 1970 wurde Maenz noch vorsichtiger und verwendete in den englischsprachigen Briefen häufig die neutrale Bezeichnung „place“, wie beispielsweise in einem Schreiben an Agnes Martin: „I’m in the process of setting up a place in Cologne“⁷⁶⁹. An die Kunsthistorikerin Barbara Reise formulierte er sein Vorhaben ähnlich:

“Starting January 1971 I shall regularly introduce contemporary artistic work; I will have a place in Cologne. This is a “private enterprise”, and therefore necessarily will have in some respect similarity to a “gallery”, though I want to keep it as open as possible.”⁷⁷⁰

Diese vage Bezeichnung ließ tatsächlich alle Möglichkeiten offen und ermöglichte Maenz, eine genauere Definition zu umgehen. Im amerikanischen Englisch, mit dem Maenz seit seiner Zeit in New York bestens vertraut war, kann das Wort „place“ in diesem Zusammenhang praktisch alles bedeuten: Einen unabhängigen Raum, in der Kunst gezeigt wird, eine kommerzielle Galerie oder auch eine Werk- und Produktionsstätte. Im Deutschen würde dem Wort wohl die simple Bezeichnung „Ort“ am nächsten kommen.

⁷⁶⁷ Brief von Paul Maenz an Peter Sedgely, 2. April 1970; ähnliche Formulierungen finden sich in Briefen an Ian Breakwell (“I am planning to perhaps opening a gallery later this year”), Adrian Piper, (“I am planning on opening a gallery in Germany later in the year”) und Frank Lincoln Viner (“[...] my intent to open a gallery here in Germany later in the year”), die alle ebenfalls im April 1970 verfasst wurden; Briefe von Paul Maenz an Adrian Piper bzw. Frank Lincoln Viner, 14. April 1970.

⁷⁶⁸ Maenz gebrauchte diese Formulierungen in Briefen an die N.E.Thing Co und Vito Acconci, die beide am 29. Mai 1970 verfasst wurden.

⁷⁶⁹ Paul Maenz in einem Brief an Agnes Martin vom 22. August 1970; weitere Beispiele finden sich in alle am 24. September 1970 verfassten Briefen an Gordon Matta-Clark („I am in the process of setting up a place in Cologne“), Saul Ostrow („I shall start a place in Cologne”) und Charles Maszenski (“I shall open a Place [sic!] in Cologne”).

⁷⁷⁰ Brief von Paul Maenz an Barbara Reise, 24. September 1970.

In anderen Fällen umging Maenz die Notwendigkeit einer Bezeichnung vollständig, indem er beispielsweise an John Baldessari schrieb:

„I will regularly introduce new artistic work in Cologne as of January 1971. The idea then is to represent the work of certain artists and function as their agent in Germany.“⁷⁷¹

Die Idee der Figur des „Agenten“ taucht auf der Suche nach der richtigen Bezeichnung immer wieder auf und passt in seiner Vieldeutigkeit und Losgelöstheit vom Kunstbetrieb wohl am Besten zu der Rolle, die Maenz für sich vorschwebte: Im besten Falle wünschte er sich eine langfristige Beziehung zu den Künstlern, die er in Deutschland repräsentieren würde und die regelmäßig Ausstellungen in seinen Räumen machen sollten. Gleichzeitig wollte er finanziell unabhängig von staatlicher oder institutioneller Seite als privates Unternehmen arbeiten und als Agent „seiner“ Künstler Ausstellungen in deutschen – oder auch internationalen – Institutionen organisieren. Hier zeigt sich wieder die Parallele zu Konrad Fischer, der allerdings auf intellektueller Ebene wesentlich weniger mit der Bezeichnung „Galerie“ kämpfte als Maenz, denn in diesem Fall war es schließlich Kasper König, der Agent oder Vermittler, der mit der Begrifflichkeit Schwierigkeiten hatte, nicht der Künstler Fischer.⁷⁷²

Somit wurde die Neudefinition der Galerie vor allem von den Vermittlerfiguren wie Paul Maenz, Kasper König und Seth Siegelaub vorangetrieben, deren Rolle ansonsten unsichtbar wäre. Indem sie ihre Unternehmungen nicht als „Galerie“ bezeichneten, konnten sie selber als unabhängige und frei agierende Agenten und Vermittler tätig bleiben ohne entweder selber „Galeristen“ zu sein oder hinter diesem zu verschwinden. Paul Maenz war freilich zunächst gedanklich zwischen beiden Rollen gefangen und vereinte sie schließlich als einer der ersten erfolgreich.

Der Zusatz „Galerie“ wurde letztlich – wie zuvor bei Konrad Fischer oder Seth Siegelaub – von Maenz nicht verwendet. In einem Brief an Haacke vom Oktober 1970 nannte er den Namen „Maenz & de Vries“⁷⁷³, auf den Jahresberichten verwendete er aber schließlich den schlichten Namen „Paul Maenz Köln“⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ Brief von Paul Maenz an John Baldessari, 24. September 1970.

⁷⁷² Allerdings bezeichnete Fischer sich in einem Gespräch mit Georg Jappe 1971 nicht mehr als „Galerist“, sondern als „Kunstagent“; vgl. Kölle 2007, S. 256.

⁷⁷³ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 29. Oktober 1971.

⁷⁷⁴ Vgl. Jahresbericht 1971.

5.3 HANS HAACKE 16 JAN – 13 FEB

Paul Maenz und Hans Haacke emigrierten beide 1965 aus Deutschland nach New York und lernten sich wenig später in der Howard Wise Gallery kennen, wo beide auch Bekanntschaft mit Willoughby Sharp machten. Die Freundschaft zwischen Maenz und Haacke war also bereits einige Jahre vor Maenz' Entschluss, eine eigene Galerie zu gründen, entstanden, was sich auch in dem vertrauten Ton der Korrespondenz ab 1969 spiegelt. Hans Haacke hatte bereits in den Jahren 1961-1963 in den USA gelebt. Zunächst verbrachte er mit einem Fulbright-Stipendium ein Jahr in Philadelphia und versuchte anschließend in New York als Künstler Fuß zu fassen.⁷⁷⁵ 1963 kehrte Haacke für zwei Jahre nach Deutschland zurück, während der er in Köln „in einer ausgebombten Etage“⁷⁷⁶ lebte und arbeitete. In dieser Zeit intensivierte sich der Kontakt zu der etwas älteren Künstlergeneration der ZERO-Gruppe um Otto Piene, der beträchtlichen Einfluss auf Haackes Laufbahn nahm. Als Piene seinerseits 1963/64 mit einem Stipendium nach Philadelphia ging, übernahm Haacke die Vertretung von dessen Stelle an der Modeschule in Düsseldorf. Als Haacke im November 1965 endgültig nach New York auswanderte war es wiederum Piene, der ihm 1966 seine erste Einzelausstellung in der renommierten Howard Wise Gallery vermittelte, wo dieser kurz zuvor mit ZERO ausgestellt hatte. Der Einfluss von ZERO zeigte sich in Haackes künstlerischen Anfängen sehr deutlich: Seine erste Ausstellungsbeteiligung überhaupt fand 1962 in der Gruppenausstellung *Nul* im Stedelijk Museum in Amsterdam statt. Daraufhin folgten 1964 Beteiligungen an den Ausstellungen ZERO in Philadelphia und Washington. Eine wichtige Auszeichnung für das frühe künstlerische Werk Haackes erfolgte 1965 durch eine Einzelausstellung in der Galerie Schmela in Düsseldorf, die bis zur Einzelausstellung bei Paul Maenz 1971 allerdings die letzte in Deutschland bleiben sollte. Dies hängt nicht zuletzt eng mit dem Beschluss Haackes zusammen, Ende 1965 endgültig nach New York auszuwandern, obwohl Gabriele Hoffmann in ihrer Analyse von Haackes Werk anmerkt, das es auffällig sei, wie wenig Anerkennung Haacke bis heute in Deutschland erfahren habe.⁷⁷⁷ Benjamin Buchloh nannte dieses Phänomen gar eine „Rezeptionsblockade“⁷⁷⁸ und weist an anderer Stelle daraufhin, dass es auch darum ein explizit „europäisches“ und ein „amerikanisches Werk“ bei Haacke gebe.⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ Vgl. Hans Haacke im Gespräch mit Christiane Hoffmans, in: Wilhelm 2015, S. 49.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Vgl. Hoffmann 2011, S. 7.

⁷⁷⁸ Benjamin Buchloh in Hoffmann 2011, S. 7.

⁷⁷⁹ Vgl. dazu z.B. Buchloh 2006, S. 38.

Die Entscheidung, nach Amerika zu gehen, zahlte sich für Haacke aus, denn nach der ersten Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery 1966 folgten 1967 eine Einzelausstellung am MIT in Cambridge, Massachusetts, sowie 1968 und 1969 wiederum jeweils eine Einzelausstellung bei Howard Wise. Ab 1968 ist mit sechs Teilnahmen gegenüber jeweils einer oder zwei in den Jahren 1962-67, ein starker Anstieg in der Anzahl von Gruppenausstellung zu verzeichnen, 1969 waren es bereits sechzehn. Darunter befinden sich Schlüsselausstellungen in den USA und Europa wie Willoughby Sharps *Earth Art* (Ithaca, NY, 1969) und Harald Szeemans *When Attitudes Become Form* (Bern, 1969).

Als Paul Maenz Hans Haacke im Dezember 1969 für eine Einzelausstellung in seiner noch zu gründenden Galerie anfragte befand sich Haacke also an einem entscheidendem Punkt seiner künstlerischen Laufbahn, deren vorläufiger Höhepunkt im Angebot einer Einzelausstellung im New Yorker Guggenheim-Museum bestand. Haacke erwähnte diese Anfrage scheinbar beiläufig in einem Brief an Maenz vom Juni 1970:

„Ich habe aus Zeitnot zwei Einzelausstellungen in europaischen Museen verschoben, weil ich mich für eine Einzelshow im Guggenheim Museum Ende April naechsten Jahres fit machen muss.“⁷⁸⁰

Insofern überschneiden sich die ausschlaggebenden Momente des Angebots einer Einzelausstellung in einem der prestigereichsten Museen der Welt und der Planung einer Galerie in Haackes bzw. Maenz' jeweiliger persönlicher und beruflicher Entwicklung, weshalb beide sich in diesen turbulenten Zeiten gegenseitig begleiteten und die Geschehnisse aufmerksam verfolgten. Gleichzeitig ist diese Zeit für beide vom Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit geprägt. Dass Haackes Ausstellung im Guggenheim schließlich Legendenstatus erreichen sollte, weil sie eben *nicht* zustande kam, konnten beide zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen.⁷⁸¹

⁷⁸⁰ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970.

⁷⁸¹ Die Chronologie der parallel zu den Vorbereitungen der Eröffnung von Maenz' Galerie in Köln stattfindenden Ereignisse zu der Ausstellung im Guggenheim-Museum, die bekanntlich letztlich nie zustande kam, findet sich bei Haacke/Fry 1972, S. 55ff. Außerdem werden die Ereignisse im Zusammenhang mit der Ausstellung in der Korrespondenz zwischen Haacke und Maenz mehrmals erwähnt, auch wenn darauf aus Platzgründen in der vorliegenden Studie nur am Rande eingegangen werden kann; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970, Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970, Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 13. Februar 1971, Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 13. März 1971, Telegramm von Hans Haacke an Paul Maenz, 9. April 1971, Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. April 1971, Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 23. April 1971.

5.3.1 Die Galerie als Produktionsstätte

Auch wenn Maenz Haacke bereits im Dezember 1969 darum bat, die erste Ausstellung in der neuzugründenden Galerie zu konzipieren, kam die endgültige Einigung darauf erst im Herbst 1970 zustande, als sich Maenz' Pläne schon deutlich konkretisiert hatten. Noch im Juni 1970 schrieb Haacke eher unverbindlich, man könne „vielleicht [...] gelegentlich etwas zusammen machen. Was das sein koennte, und wann das stattfinden wurde [sic!], weiss ich nicht.“⁷⁸²

Im Sommer 1970 fand vermutlich ein Treffen statt, als Haacke anlässlich der Beteiligung an verschiedenen Gruppenausstellungen in Europa und eines Besuchs bei seinen Eltern im Rheinland weilte, denn nach einem Brief vom 6. Juli wendete sich Maenz erst im Oktober wieder schriftlich an Haacke. Die Suche nach geeigneten Galerieräumen hatte sich endlich als erfolgreich erwiesen:

„Lieber Hans, schließlich und endlich: Maenz & de Vries, Köln, Lindenstr. 32 – ab Januar 1971. Unmittelbar neben dem „Galeriehaus“, durch eine Toreinfahrt über den Hof, ehem. Werkstatt, ca. 120qm und großer Keller, der später als Erweiterung dazukommen könnte. Wenn die Umbauten, die erforderlich sind, es erlauben, bekommst du einen Grundriß, der Dir vielleicht bei Deinen Plänen dienlich ist. Der „Look“ des ganzen ist nicht elegant, aber auch nicht *ars povera*, sondern – gemessen an unserem Vorhaben – „stimmig“. Also gut.“⁷⁸³

Maenz hatte in der Lindenstraße einen Ort gefunden, der in unmittelbarer Nähe des sogenannten Galerienhauses war, in dem teilweise gleichzeitig die Kölner Niederlassungen von Heiner Friedrich, Reinhard Onnasch, Hans Neuendorf, Hans-Jürgen Müller, Rolf Ricke, M. E. Thelen und Dieter Willbrand untergebracht waren. Während die Kölner Runschau bereits 1968 einen Vergleich zur New Yorker Galerieszene zog und einen „Hauch von 57. Straße“⁷⁸⁴ erahnte, blieb auch Maenz dieser Vorteil nicht verborgen. Für den Standort Köln habe er sich schließlich entschieden weil sich durch den Zuzug von „Müller, [...] Neuendorf, Friedrich und Willbrand“ Köln als westdeutsche Kunstmetropole endgültig etabliert habe:

„Damit hat sich eine sehr New York ähnelnde Situation ergeben, die es z.B. auch ausschließen würde, in New Jersey eine Galerie aufzumachen, wenn New York, trotz aller Konkurrenz, auch möglich wäre.“⁷⁸⁵

⁷⁸² Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970.

⁷⁸³ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 29. Oktober 1970.

⁷⁸⁴ Vgl. dazu Jacobs 2001.

⁷⁸⁵ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1970.

Dass Maenz nun trotzdem nicht direkt im selben Gebäude wie die etablierten Kollegen war, dürfte ihm aber gefallen haben, denn so blieb trotz des Standortvorteils seine Unabhängigkeit gewahrt. Dass der zukünftige Galerieraum tatsächlich zuvor eine Werkstatt war brachte für sein Vorhaben die idealen Voraussetzungen mit: Der großzügige Grundriss, die großen Fenster und die industrielle Architektur entsprechen dem Typus des Ausstellungsraums, wie er etwa zeitgleich auch in New York entstand, als sich die Galerieräume von Wohnungs- und Büroarchitektur in „Uptown“ und „Midtown“ Manhattan weg- und zu umgenutzten industriellen Räumen in „Downtown“ hin bewegten.⁷⁸⁶ Auch Paul Maenz führte diese Wahl in Köln einerseits auf die geringeren Kosten zurück als wenn er einen konventionellen Laden- oder Wohnraum angemietet hätte. Zusätzlich – und dies war wohl das entscheidende Kriterium – ermöglichten die architektonischen Bedingungen die Produktion von Kunst in den Galerieräumen selbst, ohne den Umweg des Künstlerateliers:

„Und dass dieser Loft-Typus entstand, das lag am wenigen Geld. Und wir wollten vor allem keinen bürgerlichen Schick, sondern wir wollten eine Werkstatt haben, in der man kleckern durfte, nageln konnte, die man beschädigen durfte und die man hinterher mit einem Eimer weißer Farbe wieder im Griff hatte.“⁷⁸⁷

Auch wenn diese wesentlich weniger Platz bot, erinnert die Situation unweigerlich an Konrad Fischers Galerieraum, der aus einem von ihm eigens umgebauten Durchgang bestand und somit ebenfalls das Gegenteil der wohnungsartigen Atmosphäre der klassischen Galerie, sondern zweckmäßige Voraussetzungen bot. Die Werkstattarchitektur führte zu einer „Befreiung“ für die Künstler, denen somit produktionstechnisch fast keine Grenzen mehr gesetzt waren.⁷⁸⁸ Was das geringe zur Verfügung stehende Budget für die Produktion an Einschränkungen bedingte, wurde also durch die Möglichkeit der freien Entfaltung im Raum wieder wett gemacht, denn außer Materialkosten fielen nur noch wenige zusätzliche finanzielle Posten an: Die Arbeiten wurden ortsspezifisch – in dem Sinne, dass sie *für* den Ort aber auch *vor* Ort erschaffen wurden – hergestellt werden konnten. Dabei kam dem Galerist nun nicht mehr primär die Rolle des Händlers, sondern vor allem die des Organisators und Produzenten zu: Er kümmerte sich um die

⁷⁸⁶ Dieser Umstand war in New York vor allem dem Mangel an bezahlbarem Wohnraum geschuldet, so dass Künstler – und im Anschluss dann die Galerien – ab den mittleren sechziger Jahren in die leerstehenden Räume ehemaliger Papier- und Textilfabriken in Soho zogen; vgl. dazu z.B. Kostelanetz 2003 & Kostelanetz 2015.

⁷⁸⁷ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

⁷⁸⁸ Im Gespräch berichtete Maenz aus der Erinnerung an die ersten Ausstellungen in der Galerie: „Ja, die Künstler reagierten darauf natürlich ganz befreit, die fanden das toll. Wie schon gesagt, es war alles Low Budget, weil es etwas anderes gar nicht gegeben hätte.“; vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

Materialien, um technische Abklärungen bei der Herstellung und nahm zum Teil auch eine künstlerisch beratende Funktion ein.

In einem Brief von Ende Oktober 1970 bat Maenz Haacke um eine verbindliche Zusage für eine Ausstellung, mit der die Galerie eingeweiht werden sollte:

„Nach wie vor liegt mir daran, daß mit deiner Ausstellung die Galerie eröffnet wird. [...] Um deine Ausstellung vorzubereiten, wird sicher Zeit nötig sein, aber natürlich kann ich keine Pläne vorschlagen, da noch alles offen ist, was Du machen würdest etc. Wir könnten es einrichten, daß du noch vor dem 5.1. eröffnest, wenn Du willst, sogar noch 2. Hälfte Dezember. Sonst vielleicht direkt nach dem 15.1. Wir wären Dir sehr dankbar, wenn Du Dich bald äußern könntest, da wir natürlich jetzt Nägel mit Köpfen machen müssen.“⁷⁸⁹

Im November schlug Maenz einen Aufenthalt Haackes vom 6. bis 16. Januar vor, nachdem dieser die Idee einer Eröffnung im Dezember abgelehnt hatte. Der endgültige Termin für die Ausstellungseröffnung stand schließlich erst im Dezember fest nachdem Haacke seinen Flug gebucht hatte, um für die Produktion der geplanten Arbeiten und der Ausstellungseinrichtung eigens nach Köln zu reisen. In einem Brief vom 6. Dezember 1970 erklärt sich Haacke dann mit dem Eröffnungstermin im Januar einverstanden.⁷⁹⁰ Haacke rechnete mit mindestens einer Woche Zeit, die er benötige, um die Installationen vor Ort auszuführen. In einem regen Briefwechsel organisierten Haacke und Maenz daher innerhalb weniger Wochen die ambitionierte Ausstellung zur Einweihung der Galerieräumlichkeiten. Diese Art der in schriftlicher Kommunikation gemeinsam organisierten Ausstellungsvorbereitungen ist wiederum eine Parallele zu Konrad Fischers Vorbereitung der Eröffnungsausstellung der Galerie durch Carl Andre, die ebenfalls mittels reger transatlantischer Korrespondenz stattfand, aber durch sprachliche und persönliche Einschränkungen – Fischer und Andre kannten sich vor der Anreise Andres noch nicht – übernahm Kasper König eine entscheidende Rolle, der in diesem Falle als Vermittler zwischen Galerist und Künstler agierte. Haacke und Maenz hingegen genossen eine direkte und offene Kommunikation, die auf der Vertrauensbasis ihrer langjährigen Freundschaft stattfand.

⁷⁸⁹ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 29. Oktober 1970.

⁷⁹⁰ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970: „Der 16. Januar als erster Ausstellungstag ist ok. Ob ich es mir leisten kann, bereits am 6. zu kommen, weiss ich noch nicht. Aber eine Woche brauche ich sicher fuer die Installation und Ueberwachung der Fabrikationsauftraege.“ Am 24. Dezember 1970 schrieb Haacke, er habe einen Flug für den 9. Januar 1971 gebucht mit Ankunft in Luxemburg am 10. Januar; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 24. Dezember 1970.

So berichtete Haacke im Juni 1970 offenherzig von seiner zunehmend politischen Haltung, die vor allem von seinem Engagement in der Art Workers Coalition geprägt war. Die politischen Entwicklungen in den späten 1960er Jahren hatten ihn ebenso wie Paul Maenz und dessen Weggefährten Peter Roehr und Charlotte Posenenske nicht unberührt gelassen. Haacke deutete in diesem Brief eine gewisse Ratlosigkeit, gar eine „schleichende Depression“⁷⁹¹ an, die für ihn das Künstlerdasein an sich in Frage stellte. Seine Lösung schien hier vor allem die konsequente Hinwendung zur Auseinandersetzung mit sozialen Themen in seinen Arbeiten zu sein:

„Auch meine Beteiligung an der SOFTWARE Ausstellung wird politischen Charakter haben. Ich bin mir natuerlich darueber im klaren, dass „Kunst“ keinen bemerkenswerten politischen Effekt haben kann. Und sozialistischer Realismus ist selbstverstaendlich indiskutabel. Es hat sich aber in den letzten anderthalb Jahren so entwickelt – ich habe das, glaube ich, nicht forciert – dass zu meinen physischen und biologischen Systemen eben nun auch sozio-politische treten. Vielleicht liegt das daran, dass ich wie die meisten Kollegen von den politischen Ereignissen um uns derart frustriert werde, dass wir einen Blitzableiter brauchen. Als ich aus Japan zurueckkam, war hier der Teufel los. Ueberall Kuestlerprotestaktionen [sic!] gegen die Unterdrueckung der Studentenopposition und die Ausweitung des Indochinakrieges. Selbst Bob Morris wirft sich, nachdem er alle Einzelausstellungen der Welt hinter sich gebracht hat, mit Verve ins politische Geschaeft und organisiert den Boykott des amerikanischen Pavillons in Venedig. Im vergangenen Jahr, als wir Sao Paolo erledigt hatten, war er noch zu unerreichbar. Und viele Leute reden davon, die Kunst an den Nagel zu haengen. Ich selber bin von diesem Rummel nicht unberuehrt. Seit der Ermordung Martin Luther Kings ist es mir nicht mehr geheuer bei meinem Geschaeft. Keine Ahnung, wie das weitergeht.“⁷⁹²

Die Sinnkrise Haackes, die auch andere Künstler und Protagonisten der Kunstwelt betraf, ereilte ihn ausgerechnet an einem Punkt, an dem ihm die bis dahin größte Anerkennung seiner Laufbahn zuteil wurde, indem er kurz zuvor ein Angebot für eine Einzelausstellung im Guggenheim-Museum erhalten hatte, wie Haacke fast beiläufig im selben Brief erwähnte:

„Ich habe aus Zeitnot zwei Einzelausstellungen in europaeischen Museen verschoben, weil ich mich fuer eine Einzelshow im Guggenheim Museum Ende April naechsten Jahres fit machen muss. Da ist es beschissen, wenn man nicht mehr mit Haut und Haaren bei der Sache ist.“⁷⁹³

⁷⁹¹ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970.

⁷⁹² Ebd.; Haacke bezieht sich hier auf die Ausstellung *SOFTWARE. information technology: its new meaning for art*, Jewish Museum, New York, 16. September – 8. November 1970, in der er eine seiner ersten sozialen Studien unternahm. Zu erleben waren hier seine Arbeiten *Visitors' Profile* (1969) und *News* (1969).

⁷⁹³ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970.

Auf die Ankündigung Haackes, er wolle sich zunehmend mit politischen Themen auseinandersetzen, reagierte Maenz überrascht. Er, der sich nach langem Zögern, ob er sich wieder in der Kunstwelt engagieren wolle, tat dies nun wieder mit voller Überzeugung tat und brachte dies gegenüber Haacke auch deutlich zum Ausdruck, vermutlich nicht zuletzt aus der Angst heraus, dieser spiele womöglich mit dem Gedanken, sich von der Ausstellung zurückzuziehen:

„Worüber ich gerne mit Dir reden würde ist die (offen gestanden bei Dir mich völlig überraschenden) Stimmung Politik/Kunst. Wir haben eine derartige Phase hier 1968, nach den Pariser Unruhen gehabt, der inzwischen verstorbene Peter Roehr stellt[e] aus nämlichen Gründen seine Arbeit ein, ebenfalls Posenenske, die anfang wirklich gute Dinge zu machen, und ich selbst verteilt [sic!] auf der documenta IV Flugblätter. Mein Laden kam aus ähnlichen Gründen zustande. – Und jetzt bin ich im Begriff, mich ausschließlich mit Kunst zu beschäftigen als je zuvor [sic!]. Roehr wird (ein bißchen ironisch klingt das schon) im Herbst eine große Retrospektive im Schloß Morsbroich haben. Und ich sage ganz überzeugt, daß ich mich bei meinen damaligen – nach meiner heutigen Einsicht – geirrt habe und sehr glücklich bin, meine Bilderstürmerei nicht weiter getrieben zu haben. Was Dich angeht, so habe ich einige Vermutungen, aber ich kann mich irren, und überhaupt sollte man darüber reden.“⁷⁹⁴

Offenbar waren Haackes Zweifel am Dasein als Künstler nicht so nachhaltig, dass sie zur Aufgabe der Kunst führten wie bei den von Maenz erwähnten Roehr und Posenenske. Die Lösung für einen angemessenen Umgang mit den Vorbehalten äußerte sich vielmehr in der zunehmenden Thematisierung von politischen Anliegen in seiner künstlerischen Praxis, die sich um 1970 herum gerade im Übergang zwischen den ökologisch-biologischen „Realzeitsystemen“ und sozialen Studien befand, wie die letztliche Zusammenstellung der Ausstellung auch deutlich widerspiegelt.⁷⁹⁵

Im Frühjahr 1969 hatte Haacke für die Arbeit *Zyklus* mit Hilfe einer Pumpe und eines löchrigen Gummischlauchs auf dem Dach seines Wohnhauses in der New Yorker Lower East Side ein System installiert, das Wasser aus dem Anschluss seiner Wohnung auf das Dach transportierte.⁷⁹⁶ Die vergleichbare Arbeit *Zirkulation* war im gleichen Jahr in einer Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery zu sehen. Die Installationsansicht zeigt auf dem Boden liegende Gummischläuche, durch die mit Hilfe einer Elektropumpe Wasser und Luftblasen geleitet werden.⁷⁹⁷ Haacke wiederholte eine Variante der Arbeit

⁷⁹⁴ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 6. Juli 1970.

⁷⁹⁵ Zum Wandel der künstlerischen Praxis Haackes um 1970 vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 179, auch Buchloh 2006, S. 43.

⁷⁹⁶ Vgl. Werkdokumentation in Haacke/Fry 1972, ohne Seitenangaben, Abbildung Nr. 33.

⁷⁹⁷ Ebd., Abbildung Nr. 34.

an der 10. Tokyo Biennale im Mai 1970 in der Tokyo Metropolitan Art Gallery.⁷⁹⁸ Vor dem Museum installierte er außerdem die Arbeit *Tokyo Trickle* (1970), die er in einem Brief an Maenz beschrieb:

„Die andere Sache war ein 70 m langer PVC Schlauch, den ich auf der Mitte der an der Museumsfassade vorbeifuehrenden Strasse ausgelegt hatte. Die Strasse war fuer Autoverkehr gesperrt. Aus dem Klo wurde Wasser in den Schlauch gefuehrt. Durch winzige Loecher im Schlauch, die ich regelmaessigen Abstaenden gebohrt hatte, rann das Wasser dann der gewoelbten Oberflaeche der Fahrbahn folgend in den Strassengraben. Im Regen war die Sache unsichtbar, obgleich sie funktionierte. Waehrend der Eroeffnung regnete es.“⁷⁹⁹

Die Konzentration auf den Außen- und den Innenraum und die damit verbundene Installation von fließenden Realzeitsystemen sowie die Dokumentation von Haackes soziologischen Untersuchungen entsprechen der Arbeitsweise Haackes um 1970, die er dementsprechend auch in Köln aufgreifen wollte. Haacke äußerte im November erstmals konkrete Ideen für ortsspezifische Arbeiten innerhalb und außerhalb des Galerieraums. Aufgrund eines von Maenz geschickten Grundrisses und einer Beschreibung des Raums in der Lindenstraße, stellte Haacke einige Überlegungen in Form von „noch unverbindlichen Ideen“⁸⁰⁰ an, die eher den Charakter eines „lauten Denkens“ hatten. Dass Haacke sowohl den Innen- als auch den Außenraum für verschiedene Arbeiten nutzen wollte machte er durch seine Vorschläge deutlich. Für den Galerieraum schwebte ihm eine verhältnismäßig einfach zu installierende Version der Arbeit *Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile* vor, die er 1969 im Rahmen einer Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery erstellt hatte⁸⁰¹:

„Ein Projekt fuer die Innenraeume waere vielleicht, die 732 Fotos, die ich von den Haeusern gemacht habe, in denen Besucher meiner letzten Ausstellung bei Howard wohnen, nach einer rationellen Partitur an Eure Waende zu pinnen.“⁸⁰²

Die Vorstellungen für die Installation einer oder mehrerer ortsspezifischer Arbeiten im Außenraum waren schon etwas ambitionierter und da sie abhängig von technischen Voraussetzungen waren, auch noch wesentlich unkonkreter:

⁷⁹⁸ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970: „Im Innern des Museums habe ich einen Raum von 8x16 m meine CIRCULATION laufen lassen. Das ist eine Pumpe, aus der ein transparenter PVC Schlauch Wasser und Luftblasen fuehrt. Der Schlauch teilt sich in zwei Arme, diese wieder in zwei weitere usw. bis das System in 64 dünne Schlauche aufgefaechert ist und dann die Schritte umgekehrt wiederholend zurueck zur Pumpe findet. Etwa dem Blutkreislauf vergleichbar.“

⁷⁹⁹ Ebd.; vgl. außerdem Chong et al. 2012, S. 132.

⁸⁰⁰ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. November 1970.

⁸⁰¹ Vgl. dazu z.B. Bryan-Wilson 2009, S. 179.

⁸⁰² Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. November 1970.

„Natürlich interessieren mich der Innenhof und vielleicht auch der aeußere Hof. [...] Es waere [...] gut, zu wissen, ob es in diesen Hoefen einen Wasseranschluss und einen Abfluss gibt, und wie die Oberflaeche des Hofpflasters beschaffen ist (abfallend nach einer Richtung, regelmaessig, etc.) Um die Sache noch etwas komplizierter zu machen, gibt es in den oberen Stockwerken oder besser noch auf dem Dach einen Wasseranschluss, den man benutzen koennte, um z.B. einen Wasserstrahl vom Dach in den Hof fallen zu lassen. [...] Noch eine Frage, findet man in Koeln eine Kuehlschrankreparaturfirma, die einem kurzfristig an einen zu erwerbenden normalen Kuehlaggregaten eine lange, duenne, biegbare Kuehlschlange anschliessen wuerde, mit der Wasser in einem Bottich teilweise zu Eis verwandelt werden kann?“⁸⁰³

Aufgrund der ortsspezifischen Situation der Außenarbeiten, die eine endgültige Planung aus der Ferne verunmöglichten, schlug Haacke vor, die Installation in Köln selber vorzunehmen und dafür aus New York einzufliegen.⁸⁰⁴ Er behielt sich somit die Möglichkeit offen, seine Vorhaben auch im letzten Moment noch zu ändern und den Umständen entsprechend anzupassen, falls nötig. Somit ergibt sich hier eine parallele Situation zur ersten Ausstellung von Carl Andre bei Konrad Fischer in Düsseldorf gut drei Jahre oder Walter de Maria bei Heiner Friedrich in München gut zwei Jahre zuvor.

In seiner Antwort an Haacke musste Maenz diesem eine Absage an die aufwendigeren Ideen im Außenraum erteilen. Neben den äußeren Gegebenheiten, die Haackes Vorhaben erschwert hätten, könnte hier auch der vom Galeristen erahnte Aufwand und potentielle Belästigung der Nachbarn im Gebäude, beispielsweise durch die Installation eines Wasserfalls vom Dach in den Hof eine Rolle gespielt haben, auch wenn er dies nicht erwähnte. Stattdessen begründete er die Absage damit, dass der äußere Hof für die Firma im Stock über der Galerie begehbar bleiben müsse und Wasser vom Dach abzuleiten „aus technischen Gründen“⁸⁰⁵ unmöglich sei. Maenz bot Haacke aber den kleineren Innenhof zur Installation einer Arbeit an, der offenbar zum Galeriegelände gehörte und mit einem Abfluss ausgestattet war. Er wies gleichzeitig daraufhin, dass man im Sommer zwar die Tür zum Hof offen stehen lassen könne, im Winter würde aber nur eine Arbeit möglich sein, die von innen heraus zu betrachten wäre. Die Fenster der Galerie wären so quasi zum Rahmen für eine im Außenraum installierte und somit der Witterung ausgesetzten Arbeit geworden. Der Innenraum, so schrieb Maenz, sei „natürlich voll verfügbar“⁸⁰⁶ und würde sich für die von Haacke vorgeschlagene Installa-

⁸⁰³ Ebd.

⁸⁰⁴ Ebd.: „Wie Du von diesen noch unverbindlichen Ideen siehst, waere es vielleicht noetig, dass ich selber in Koeln die Installation leite.“

⁸⁰⁵ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. November 1970.

⁸⁰⁶ Ebd.

tion von Fotoarbeiten „bestens eignen“⁸⁰⁷. Außerdem brachte Maenz bezüglich der „Kühlungs-Sache“⁸⁰⁸ in Erfahrung, dass es möglich sei ein Kühlaggregat in der Galerie zu installieren. Neben seiner Aufgabe als Organisator und Produzent der Arbeiten trat Maenz hier also auch in seine Rolle als Verantwortlicher für die Räumlichkeiten.

In seiner ausführlichen Antwort vom 6. Dezember zeigte sich Maenz erfreut, dass die Installation eines Kühlaggregats möglich sein würde. Sofort erreichten Maenz daraufhin die nächsten Instruktionen für die Realisation dieser für den Innenraum geplanten Arbeit:

„Als Wasserbottich haette ich natuerlich gerne einen runden oder quadratischen Plexiglasbehaelter von ca. 1 m Durchmesser in der Hoehe des Kuehlaggregaten. Koenntest Du bei der Firma Hans Fischer, Moltkestrasse 19 (die kennen mich), anfragen, ob dort ein solcher Bottich kurzfristig hergestellt werden kann und was das kosten wuerde? Viel billiger waere natuerlich ein vorfabrizierter Bottich. Ich fuerchte nur, dass das zu sehr nach Waschkueche aussehen wird oder anders assoziativ belastet ist. Man muesste sich umsehen.“⁸⁰⁹

Außerdem stellte Haacke Überlegungen an, wie er die gut 740 Fotos, einer „geographischen Choreographie folgend“ an den Wänden der Ausstellungsräume anbringen könnte. Die größere Herausforderung stellte allerdings nach wie vor Haackes ambitionierte Vorstellung für die Arbeit im Außenraum dar. Trotz der angedeuteten Bedenken in Maenz’ letztem Brief bezüglich einer größeren Aktion und der im Januar zu erwartenden Wetterverhältnisse, gefiel Haacke die Idee nach wie vor gut, wie er nun mit schon wesentlich konkreteren Vorstellungen zu verstehen gab:

„Trotz Wind und Wetter interessiert mich der Innenhof. Natuerlich ist es schade, dass auf dem Dach kein Wasseranschluss ist. Eine der Ideen, die in meinem Kopf herumschwirren, ist immer noch ein „Wasserfall“ vom „Himmel“ in den Hof. Vielleicht koennte man mit einem Mieter der oberen Stockwerke einen Handel machen, der uns erlaubte, Wasser von seinem Waschbecken zu zapfen. Andernfalls muesste Wasser mit einer entsprechend starken Pumpe vom Erdgeschoss bis aufs Dach geschafft werden. Um Pumpdaten zu ermitteln, waere es fuer mich gut, die Hoehe des Hofes bis zur Dachrinne zu kennen. Koennte notfalls ein ca. 1-2cm Loch durch deine Hofture [sic!] gebohrt werden, durch das ein Schlauch von Deinem Waschbecken im Ausstellungsraum hinaus auf den Hof gefuehrt werden kann? Das Loch koennte spaeter ohne Schwierigkeiten spaeter wieder verstopft werden. Natuerlich muesste der Abfluss funktionieren (bitte pruefen!) – Eine zweite Moeglichkeit wäre, Wasser durch einen hier und da perforierten Schlauch dem Hofgefaele folgend zum Abfluss rinnen zu lassen.“⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970.

⁸¹⁰ Ebd.

Die zweite Möglichkeit, die Haacke hier vorschlägt, wäre eine relativ einfach zu realisierende Variation der Arbeit gewesen, die Haacke wie oben erläutert zuletzt im Mai des Jahres auf der Tokyo Biennale gezeigt hatte (*Tokyo Trickle*, 1970). Dennoch machte Maenz in seiner Antwort an Haacke, zwar fast nebenbei, aber dennoch deutlich, dass eine Wasser-Installation im Innenhof definitiv nicht möglich sei:

„Ach ja, beinahe hätte ich vergessen: Unser Hof gibt nun doch nichts her. Der Abfluß ist sehr begrenzt, bzw. streikt, und die offenen Kellerlöcher sind nicht mehr termingerecht zu vermauern (da würde nämlich alles reinlaufen). Diese Öffnungen haben wir erst kürzlich entdeckt, als wir den Hof erstmals völlig von Kartons und Holzwolle der Vormieter gereinigt haben. Nach der Frostperiode soll er verputzt und fest ausgemauert werden. Hoffentlich lag Dir nicht allzuviel und Entscheidendes an diesem Stück, obwohl Du es offensichtlich gern gemacht hättest. Tut uns leid!“⁸¹¹

Die von Haacke gewünschte Anfertigung des „Plexi-Kastens“⁸¹² durch eine Kunststoffverarbeitungs-Firma in Köln war hingegen für „6-700 Mark“⁸¹³ möglich und auch die Hängung der Fotografien sollte problemlos machbar sein. Haacke ging in seiner nächsten Antwort, die zugleich die letzte vor seiner Reise nach Köln war, auch nicht mehr auf die große Arbeit im Hof ein. Stattdessen zählte er so detailliert wie möglich auf, was Maenz vor seiner Ankunft für die reibungslose Installation der Arbeiten möglichst noch vorbereiten sollte. Ausführlich beschrieb er in einem ersten Absatz die Vorstellungen für die Foto-Arbeit:

„Ich komme mit ca. 730 Fotos im Format 12, 5 x 17, 6 cm, kartonstark, jeweils mit einem weissen Rand von ca. 0,4 cm. Die Fotos werden in ca. 93 horizontalen Spalten vom Boden bis zur Decke ihrer geographischen Lage in Manhattan folgend an die Waende gepinnt. Wir brauchen da fuer alle Haengewaende des Vorderraums und auch mindestens zwei Waende des Hinterraumes. Die Befestigung auf der Wand macht mir noch einige Sorgen. Wenn moeglich, moechte ich die Fotos nicht mit Stecknadeln oder Reissbrettstiften durchloechern. Am liebsten waere mir, wenn wir sie zwischen horizontal laufende Leisten klemmen koennten. Ein Problem dabei ist, dass die Fotos nicht ganz flach sind, d.h. sie sind durch die Trocknung in der einen oder anderen Richtung gebogen, und beim Flachdruecken werfen sie sich. Das sicherste waere wohl, sie mit den Leisten und einem Azetatfilm oder einer ganz duennen Plexiglasplatte pro Streifen aufzupinnen. Die Leisten wuerden ueberdies als Trager [sic!] der Beschriftung fuer jedes Foto dienen. Die Beschriftung sind Maschinengeschriebene [sic!] Strassennamen auf selbstklebenden Papierstreifen. Ausserdem tragen die Fotos ihre Identifikation auf der Rueckseite. Wenn du eine gute Loesung fuer dieses Problem hast, waere ich froh. Auf jeden Fall empfiehlt es sich, vor meiner

⁸¹¹ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 15. Dezember 1970.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Ebd.

Ankunft herauszufinden, wo wir eventuell kurzfristig ca. 1,2 cm breite Leisten, Azetat etc. bekommen koennten.“

In einem zweiten Absatz schilderte Haacke seine genauen Anweisungen für die Firma, die Maenz auf Haackes Empfehlung hin mit der Herstellung der Kühleinrichtung beauftragt hatte:

„Als Kuehlapparat empfehle ich einen ca. 1/3 Pferdestaerken Aggregat mit ca. 1000 Kilokalorien Leistung (4000 British Thermal Units). Die Kuehlschlange soll in einem 90cm Durchmesser Kreis gebogen sein und von oben in den Wasserbehaelter eintauchen. Alle eventuell kondensierenden Teile muessen ueber dem Wasserbehaelter sein, d.h. Kondenswasser darf nur dort auftreten, wo es beim Abtropfen vom Wasserbehaelter aufgefangen werden kann. Der Abstand zwischen Kuehlaggregat und Wasserbehaelter soll etwa 50 cm betragen. Die Kuehlkapazitaet sollte in Grenzen regulierbar sein, moeglicherweise durch ein Ventil, das die Zufuhr von Freon regelt. Am besten waere es natuerlich, wenn all diese Einzelheiten noch in der Woche meines Koelner Aufenthaltes an Ort und Stelle ueberprueft und praezisiert werden koennen, d.h. wenn es moeglich waere, fuer den Montag nachmittags oder am Dienstag mit der Firma Linde einen Termin festlegen, an dem der Auftrag zuende diskutiert wird und bis Donnerstag erledigt werden kann. Die Arbeit selber ist nach meinen Auskueften hier verhaeltnismaessig minimal. Fuer den Bau des Wasserbehaelters lege ich eine Skizze bei mit allen Massen. Statt 12mm Waenden haette ich gerne Doppelwaende aus je 6mm Material mit einem 6mm Spalt dazwischen. Auf diese Weise vermeiden wir, dass eventuell auftretende Kondensation auf den Boden tropft. Zur Verstaerkung und aus visuellen Gruenden sollen die Doppelwaende oben durch einen Plexiglasrahmen miteinander verbunden und der Spalt somit verdeckt werden. Zur Temperaturregelung des Spaltes und zum Ablassen des Kondenswassers brauche ich in jeder Ecke des Rahmens ein 5mm Loch. Der Boden des Kastens kann auch aus 6mm Material gefertigt werden. Hoehe des Kastens 20 cm.“⁸¹⁴

Diese Arbeit wurde also erst kurz vor der Ausstellungseröffnung in Anwesenheit von Haacke endgültig fertiggestellt. Bemerkenswerterweise hatte Paul Maenz die persönliche Anwesenheit Haackes nicht für zwingend notwendig gehalten, wie aus seiner Formulierung („Falls Du kommen möchtest/mußt, schlage ich die Zeit etwa vom 6.-16. Januar vor“⁸¹⁵), ließ ihm dies aber offen. Er erklärte sich auch bereit, die Kosten von \$210 für ein Ticket der günstigsten Fluglinie, „Icelandic“, zu übernehmen, die Haacke von sich aus vorschlug. Eine Unterkunft konnte Maenz aufgrund seiner eigenen provisorischen Wohnsituation auch nicht anbieten.⁸¹⁶

⁸¹⁴ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember 1970.

⁸¹⁵ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. November 1970.

⁸¹⁶ Hans Haacke machte seinen Wunsch, den Aufbau der Ausstellung und die endgültige Konzipierung der ortsspezifischen Arbeiten *in situ* selber zu übernehmen Anfang Dezember noch einmal deutlich: „Eine Woche brauche ich sicher fuer die Installation und Ueberwachung der Fabrikationsauftraege. Das Terrain koennte natuerlich durch praezisere Angaben von mir durch Dich bei Fischer, Linde und

Hans Haacke traf am 10. Januar in Luxemburg ein, von wo aus er vermutlich direkt nach Köln weiterreiste, um gemeinsam mit Paul Maenz und Gerd de Vries die Installation der Arbeiten vorzunehmen.⁸¹⁷ Die Ausstellung *HANS HAACKE* war schließlich vom 16. Januar bis zum 13. Februar 1971 zu sehen. Auch wenn Maenz zu den Ausstellungen in seiner Galerie keine Kataloge mehr herstellte, stellte er jedes Jahr einen „Jahresbericht“ zusammen, in dem die Ausstellungen mit wenigen Installationsansichten und einigen Informationen zum Künstler und den Arbeiten abgebildet waren.⁸¹⁸ Daraus geht hervor, dass drei Arbeiten, zwei davon im Innen- und eine im Außenraum, gezeigt wurden. Die geplante Fotoarbeit bestand aus „Fotos der über 700 angegebenen Wohnorte“⁸¹⁹, welche die „Besucher einer Haacke-Ausstellung (ehemalige Howard Wise Gallery, New York)“⁸²⁰ auf einer ebenfalls ausgestellten Karte von New York City markiert hatten und die entsprechend der Wohnlage in Manhattan angeordnet waren. Die Arbeit, die im Jahresbericht nicht mit einem Titel versehen worden war, ist also eine unmittelbare Fortführung von Haackes 1969 in einer Einzelausstellung in der Howard Wise Gallery durchgeführten Arbeit *Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile*. Die Arbeit ist im Jahresbericht mit einer Detailansicht des markierten Stadtplans von New York sowie einer Installationsansicht der angeordneten Fotografien repräsentiert.

Die zweite Arbeit, die im Jahresbericht als *Wasser-Eis-Objekt* bezeichnet wird, war vermutlich ebenfalls im Innenraum der Galerie installiert. In zwei Sätzen wurde ihre Funktionsweise knapp erklärt:

Pumpenlieferanten vorbereitet werden. [...] Da keine Transportkosten anfallen und ich sehr zweifle, ob das was ich vorhabe, an Euch delegiert werden kann, wuerde ich erwarten, dass meine Anreise von Euch finanziert wird (ohne Abzug vom Verkaufserloes). Ich bin mit einem Icelandic ticket zufrieden. Meine Verpflegung wuerde ich selbstverstaendlich selber tragen. Fuer die Unterkunft muessten wir entweder bei Euch oder alten Bekannten von mir eine Loesung finden.“; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970. Paul Maenz antwortete daraufhin: „[...] Die Übernahme des Tickets (danke für Icelandic!) [ist] in Ordnung. Unterkunft werde ich versuchen, kann's aber noch nicht bestimmt sagen.“; vgl. Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 15. Dezember 1970.

⁸¹⁷ Am 24. Dezember teilte Haacke mit: „Ich habe für den 9. Jan. Icelandic gebucht. Ankunft Luxemburg 10. Jan.“; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 24. Dezember 1970.

⁸¹⁸ Der Jahresbericht erinnert von der Aufmachung her stark an den *Herzchen*-Katalog, denn Maenz verwendete hier die gleiche Schriftart und das gleiche grafische Prinzip wie einige Jahre zuvor. Keine der darin gezeigten Ausstellungen hat einen eigenständigen Titel, stattdessen werden nur der Name des Künstlers und die Daten der Ausstellung verwendet, die ich somit als Referenz für die Ausstellungen verwende. Auf der ersten Seite des Berichts ist am oberen Rand ein Zitat von Seth Siegelaub aus einem Gespräch mit Maenz abgedruckt, das Paul Maenz viele Jahre später noch einmal als Titel einer kleinen Publikation über seinen Werdegang verwendete: „Art is to change what you expect from it.“; vgl. Jahresbericht 1971, vgl. auch Maenz 2002, hier v.a. S. 9.

⁸¹⁹ Vgl. Jahresbericht 1971, S. 6. Außerdem befindet sich eine Installationsansicht der Arbeit im Galerieraum bei Haacke/Fry 1972, ohne Seitenangaben, Abbildung Nr. 69.

⁸²⁰ Ebd.

„In einem mit Wasser gefüllten Plexiglasbecken bildete sich um eine Kühltischlange Eis. Wo es über den Wasserspiegel hinausragte, entstand durch die Luftfeuchtigkeit „Schnee“.“⁸²¹

Obwohl Paul Maenz die Idee einer Wasserinstallation eigentlich abgelehnt hatte, setzte Haacke offenbar doch die Wiederholung einer der Arbeiten aus Tokio durch. Wie sich aus dem Foto im Jahresbericht schließen lässt war die ebenfalls unbetitelte Arbeit definitiv im Außenraum – vermutlich im Innenhof – installiert. Sie wurde im Jahresbericht mit einem Satz zusammengefasst: „Aus einem an mehreren Stellen perforierten Schlauch rieselte Wasser, dem Gefälle folgend, zum tiefsten Punkt des Bodens.“⁸²²

Haackes kurzfristig geäußerten Ideen, zusätzlich noch eine Installation mit Heizlampen zu konzipieren und außerdem „etwas typisch Koelsches“⁸²³ zu machen, zerschlugen sich vermutlich angesichts des kurzen Organisationszeitraums in Köln.

5.3.2 Die Galerie als Geschäft

Am 21. Januar 1971 meldete Paul Maenz an den inzwischen nach New York zurückgekehrten Haacke: „Die Ausstellung läuft normal, das Echo bei den wichtigen „Insidern“ scheint jedoch überdurchschnittlich zu sein.“⁸²⁴ Nachdem Maenz in der Phase der Vorbereitung der Ausstellung vor allem die Aufgabe als Organisator, Produzent und Assistent des Künstlers hatte, trat er nun gegenüber Haacke in die Rolle des Händlers und des Agenten, der den Künstler gegenüber Sammlern und anderen Ausstellungsmachern vertrat, während er bereits parallel die nächste Ausstellung von Joseph Kosuth, die am 16. Februar 1971 eröffnet wurde, vorbereitete.

Wie von Anfang an von Maenz erhofft, hatten er und Haacke sich darauf geeinigt, dass die Galerie Maenz Hans Haacke als Künstler in Deutschland vertreten solle. Die damit verbundenen juristischen und finanziellen Bedingungen handelten beide per Brief im Laufe des Jahres 1970 ab. Wie Haacke in seinem ersten Brief vom Dezember 1969 schon andeutete sah er die Galerie zwar außerhalb des klassischen Kunstbetriebs, er musste sie aber auch finanzieren. Gerade mit der Ende der sechziger Jahre entstandenen Konzept- und Prozesskunst, die auch Maenz am meisten interessierte, war dies keine

⁸²¹ Ebd. Die Verwendung von Kühlaggregaten reicht weit in Haackes künstlerische Praxis zurück, wie die Werke *Eisstab* (1966) und *Eistisch* (1967) zeigen. 1969 installierte er im Rahmen von *Earth Art* neben der Arbeit *Grass Pile* im Innenraum eine zusätzliche Arbeit, die er in einem Brief an Maenz als *Eisseil* bezeichnete; vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember 1970.

⁸²² Vgl. Jahresbericht Paul Maenz 1971, S. 6.

⁸²³ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember 1970.

⁸²⁴ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 21. Januar 1971.

leicht zu lösende Aufgabe, zumal Maenz dem Verkauf von Kunst an das wohlhabendere Publikum grundsätzlich skeptisch gegenüberstand. Diese Haltung teilte Hans Haacke natürlich, fand sich aber mit der gleichen Problematik konfrontiert. Er betonte Anfang Februar noch einmal die Konkurrenz zu Konrad Fischer, schlug Maenz Anfang Februar vor, die Galerie durch den Handel mit leichter verkäuflichen Arbeiten querzufinanzieren:

„Wie Du selber schon sagtest, ist die Finanzierung Dein Problem, besonders wenn viele der interessanteren Dinge derzeit sehr schwer zu verschachern sind oder von Natur aus unverkäuflich bleiben. Du muesstest vielleicht Konrad Fischers Beispiel etwas folgen, hinter den Kulissen „Kunstwerke“ zu verhoekern und die Ausstellungsraeume fuer die interessanten Dinge reservieren. Fischer wird sicherlich Dein schaerfster Konkurrent sein. Er hat schon sehr viel von dem abgegrast, was neu und demonstrierenswert ist. Und er zielt wohl auch in die Richtung, in der Deine Vorlieben zu finden waeren.“⁸²⁵

Tatsächlich waren Maenz die inhaltliche Nähe sowie die daraus resultierende Konkurrenz zwischen ihm und Konrad Fischer von Anfang an bewusst. Konrad Fischer hatte Paul Maenz kurz nach seiner Teilnahme an *Herzchen* im Sommer 1967 gefragt, ob er daran interessiert sei, gemeinsam eine Galerie zu eröffnen und so die ähnlichen Interessen und die bereits vorhandenen Netzwerke sinnvoll zu nutzen. Nachdem Maenz dies abgelehnt hatte, arbeitete Fischer aber mit zahlreichen Künstlern zusammen, die ihm von Maenz direkt oder indirekt vermittelt wurden, darunter Jan Dibbets, Richard Long und Sol LeWitt. Die ihnen entsprechende New Yorker Künstlergeneration, die in Briefen sowohl von Maenz als auch von Haacke als „Siegelaustruppe“⁸²⁶ bezeichnet wurde, teilte sich in Deutschland quasi zwischen den Galerien von Fischer und Maenz auf. So zeigte Fischer beispielsweise Carl Andre (ab 1967), Sol LeWitt (ab 1968) sowie Douglas Huebler und Lawrence Weiner (jeweils ab 1970), während Maenz ab 1970 langfristig mit

⁸²⁵ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 1. Februar 1970.

⁸²⁶ Zu dieser nicht klar definierten Gruppe gehören im weitesten Sinne auch die Künstler, die in der AWC engagiert waren. Vgl. dazu Briefe von Paul Maenz an Hans Haacke, 15. Dezember 1970 & von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember 1970. In den Briefen beraten beide darüber, ob es sinnvoll sei, Joseph Kosuth und Robert Barry von der Galerie vertreten zu lassen (Maenz an Haacke: „Ich überblicke die Lage offensichtlich nicht ganz, aber kunstpolitisch scheint es brisant zu sein, Kosuth und Barry unter einem Dach zu haben und den Rest der Siegelaustruppe in Düsseldorf.“), während Haacke nicht verheimlicht, Kosuth unsympatisch zu finden (Haacke an Maenz: „Natuerlich ist es komisch, Barry, Burgy und mich im selben Haus mit Kosuth zu haben. Kosuth hat sich mehrmals unmoeglich benommen, so uebel, dass ich mich aus der Ausstellung des NY Cultural Center „Conceptual Art and Conceptual Aspects“, die auf seine Initiative zurueckzufahren war, mit meiner Arbeit entfernt habe. Du kennst wahrscheinlich inzwischen die Artikel, die er gegen seine Kollegen der Siegelaustruppe geschrieben hat. Kurzum, er ist mir persoendlich unsympathisch. Das soll fuer Dich aber kein Grund sein, ihn nicht auszustellen.“) Tatsächlich zeigte Maenz direkt im Anschluss an die Ausstellung mit Haacke eine Einzelausstellung von Kosuth und arbeitete dann viele Jahre lang mit ihm zusammen.

Robert Barry, Hans Haacke und Joseph Kosuth zusammenarbeitete.⁸²⁷ Lawrence Weiner berichtete in einem Gespräch rückblickend, dass die ähnlichen Interessen Fischers und Maenz' sich aus Künstlerperspektive gegenseitig ergänzten:

„If you didn't show with Konrad Fischer, you showed with Paul Maenz. You were always represented. It was not about exclusion.“⁸²⁸

Offenbar hatte Konrad Fischer Paul Maenz sogar ermutigt, eine eigene Galerie zu eröffnen. Kurzfristig stand sogar die Überlegung im Raum, ein Lokal in unmittelbarer Nähe zu Fischer zu beziehen:

„Ich habe in Düsseldorf eine ganz interessante Mietgelegenheit, kleiner Raum, zwei Häuser neben Fischers Galerie. Und wo F. mich doch animiert hat, nach D. zu kommen – viel dichter kann er's kaum haben. Na ja.“⁸²⁹

Auch wenn Maenz diese Idee wohl schnell wieder verwarf, achtete er penibel darauf, dem Kollegen nicht das Territorium streitig zu machen, wie in Briefen immer wieder deutlich wird.⁸³⁰ Dass Paul Maenz schließlich in Köln geeignete Räumlichkeiten für seine Galerie fand, entschärfte die mögliche Konkurrenzsituation mit Fischer sicherlich noch weiter. Es scheint sogar so, dass Maenz und Fischer freundschaftlich, zumindest aber kollegial verbunden waren. So bat Maenz Fischer um Rat, als es um die vertraglichen Details bezüglich der offiziellen Vertretung Haackes durch die Galerie ging, wie unten gezeigt wird.

Sowohl Maenz als auch Haacke befanden sich um 1970 finanziell in relativ unstabilen Verhältnissen. Haacke hatte zwar bereits seit 1967 einen Lehrauftrag an der Cooper Union in New York, konnte damit aber eigene Arbeiten oder Reisen praktisch nicht finanzieren. Und auch Paul Maenz und Gerd de Vries finanzierten die Galerie mit freiberuflichen Tätigkeiten, während sie wie die meisten ihrer Generationsgenossen in relativ einfachen Verhältnissen lebten:

⁸²⁷ Hans Haacke hatte Paul Maenz im Februar 1970 vorgeschlagen, Douglas Huebler zu kontaktieren, wohl nicht im Bewusstsein, dass dieser zu diesem Zeitpunkt gerade seine erste Einzelausstellung bei Konrad Fischer beendet hatte (15. – 30. Januar 1970); vgl. Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 1. Februar 1970.

⁸²⁸ Lawrence Weiner zitiert bei Cherix 2009, S. 124.

⁸²⁹ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 20. März 1970.

⁸³⁰ Beispielsweise schrieb Paul Maenz in einem Brief an Sol LeWitt am 20. März 1970: „[...] I certainly do not want to interfere with Konrad Fischer, needlessly to say.“ Außerdem schrieb John Baldessari am 21. Oktober 1970 an Paul Maenz, er würde im Frühjahr nächsten Jahres bei Konrad Fischer ausstellen. Auch wenn für Maenz, im Gegensatz zu Baldessari, klar war, dass der Künstler nicht mit beiden Galerien zusammen arbeiten könne und ihm die Entscheidung zwischen ihm und Fischer überlassen würde, empfahl er ihm implizit, das Angebot Fischers anzunehmen, da dieser eine sehr gute Galerie führe, während er, Maenz, selber noch keinen guten Ruf zu bieten habe; vgl. Brief von Paul Maenz an John Baldessari, : „Konrad runs a very good gallery. It most certainly would be to your advantage to show with him. Since I will only start my gallery in January 1971 I have no gallery-reputation to offer. [...] As I mentioned above: you must decide! [...] But however you decide: you'll be in good hands.“

„Tja, wovon lebte ich? Ich habe vormittags für die Philharmonie in Köln die Plakate entworfen und mein Partner, Gerd de Vries, der kriegte überhaupt kein Geld, nur ab und zu ein Werk von Peter Roehr und fuhr drei Tage in der Woche nach Mainz als Lektor für einen Verlag. Und wir hatten nur kaltes Wasser, kein warmes Wasser, wo wir wohnten. Das waren aber keine Opfer, das war unsere Welt! Das war die Kunstwelt.“⁸³¹

Ab November 1970, also erst verhältnismäßig kurz vor der Eröffnung der Ausstellung, besprachen Maenz und Haacke die finanziellen Modalitäten. Beide einigten sich darauf, dass Maenz die Kosten für Haackes Flugticket sowie die Vorfinanzierung der Materialkosten übernehmen würde, da Haacke wegen der geplanten „Guggenheimausstellung und der wirtschaftlich gespannten Lage der USA [...] in die Koelner Ausstellung kein Geld investieren [wollte], das nicht garantiert wieder herauskommt“⁸³². Mit den letztlich entscheidenden Vereinbarungen zur langfristigen Zusammenarbeit hatte Haacke, der bereits von der Howard Wise Gallery vertreten worden war, etwas mehr Erfahrung als Maenz, der sich das entsprechende Wissen erst aneignen musste. Am 6. November 1970 äußerte Haacke den Wunsch, dass Paul Maenz und Gerd de Vries die Generalvertretung für ihn in Deutschland übernehmen sollten und schlug eine relativ simple Aufteilung einer allfälligen Gewinnverteilung vor:

„Was „Haacke/Deutschland“ angeht, moechte ich Euch gerne als meine Generalvertreter einsetzen. Das sollte mich jedoch nicht hindern, in anderen Ecken des Landes Ausstellungsofferten zu akzeptieren. Falls keine aussergewöhnlichen [sic!] Kosten anfallen (Flugticket etc.) erscheint mir eine 66% - 33% Aufteilung von Verkaufserloesen angebracht.“⁸³³

Bevor Maenz auf Haackes Vorschlag einging, bat er Konrad Fischer um Rat:

„Meine Informationen stammen von verschiedenen „Kollegen“, vor allem aber habe ich mich eingehend mit Konrad Fischer unterhalten, der verständlicherweise für uns der respektabelste Gesprächspartner in diesen und ähnlichen Dingen ist.“⁸³⁴

Sehr detailliert listete Maenz daraufhin die prozentuale Aufteilung in verschiedenen Verkaufsszenarien auf. Außerdem bestätigte er, dass Reisekosten und Materialaufwand von der Galerie übernommen werden und diese im Falle eines Verkaufs vom Preis abgezogen werden. Interessant ist auch Maenz' Berechnung für den monatlichen Auf-

⁸³¹ Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 30. Mai 2013.

⁸³² Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. November 1970.

wand der Galerie, die er auf „zwischen DM 3500 und DM 4000“⁸³⁵ schätzt, in denen die Lebensunterhaltungskosten des Galeristen noch nicht einberechnet seien. Schlussfolgernd lehnt er Haackes Forderung einer Aufteilung von 33% für die Galerie und 66% für den Künstler „wie sie früher üblich war“⁸³⁶ ab. In seiner Replik zeigt sich Haacke dann mit einigen Einschränkungen grundsätzlich einverstanden mit einer hälftigen Gewinnteilung. Wichtig ist ihm allerdings hier auch noch einmal, die eigene schwierige Lage zu betonen und gleichzeitig den freundschaftlichen Ton zu wahren:

„Bitte empfinde meine finanziellen Forderungen nicht als ein Zeichen von Misstrauen oder mangelnden Respekt fuer Euch und Eure wirtschaftliche Situation. Ich habe bei Howard in diesem Jahr praktisch nichts verkauft, und es ist nicht sicher, dass ich im naechsten Jahr wieder meine momentan angemessen bezahlte Stellung in der Cooper Union bekomme. Ich muss also finanziell vorsichtig sein, was fuer Euch vielleicht Probleme mit sich bringt. Ich hoffe, dass die Sache aber trotzdem zum klappen [sic!] kommt.“⁸³⁷

Im gleichen Brief erwähnt Haacke auch erstmals den Siegelaub-Vertrag (*The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*), mit dem Haacke – als einziger Künstler – seit 1970 konsequent arbeitete. Aus seiner politischen Haltung heraus setzte sich Haacke für sein Recht ein, von der zukünftigen Wertsteigerung seiner Arbeiten auch im Falle eines Weiterverkaufs durch einen Sammler ebenfalls zu profitieren. Laut Vertrag verpflichtete sich jeder Käufer, im Falle des Wiederverkaufs einer Arbeit 15% des Verkaufspreises an Haacke abzutreten. Außerdem sollte der Künstler zu jedem Zeitpunkt wissen, in wessen Besitz sich die Arbeit befindet und das Recht haben, Anweisungen zu geben oder Einspruch zu erheben, wenn sie in einer Ausstellung gezeigt werden sollte.⁸³⁸

Am 21. Januar berichtete Paul Maenz vom Verkauf der „Wasser/Eis-Skulptur“⁸³⁹ an die Galerie Onnasch für DM 3000, abzüglich eines Händlerrabatts von 25%.⁸⁴⁰

⁸³⁵ Vgl. ebd. An gleicher Stelle schreibt Maenz auch, dass die Galerie sich erst bei einem monatlichen Umsatz von DM 10.000 tragen würde.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970.

⁸³⁸ Vgl. dazu Coelewij 2016, S. 226ff. und Bryan-Wilson 2016, S. 35.

⁸³⁹ Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 21. Januar 1971.

⁸⁴⁰ Zuvor war Reinhard Onnasch bereits daran interessiert gewesen, Haacke für seine 1971 geplante und durchgeführte Ausstellung *20 Deutsche* zu gewinnen, der sowohl Maenz als auch Haacke aber skeptisch gegenüberstanden. Nach einigem Abwägen schrieb Paul Maenz am 15. Dezember 1970 an Hans Haacke: „Onnaschs Ausstellung wird – soviel man hört – eher gemieden als beschickt. Auch Fischer hat seinen Deutschen deutlich abgeraten. Wir tun das hiermit ebenfalls – aber die Entscheidung bleibt selbstverständlich bei Dir. Aber was nützt Dir als Gesellschaft die der dritten Garnitur (die natürlich auf jeder Hochzeit tanzt)?“ Letztlich wurde Haackes Eisskulptur nach dem Ankauf durch die Galerie Onnasch in der Ausstellung *20 Deutsche* (Onnasch Galerie Berlin & Köln, 1971) gezeigt, wie eine Ausstellungsansicht belegt; vgl. Schimmel/Unterdörfer 2014, S. 48.

Anlässlich dieses Verkaufs kam auf Haackes Wunsch erstmals auch der Siegelraub-Vertrag zum Einsatz.⁸⁴¹ Hans Haacke betonte in einem Gespräch mit Maria Eichhorn noch einmal, dass es viel Widerstand gegen den Vertrag gegeben habe und viele Künstler – und vor allem auch Galeristen – diesen aus Furcht vor Umsatzeinbrüchen nicht verwenden wollten.⁸⁴² Paul Maenz, Haackes erster Galerist in Deutschland, und John Weber, der ihn ab 1973 in New York vertrat, unterstützten Haackes Haltung aber, auch wenn der Vertrag im Zusammenhang mit anderen Künstlern von Anfang an oder nach einiger Zeit nicht mehr verwendet wurde, wenn diese nicht darauf bestanden.⁸⁴³

Die grundsätzlich ähnliche Ausrichtung im Hinblick auf den Kunstmarkt war sicherlich ein entscheidender Punkt für die gute Zusammenarbeit zwischen Paul Maenz und Hans Haacke. So schrieb Haacke nach seiner Rückkehr nach New York über die Abwicklung der ersten Ausstellung 1971 nach Köln:

„Ich war mit der Abwicklung der Show und unserer Geschäfte sehr zufrieden. Wenn wir so weitermachen bekommen wir nie Krach. Ich habe meine Stipvisite in sehr guter Erinnerung. Danke!“⁸⁴⁴

5.4 Fazit

Paul Maenz äußerte im Dezember 1969 in einem Brief an Hans Haacke erstmals schriftlich den Wunsch, wieder als aktiver Teilnehmer in die Kunstwelt einzusteigen, nachdem er die Jahre 1968 und 1969 eher in einer beobachtenden Haltung verbracht hatte. Dabei setzte er sich immer wieder mit der Frage auseinander, welche Rolle er selbst und sein Vorhaben innerhalb der Institutionen der Kunstwelt einnehmen sollten. In der vornehmlich zwischen März und Oktober 1970 geführten Korrespondenz mit Künstlern, mit denen er potentiell zusammenarbeiten wollte, setzte er sich mit dem Begriff „Galerie“ auseinander. Dabei wurde in der Analyse deutlich, dass Maenz diesen mit der Idee eines „Kunsthandels“, also des kommerziellen Vertriebs von zeitgenössischer Kunst gleichsetzte und sich in Konsequenz versuchte, weitgehend davon zu distanzieren. Die von ihm daraufhin verwendeten Umschreibungen „some sort of a

⁸⁴¹ Das bestätigte Hans Haacke auch in einem Gespräch mit Maria Eichhorn, vgl. Eichhorn 2009, S. 68. Außerdem schrieb Hans Haacke in einem Brief an Paul Maenz, 13. Februar 1971: „Auf jeden Fall muss Onnasch zum Kauf meinen Vertrag akzeptieren. [...] Mir soll es recht sein, wenn Onnasch den Siegelraub-Vertrag unterschreibt.“ Ebenso bittet er Maenz, den Vertrag zu unterschreiben, wenn er „die Partitur“ (gemeint ist wohl die Fotoinstallation Haackes, die er in einem Brief vom 6. November 1970 als nach einer „Partitur“ angeordnet beschreibt) kaufen wolle; vgl. ebd.

⁸⁴² Vgl. Hans Haacke im Gespräch mit Maria Eichhorn, Eichhorn 2009, S. 68.

⁸⁴³ Ebd.

⁸⁴⁴ Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 24. Januar 1971.

gallery“, „situation“, „place“ oder „agency“ zeigten seine Vorstellung von der Galerie als frei verfügbaren Raum, innerhalb dessen zeitgenössische Kunst in verschiedenen Ausdrucksformen stattfinden kann.

Maenz beschäftigte sich während der frühen Phase der Galeriegründung vor allem mit der Suche nach geeigneten künstlerischen Positionen, die er möglichst auch langfristig vertreten wollte. Dafür kontaktierte er 18 verschiedene Künstlerinnen und Künstler aus Europa und den USA, die er entweder – unter anderem von seinem New York-Aufenthalt 1965-67 – persönlich kannte oder die ihm empfohlen worden waren. Diese gezielte Strategie zeigt deutlich Maenz' Bestreben nach einem systematischen Aufbau der Galerie, im Gegensatz zu Konrad Fischer Ansatz, der zunächst nur von einer Ausstellung zur nächsten plante.

Mit mehreren der 1970 kontaktierten Künstlern arbeitete Maenz längerfristig zusammen: Joseph Kosuth, Robert Barry, Carel Visser und Hans Haacke. Wie im letzten Unterkapitel gezeigt war vor allem die Zusammenarbeit mit Haacke exemplarisch für die Galeriarbeit von Maenz: In enger Absprache entwickelten beide gemeinsam über den Zeitraum von einem Jahr ein Konzept für die erste Ausstellung der Galerie, die innerhalb dieser Zeit Form annahm. Dass Maenz eine ehemalige Werkstatt als Ausstellungsraum anmietete, war kein Zufall: Er sollte neben seiner Funktion als Schauraum vor allem auch als Produktionsstätte und Werkstatt dienen, innerhalb dessen der Künstler in enger Absprache mit dem Galeristen, der in dem Fall die Rolle des Organisators und Produzenten übernahm, *in situ* (ortsspezifische) Arbeiten herstellen konnte.

Wie gezeigt wurde, übernahm Maenz anschließend die Rolle des Agenten, indem er sich um einen möglichen Verkauf der Arbeiten bemühte und dem Künstler bei Ausstellungsanfragen von Institutionen beratend zur Seite stand.

6 Schlussbemerkungen & Ausblick

„Vielleicht mehr als alles andere ist Kunst eine Frage des Bewusstseins und zeitgenössische Kunst eine Frage zeitgenössischen Bewusstseins“⁸⁴⁵, schrieben Paul Maenz und Peter Roehr 1967 im Katalog zu der von ihnen organisierten Ausstellung *Serielle Formationen*. Die These beschreibt die Voraussetzungen für die innerhalb von wenigen Jahren erfolgte Entwicklung der „Galerie“ vom Kunsthandel hin zur Produktionsstätte und Werkstatt tatsächlich äußerst treffend, denn diese war weitgehend vom „zeitgenössischen Bewusstsein“ der späten sechziger Jahre bestimmt.

Bei eingehender Beschäftigung mit dem transatlantischen Netzwerk in der Kunstwelt ab Mitte der 1960er bis zum Beginn der 1970er Jahre kristallisierte sich deutlich der Einfluss der gesellschaftlichen Reformen sowohl auf die künstlerischen Positionen als auch die Strategien zur Distribution von zeitgenössischer Kunst heraus. In meiner Studie beschäftigte ich mich vorwiegend mit der sich verändernden Rolle der „Zwischenfiguren“ in der Kunstwelt der Nachkriegszeit, die in der Kunstgeschichte bisher noch nicht den ihnen angemessenen Stellenwert erhalten haben. So waren es Einzelne dies- und jenseits des Atlantiks, die die Verbindung zwischen Westeuropa und den USA möglich machten, indem sie ein dichtes Netzwerk aus Künstlern, Kuratoren und Händlern spannen, das schließlich den Umgang mit zeitgenössischer Kunst nachhaltig prägte.

Bereits in den vierziger und fünfziger Jahren zeigte sich dies in den vorwiegend in New York ansässigen Galeristen, die erstmals mit Künstlern ihrer Generation eine „Bewegung“, den Abstrakten Expressionismus, populär machten und diesen in enger Zusammenarbeit mit Institutionen und politischen Organen ihre Verbreitung in Europa ermöglichten. Die Ankunft der amerikanischen Malerei wirkte vor allem in Westeuropa und besonders in Deutschland nachhaltig, wo sich im Anschluss an die *documenta I* und die *documenta II* erstmals eine Avantgarde von Galeristen wie Alfred Schmela und etwas später Rudolf Zwirner herauszubilden begann, die die Reform der Rolle der Galerie einläuteten. Die folgende Generation vollendete diesen Umbruch letztlich in wesentlich radikalerer Abgrenzung von den klassischen Formen, wie die Betrachtung von Figuren wie Kasper König, Seth Siegelaub und Willoughby Sharp als Vermittler und Heiner Friedrich, Konrad Fischer und Paul Maenz als spätere Galeristen zeigte. Immer wieder zeigte sich dabei das enge Geflecht, das über die wenigen Jahre alle diese Personen mit

⁸⁴⁵ Paul Maenz und Peter Roehr in Kat. *Serielle Formationen* 1967.

den Künstlern ihrer Generation – als Beispiele seien hier Carl Andre, Sol LeWitt, Jan Dibbets und Richard Long genannt – verknüpfte.

Paul Maenz wird in der vorliegenden Studie in diesem Zusammenhang erstmals als einer der Protagonisten der Generation von jungen westdeutschen Galeristen gewürdigt, die den Erfolg der gleichaltrigen amerikanischen Vertreter der Konzept- und Prozesskunst maßgeblich förderten und möglich machten. Sein Aufenthalt in New York zwischen 1965 und 1967 war einer der Schlüsselmomente für die sich in den folgenden Jahren entfaltende Netzbildung. So brachte Maenz in der von ihm im Frühjahr 1967 organisierten Ausstellung *Serielle Formationen* in Frankfurt am Main erstmals Arbeiten von jungen, noch unbekannten New Yorker Künstlern wie Carl Andre und Sol LeWitt nach Deutschland. Entscheidender noch war die im September 1967 erfolgte Organisation der nur einen Abend dauernden Ausstellung *Dies alles Herxchen wird einmal dir gehören*. Die Veranstaltung zeigte nicht nur die Werke der damals unbekannten jungen Künstler Jan Dibbets, Richard Long und Barry Flanagan erstmals in der Öffentlichkeit, sie brachte außerdem den hier noch als Künstler beteiligten und späteren Galeristen Konrad Lueg (Fischer) mit ihnen in Kontakt. Gleichzeitig nahm sie Harald Szeemanns 1969 in der Kunsthalle Bern stattfindende Ausstellung *When Attitudes Become Form*, die das Ausstellungswesen revolutionierte, vorweg. Unmittelbar im Anschluss an *Dies alles Herxchen soll einmal dir gehören* erfolgte die Gründung der Galerie *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in Zusammenarbeit mit Kasper König, die hier als Vorbild der 1971 eröffneten Galerie von Paul Maenz dargestellt wird.

Im Kern dieser Überlegungen steckte die Frage nach dem Rollenwandel der Galerie und somit des Galeristen in der Konzeption von Ausstellungen. Die Betrachtung der Galeriegründung Konrad Fischers mit Kasper König und vor allem die ausführliche Analyse der Vorbereitung von Paul Maenz auf die Konzipierung einer eigenen Galerie zeigte, dass der bestimmende Faktor aller Unternehmungen der Wunsch nach der schöpferischen Zusammenarbeit mit Künstlern war und somit die aktive Beteiligung am kreativen Prozess. Durch die scheinbare Vernachlässigung des ehemaligen Kerngeschäfts der Galerie – also der Kommerzialisierung von Kunst – wandelte sich in der Generation der jungen Galeristen um Konrad Fischer, René Block, Heiner Friedrich und Paul Maenz so der klassische „Handelsraum“ zum „Handlungsraum“. Die Galerie wurde zur Produktionsstätte von zeitgenössischer Kunst, die sowohl das Künstleratelier als auch die Galerie als Verkaufs- und Schauraum verknüpfte und so zum Zentrum der Kunstproduktion und -distribution werden ließ. Der Galerist wurde somit vom Händler

zum „Ko-Produzenten“ von Kunst, der in gleichwertiger Arbeitsteilung mit dem Künstler zusammenarbeitete. Gleichzeitig übernahm er die Rolle des Ausstellungsorganisators und Agenten.

Die erschwerten Bedingungen für den Verkauf der ortsspezifischen und häufig konzeptuellen und/oder ephemeren Installationen leisteten der Haltung von Galeristen und Künstlern Vorschub, den künstlerischen Anspruch und die Abgrenzung gegenüber der kapitalistischen Gesellschaft hinter die Notwendigkeit des wirtschaftlichen Überlebens in der Präsentation nach außen zurücktreten zu lassen. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Galerienform besonders im Hinblick auf den Umgang mit einsetzendem wirtschaftlichen Erfolg und ihrem Umgang mit der Öffentlichkeit in den 1970er und 1980er Jahren wäre daher ein fruchtbares Unternehmen. Auch hier würde sich eine genauere Betrachtung des Fallbeispiels der Galerie Paul Maenz Köln anbieten.

Bei allen Anstrengungen und Entbehrungen der ersten Jahre der Galerie zeigt sich im Rückblick jedoch, dass sich die Prophezeiung der Generation um Paul Maenz, sie würden Kunstgeschichte schreiben, bewahrheitet hat.⁸⁴⁶

⁸⁴⁶ Vgl. Paul Maenz im Gespräch mit der Autorin, 20. April 2015: „Und es ist wirklich so, dass[...] sich alle einig waren: Das, was wir hier machen, ist Kunstgeschichte. Das war ganz klar! [...]“

7 Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1 Literatur

Alberro 2003: Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge MA/London: MIT Press 2003.

Alberro/Norvell 2001: Alberro, Alexander & Patricia Norvell (Hg.), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2001.

Alemann 1997: Alemann, Heine von, *Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts: Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung*, in: Gerhards, Jürgen (Hg.), *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 211-239.

Alloway 1984 (1972): Alloway, Lawrence, *Network: The Art World Described as a System*, in: Ders., *Network: Art and the Complex Present*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press 1984, S. 3-15.

Altshuler 2013: Altshuler, Bruce, *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, London/New York: Phaidon Press 2013.

Altshuler 1994: Altshuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*, New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers 1994.

Amelunxen/Lammert/Ursprung 2012: Amelunxen, Hubertus von, Angela Lammert & Philip Ursprung (Hg.), *Gordon Matta-Clark – Moment to Moment: Space*, 20. & 21. April 2007, Akademie der Künste Berlin, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012.

Anastas 2009: Anastas, Rhea, *Minimal Difference: The John Daniels Gallery and the First Works of Dan Graham*, in: Simpson, Bennett & Chrissie Iles: *Dan Graham Beyond*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2009, S. 111-130.

Andriesse 1996: Andriesse, Paul (Hg.), *Art Gallery Exhibiting: The gallery as a vehicle for art*, 1996.

Ashton 1972: Ashton, Dore, *The Life and Times of the New York School*, Bath: Adams & Dart 1972.

Author 2012: Author, Elissa & Adam Lerner (Hg.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2012.

Autsch 2007: Autsch, Sabiene, „Die Welt schmeißt mit Farben“: *Abstraktion und Amerikanisierung auf der documenta 2 (1959)*, in: Koch, Lars (Hg.), *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960*, Bielefeld: transcript 2007, S. 233-254.

- Babias et al.** 2015: Babias, Marius, Birgit Eusterschulte, Stella Rollig (Hg.), *René Block. Ich kenne kein Weekend: Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, n.b.k. in der Berlinischen Galerie 16.9.2015 – 24.1.2016, LENTOS Kunstmuseum Linz, 18.3. – 5.6. 2016, Ausstellungen Band 18, Köln: Walther König 2015.
- Ballmer** 2011: Ballmer, Amy, *Avalanche Magazine: In the Words of the Artist*, in: Art Documentation Journal of the Art Libraries Society of North America Vol. 30 No. 11, Chicago: The University of Chicago Press 2001.
- Baum** 2011: Baum, Stella, *Kunst ist unwiderstehlich: Feuilletons*, hrsg. v. Donat de Chapeaurouge & Marlene Baum, Wuppertal: Nordpark Verlag 2011.
- Baum** 1989: Baum, Stella, *Die frühen Jahre: Gespräche mit/über Galeristen*, in: Kunstforum International Nr. 104, 1989, S. 238-241.
- Barron** 1997: Barron, Stephanie, *Europäische Künstler im Exil – eine Einführung*, in: Barron/Eckmann 1997, S. 11-29.
- Barron/Eckmann** 1997: Barron, Stephanie & Sabine Eckmann (Hg.), Katalog *Exil: Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, München/New York: Prestel 1997.
- Battcock** 1995: Battcock, Gregory (Hg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1995.
- Beaucamp** 2011: Beaucamp, Eduard, *Werner Schmalenbach*, hrsg. v. d. Kunststiftung NRW in der Reihe Energien/Synergien, Köln: Walther König 2011.
- Becker** 1982: Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley, CA: University of California Press 1982.
- Bee/Engler** 2009: Bee, Andreas & Martin Engler (Hg.), *Peter Roehr: Werke aus Frankfurter Sammlungen*, 28.11.2009 – 7.3.2010, Städel Museum und MMK Frankfurt, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2009.
- Bernsau** 2013: Bernsau, Tanja, *Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point in Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945*, Berlin: LIT Verlag 2013.
- Bezzola/Kurzmeyer** 2007: Bezzola, Tobia & Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann: with, by, through, because, towards, despite; catalogue of all exhibitions 1957-2005*, Zürich: Voldemeer 2007.
- Bippus** 2003: Bippus, Elke, *Serielle Verfahren: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin: Reimer 2003.
- Block** 1987: Block, René, *Fluxus and Fluxism in Berlin 1964-76*, in: McShyne, Kynaston, *Berlinart 1961-1987*, München: Prestel 1987.
- Block** 1976: Block, René, *Planquadrat SoHo: Europa in SoHo – Alex oder der gute Geist von SoHo*, in: Ders. (Hg.), Katalog SoHo: Downtown Manhattan; Berliner Festwochen in der Akademie der Künste, 5.9.-17.10.1976, Berlin 1976.

- Blunck:** Blunck, Lars, *Between Object & Event: Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*,
- Boettger** 2004: Boettger, Suzaan, *Behind the earth movers: the adventurous support of art dealer Virginia Dwan allowed artists Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson and others to realize their pioneering projects*, in: *Art in America* Vol. 92 No. 4 (April 2004), S. 54-65.
- Boettger** 2003: Boettger, Suzaan, *The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and the Ambiguities of Historical Purity*, in: *The Art Journal* Vol. 62 No. 1 (Spring 2003), S. 34-47.
- Boettger** 2002: Boettger, Suzaan, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2002.
- Boetzkes** 2010: Boetzkes, Amanda, *The Ethics of Earth Art*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2010.
- Bongard** 1969: Bongard, Willi, *Kunsthandel in der Sackgasse?*, in: *Die Zeit*, 13. Juni 1969.
- Bongard** 1967: Bongard, Willi, *Kunst & Kommerz: Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag 1967.
- Bonin:** Bonin, Vincent, *Lucy R. Lippard's Writing in and around Conceptual Art, 1969-73*, in: Morris, Catherine & Vincent Bonin, (Hg.), *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, ?, S. 31-69.
- Bothe** 1998: Bothe, Rolf (Hg.), *Neues Museum Weimar mit Sammlung Paul Maenz: Internationale Avantgarde seit 1960*, Ostfildern: Hatje Cantz 1998.
- Brett** 1968: Brett, Guy, *Kinetic art: The language of movement*, New York/London: Reinhold Publishing Corporation/Studio Vista 1968.
- Breuer** 2010: Breuer, Gerda (Hg.), *Max Buchartz 1887-1961; Künstler, Typograph, Pädagoge*, Berlin: Jovis Verlag 2010.
- Brunn** 2013: Brunn, Burkhard (Hg.), *Charlotte Posenenske: manifesto*, Berlin: Distanz Verlag 2013.
- Brunn** 2010: Brunn, Burkhard, „*Monotonie ist schön*“, in: Strauss 2010, S. 13-30.
- Bryan-Wilson** 2016: Bryan-Wilson, Julia, *Seth Siegelaub's Material Conditions*, in: Coelewijn/Martinetti 2016, S. 30-43.
- Bryan-Wilson** 2012: Bryan-Wilson, Julia, *Still Relevant: Lucy R. Lippard, Feminist Activism, and Art Institutions*, in: Morris, Catherine and Vincent Bonin (Hg.), *Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn Museum of Art: 2012, S. 71-92.
- Bryan-Wilson** 2009: Bryan-Wilson, Julia, *Art workers: radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley CA u.a.: University of California Press 2009.

Buchholz 2005: Buchholz, Godula, *Karl Buchholz: Buch- und Kunstbändler im 20. Jahrhundert - Sein Leben und seine Buchhandlungen und Galerien*, Köln: DuMont 2005.

Buchloh 2006: Buchloh, Benjamin, *Hans Haacke: von der faktografischen Skulptur zum Gedenkmal*, in: Flügge/Fleck 2006, S. 42-61.

Burnham 1973: Burnham, Sophy, *The Art Crowd: The Inside Story of how a Few Rich and/or Powerful Figures Control the World's Art Market*, New York: David McKay 1973.

Butler 2012: Butler, Cornelia, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, London: Afterall Books 2012.

Buttenwieser 2002: Buttenwieser, Ann, *Fore and Aft: The Waterfront and Downtown's Future*, in: Willis Carol (Hg.), *The Lower Manhattan Plan: The 1966 Vision for Downtown New York*, New York: Princeton Architectural Press 2002, S. 20-27.

Bürger 2014: Bürger, Peter, *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014.

Bürger 1974: Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp: Berlin 1974.

Celant 2013: Celant, Germano (Hg.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada: Venedig 2013.

Chanin 1965: Chanin, A.L., *Art Guide New York*, New York: Horizon Press 1965.

Cherix 2009: Cherix, Christophe, *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, New York: Museum of Modern Art 2009.

Cherix 1999: Cherix, Christophe, *Robert Morris: Estampes et Multiples 1952-1998, catalogue raisonnée*, Köln: Walter König 1999.

Chong et al. 2012: Chong, Doryun, Michio Hayashi, Mika Yoshitake, Miryam Sas, *Tokyo 1955-1970: A New Avantgarde*, New York: Museum of Modern Art 2012.

Cockroft 1985: Cockroft, Eva, *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, in: Frascina, Francis (Hg.), *Pollock and After: The Critical Debate*, London: Harper & Row 1985.

Coelewij/Martinetti 2016: Coelewijn, Leontine & Sara Martinetti (Hg.), *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Contemporary Art*, Stedelijk Museum Amsterdam, Köln: Walther König 2016.

Cohen-Solal 2010: Cohen, Solal, Annie, *Leo and his Circle: The Life of Leo Castelli*, New York: Alfred A. Knopf 2010.

Colacello 1996: Colacello, Bob, *Remains of the Dia*, in: Vanity Fair Magazine, September 1996, S. x.

Corris 2004: Corris, Michael (Hg.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.

Crane 1987: Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World 1940-1958*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1987.

Crow 1996: Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, London: Weidenfeld & Nicolson 1996.

Danko 2012: Danko, Dagmar, *Kunstsoziologie*, Bielefeld: transcript 2012.

Davis 2015: Davis, Joshua Clark, *The Business of Getting High: Head Shops, Countercultural Capitalism, and the Marijuana Legalization Movement*, in: *The Sixties: A Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 8, Nr. 1, Summer 2015, S. 27-49.

De Decker 1987: De Decker, Anny, *Bericht über die Beziehungen zwischen der Galerie Wide White Space in Antwerpen und der Akademie von Düsseldorf in dem Zeitraum 1965-1970*, in: Wiese, Stephan von (Hg.), *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987: Eine Chronik*, Kunstmuseum Düsseldorf, 24.5.-6.9.1987, S. 114-120.

De Vries 1991: De Vries, Gerd (Hg.), *Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit: Paul Maenz Köln 1970-1980-1990*, Köln: DuMont 1991.

De Vries 1974: De Vries, Gerd (Hg.), *Über Kunst: Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln: DuMont Schauberg 1974.

Diers/Blunck/Obrist 2013: Diers, Michael, Lars Blunck & Hans Ulrich Obrist, *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg: Philpo Fine Arts 2013.

Dietl/Knipping 1999: Dietl, Ralph & Franz Knipping (Hg.), *Begegnung zweier Kontinente: Die Vereinigten Staaten und Europa seit dem Ersten Weltkrieg*, Trier: WVT 1999.

Dippel 2009: Dippel, Rini, *Art & Project: The Early Years*, in: Cherix 2009, S. 23-33.

Dossin 2015: Dossin, Catherine, *The rise and fall of American art, 1940s – 1980s: a geopolitics of Western art worlds*, Farnham et al.: Ashgate 2015.

Dossin 2011: Dossin, Catherine, *Pop begeistert; American Pop Art and the German People*, in: *American Art* Vol. 25 No. 3, 2011, S. 100-111.

Dossin 2008: Dossin, Catherine, *Stories of the Western Art World, 1936-1986*, Diss. University of Texas, Austin TX 2008.

Ehninger 2013: Ehninger, Eva, *Vom Farbfeld zur Land Art: Ortsgebundenheit in der amerikanischen Kunst 1950-1970*, München: Verlag Silke Schreiber 2013.

Eichhorn 2009: Eichhorn, Maria, *The Artist's Contract: Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Windor*, hrsg. v. Gerti Fietzek, Köln: Walther König 2009.

Ermen 2007: Ermen, Reinhard, *Joseph Benys*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

- Evers/Holzhey/Jansen** 2013: Evers, Elodie, Magdalena Holzhey & Gregor Jansen, *Leben mit Pop: Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, hrsg. v. der Kunsthalle Düsseldorf, Köln: Walther König 2013.
- Fischer** 1992: Fischer, Konrad (Hg.), *Konrad Fischer: Galerie mit Bleistift, Düsseldorf Oktober 1967 – Oktober 1992*, Köln: Walther König 1992.
- Flügge/Fleck** 2006: Flügge, Matthias und Robert Fleck (Hg.), *Hans Haacke wirklich: Werke 1959-2006*, Akademie der Künste Berlin und Deichtorhallen Hamburg: 2006.
- Folie/Matt** 2004a: Folie, Sabine & Gerald Matt (Hg.), *Eva Hesse: Transformations. Die Zeit in Deutschland 1964/65*, Kunsthalle Wien 5.3.-23.5.2004, hrsg. v. der Kunsthalle Wien, Köln: Walther König 2004.
- Folie/Matt** 2004b: Folie, Sabine & Gerald Matt (Hg.), *Eva Hesse: Kalendernotizen 1964/65*, Köln: Walther König 2004.
- Francis** 2009: Francis, Mark, *A Public Space: Context and history*, in: Simpson, Bennett & Chrissie Iles: *Dan Graham Beyond*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2009, S. 183-189.
- Frank** 1997: Frank, Thomas, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago: University of Chicago Press 1997.
- Fricke** 1996: Fricke, Christiane, „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören“: *Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Frankfurt am Main: Peter Lanf Europäischer Verlag der Wissenschaften 1996.
- Friedrich/Prinzing** 2013: Friedrich, Julia und Andreas Prinzing, „So fing man einfach an ohne viele Worte“: *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg*, Berlin: Akademie-Verlag 2013.
- Frieling**: Frieling, Rudolf et al. (Hg.), *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, New York/London: Thames & Hudson.
- Frohne** 2000: Frohne, Ursula, *Maler und Millionäre. Erfolg als Inszenierung: Der amerikanische Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, Dresden: Verlag der Kunst 2000.
- Fuchs** 2007: Fuchs, Rudi (Hg.), *Ausstellungen bei Konrad Fischer – Konrad Fischer Galerie: Düsseldorf November 1992-Oktober 2007, anlässlich des 40-jährigen Bestehens der Konrad Fischer Galerie in Düsseldorf*, Triest: Navado Press 2007.
- Gassert** 2001a: Gassert, Philipp, *Mit Amerika gegen Amerika: Antiamerikanismus in Westdeutschland*, in: Junker/Gassert 2001, S. 750-760.
- Gassert** 2001b: Gassert, Philipp, *Gegen Ost und West: Antiamerikanismus in der Bundesrepublik*, in: Junker, Detlef & Philipp Gassert, *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990: Ein Handbuch, Band 1 1945-1968*, Stuttgart/München: Deutsche Verlagsanstalt GmbH 2001, S. 944-954.

- Geiger/Schröder/Söll** 2010: Geiger, Annette, Gerald Schröder & Änne Söll (Hg.), *Coolness: Zur Ästhetik einer kulturellen Verhaltensstrategie und Attitüde*, Bielefeld: transcript 2010.
- Genoni** 2009: Genoni, Ilona, „*Just What Is It That Makes It So Different, So Appealing?*“ *Art Basel: Von der Verkaufsmesse zum Kulturereignis*, Diss. Univ. Zürich, Zürich 2009.
- Georgsdorf** 2007: Georgsdorf, Heiner, *Arnold Bode: Schriften und Gespräche*, Berlin: B&S Siebenhaar Verlag 2007.
- Germer/Bernard** 2001: Germer, Stefan & Julia Bernard, *Jenseits von Makerei und Skulptur: Deutsch-amerikanischer K unst austauch*, in: Junker/Gassert 2001, S. 569-579.
- Gleadowe** 2010: Gleadowe, Teresa, *Exhibiting the New Art*, in: Rattemeyer 2010, S. 8-11.
- Gitlin** 1987: Gitlin, Todd, *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, New York: Bantam Books 1987.
- Glueck** 1966: Glueck, Grace, *ABC to Erotic: New York Gallery Notes*, in: Art in america, September-October 1966, S. 105-108.
- Gohr** 1986: Gohr, Siegfried & Rafael Jablonka (Hg.), *Katalog Europa/Amerika: Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Museum Ludwig Köln, Köln 1986.
- Graevenitz** 2008: Graevenitz, Antje von, *Erdloch, Erdraum und Bodenplatte: Konkurrenz von Zeugen- und Kunstwissenschaft im Blick auf die amerikanische Kunst der sechziger Jahre in München*, in: Krieger, Verena (Hg.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst: Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln: Böhlau 2008.
- Graham/Nonomura** 2009: Graham, Dan & Fumihiko Nonomura, *Manga Dan Graham Story*, in: Simpson, Bennett & Chrissie Iles: *Dan Graham Beyond*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2009, S. x.
- Grasskamp** 2013a: Grasskamp, Walter, *Kasper König*, *Energien/Synergien* Bd. 13, hg. von der Kunststiftung NRW, Köln: Walther König 2013.
- Grasskamp** 2013b: Grasskamp, Walter, *Flamingos, Farbtafeln, Braunwerte*, in: Evers, Elodie, Magdalena Holzhey und Gregor Jansen, *Leben mit Pop: Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Köln: Walther König 2013, S. 193-208.
- Grasskamp** 2011: Grasskamp, Walter (Hg.), *Hans Haacke: Fotomotizen Documenta 2 1959*, Siegen: Vorländer 2011.
- Graziani** 2004: Graziani, Ron, *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge MA: Cambridge University Press 2004.
- Grisebach** 2002: Grisebach, Lucius, „*Es hat mich ganz unsagbar gepackt damals*“, in: Kat. Einfach Kunst: Sammlung Rolf Ricke 2002, S. 8-15.

Groos et al. 2003: Groos, Ulrike, Barbara Hess und Ursula Wevers (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum*, Kunsthalle Düsseldorf 14. Dezember 2003 - 14. März 2004, Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH 2003.

Grosenick/Stange 2005: Grosenick, Uta & Raimar Stange (Hg.), *Insight/Inside: Galerien 1945 bis heute*, Köln: DuMont 2005.

Gruen 1966: Gruen, John, *The New Bohemia: the combine generation*, New York: Grosset & Dunlap 1966.

Guggenheim 1980: Guggenheim, Peggy, *Out of this century: confessions of an art addict*, London: Deutsch 1980.

Guilbaut 1984: Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press 1984.

Haacke/Fry 1972: Haacke, Hans & Edward Fry (Hg.), *Hans Haacke: Werkmonographie*, Köln: DuMont Schauberg 1972.

Hall 1991: Hall, Lee, *Betty Parsons: Artist, Dealer, Collector*, New York: Harry N. Abrams Inc, Publishers 1991.

Hartenstein/Jesberger 2002: Hartenstein, Silke & Katharina Jesberger, *Eine kurze Geschichte der Galerie Rolf Rieke*, in: Katalog Einfach Kunst 2002, S. 190-195.

Hermann 1967: Hermann, Kai, *Diktatur der Jeunesse dorée*, in: Die Zeit, 24. März 1967.

Herzog 2014: Herzog, Günter, *Kasper König in der Metropole der Kunst*, in: Zadik 2014, S. 31/32.

Herzogenrath 1986: Herzogenrath, Wulf, *Die Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der Musik-Aktion um 1960: Eine kühne These mit einigen Belegen*, in: Herzogenrath, Wulf & Gabriele Lueg, Katalog Die 60er Jahre: Kölns Weg zur Kunstmetropole – Vom Happening zum Kunstmarkt, Kölnischer Kunstverein, 31.8.-16.11.1986, Köln: 1986, S. 12-25.

Herzogenrath/Lueg 1986: Herzogenrath, Wulf & Gabriele Lueg, Katalog *Die 60er Jahre: Kölns Weg zur Kunstmetropole – Vom Happening zum Kunstmarkt*, Kölnischer Kunstverein, 31.8.-16.11.1986, Köln: 1986.

Herzogenrath 1982: Herzogenrath, Wulf (Hg.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Kölnischer Kunstverein, Kunsthalle Hamburg, Westfälischer Kunstverein, Nationalgalerie Berlin, Stuttgart: Hatje 1982.

Hess 2014: Hess, Barbara, *Handeln mit der Avantgarde: Eine Untersuchung zur Herausbildung neuer Formen der Produktion, Präsentation und Distribution zeitgenössischer Kunst am Beispiel von westdeutschen „Avantgarde“-Galerien 1955-1967*, Diss. Univ. Köln 2014.

Hess 1997: Hess, Barbara, *30 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer 1967-1997*, in: sediment Nr. 1 Vol 2, S. 17-35, S. 17-35.

Hess 1977: Hess, Thomas B., *Walter de Maria or The Emperor's New Cat Box*, in: New York Magazine, 31.10.1977, S. 102-105.

Hoban 1985: Hoban, Phoebe, *Medicis for a Moment*, in: New York Magazine, November 25, 1985, S. 52-x.

Hoffmann 2011: Hoffmann, Gabriele, *Hans Haacke: Art into Society – Society into Art*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2011.

Hossain 2015: Hossain, Annika, *Zwischen Kulturrepräsentation und Kunstmarkt: Die USA bei der Venedig Biennale 1895-2015*, Berlin: edition imorde 2015.

Imhof/Omin 2010: Imhof, Dora & Sibylle Omin (Hg.), *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München: Verlag Silke Schreiber 2010.

Jacobs 1967: Jacobs, Jay, *By Appointment Only*, in: Art in America, July-August 1967, S. 92-103.

Jacobs 2001: Jacobs, Brigitte, *Galeriehaus Köln, ein Hauch von 57. Straße: Aus dem Zentralarchiv 17*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. August 2001.

Jones 1999: Jones, Caroline A., *Coca-Cola Plan or How New York Stole the Soul of Giuseppe Panza*, in: Butler, Cornelia (Hg.), *Panza: The Legacy of a Collector*, The Panza di Biumo Collection at The Museum of Contemporary Art Los Angeles, Ostfildern: Cantz 1999, S. 33.

Junker/Gassert 2001: Junker, Detlef und Philipp Gassert, *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990: Ein Handbuch*, Band 1 1945-1968, Stuttgart/München: Deutsche Verlagsanstalt GmbH 2001.

Kaiser/Kwon 2012: Kaiser, Philipp & Miwon Kwon (Hg.), *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, München: Prestel 2012.

Kaprow 1967: Kaprow, Allan, *Pop Art: Past, Present and Future*, in: Mahsun, Carol Anne (Hg.), *Pop Art: the critical dialogue*, Ann Arbor/London: UMI Research Press 1989, S. 61-76.

Kastner 1998: Kastner, Jeffrey, *Land and Environmental Art*, London: Phaidon Press 1998.

Kellein 1999: Kellein, Thomas, Katalog *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1999.

Kellein 1992: Kellein, Thomas, *Es kam alles durch Konrad*, in: Fischer, Konrad (Hg.), *Konrad Fischer: Galerie mit Bleistift, Düsseldorf Oktober 1967 – Oktober 1992*, Köln: Walther König 1992.

Kellein 1991: Kellein, Thomas, *Walter de Maria: „50m³ (1600 Cubic Feet) Level Dirt“*, in: Klüser/Hegewisch 1991, S. 184-189.

- Kellein** 1986: Kellein, Thomas, *Land Art: Ein Vorbericht zur Deutung der Erde*, in: Gohr, Siegfried & Rafael Jablonka (Hg.), *Katalog Europa/Amerika: Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S. 381-400.
- Kennedy** 2012: Kennedy, Garry Neill, *The Last Art College: Nova Scotia College of Art and Design 1968-1978*, Cambridge MA/London: MIT Press 2012.
- Kersten** 2004: Kersten, Wolfgang, *Im Netzwerk zeitgenössischer Kunstproduktion – Ein Fallbeispiel*, in: Gelshorn, Julia (Hg.), *Legitimationen: Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern: Lang 2004, S. 175-194.
- Kimmelman** 2003: Kimmelman, Michael, *The Dia Generation*, in: New York Times Magazine, April 6, 2003.
- Kimpel** 2012: Kimpel, Harald (Hg.), *documenta emotional: Erinnerungen an die Weltkunstausstellungen*, Marburg: Jonas Verlag 2012.
- Kimpel/Stengel** 2000: Kimpel, Harald & Karin Stengel (Hg.), *ii. documenta 59: Kunst nach 1945. Eine fotografische Rekonstruktion*, Schriftenreihe des documenta Archivs, Band 7, Bremen: Edition Temmen 2000.
- Kimpel/Stengel** 1995: Kimpel, Harald & Karin Stengel (Hg.), *documenta 1955: Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Schriftenreihe des documenta Archivs, Band 3, Bremen: Edition Temmen 1995.
- Klonk** 2009: Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: art gallery interiors from 1800 to 2000*, 2009.
- Klüser/Hegewisch** 1991: Klüser, Bernd & Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1991.
- Knight** 1987: Knight, Christopher, *Art in the Sixties and Seventies: The Panza Collection 1987*, New York: Rizzoli 1987.
- Kostelanetz** 2015: Kostelanetz, Richard, *Artists' SoHo: 49 episodes of intimate history*, New York: Empire State Editions 2015.
- Kostelanetz** 2003: Kostelanetz, Richard, *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*, New York/London 2003.
- Köchel**: Köchel, Nicola, *Eine Strategie der Flexibilität: Die frühen Jahre der Galerie Rudolf Zwirner*, in: ... sediment Vol I Nr. 3, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 11-30.
- Kölle** 2007: Kölle, Brigitte (Hg.), *okey dokey Konrad Fischer*, Köln: Walther König 2007.
- Kölle** 2005: Kölle, Brigitte, *Die Kunst des Ausstellens: Untersuchungen zum Werk des Künstlers und Kunstvermittlers Konrad Laeg/Fischer (1939-1996)*, Diss. Universität Hildesheim 2005.

- Haacke** 1975: Haacke, Hans (Hg.), *Hans Haacke: Framing and Being Framed - 7 Works 1970-75*, Halifax/New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press 1975.
- Kuoni** 1980: Kuoni, Carin, *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America, Writings By and Interviews With the Artist*, New York 1980.
- Kurtz** 1981: Kurtz, Bruce, *Last Call at Max's*, in: Artforum 19 No. 8, April 1981, S. 28.
- Küper** 1992: Küper, Susanne, *Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LIII, Köln 1992, S. 289-306.
- Kwon** 2002: Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA/London: MIT Press 2002.
- Lailach** 2003: Lailach, Michael (Hg.), *Die Sammlung Marzona*, Kulturstiftung der Länder und die Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2003.
- Lippard** 2012: Lippard, Lucy, *Six Years...Forty Years Later*, in: Morris/Bonin 2012, S. xi-xiii.
- Lippard** 2006: Lippard, Lucy, *Intersections*, in: Rottner, Nadja & Peter Weibel (Hg.), Ruth Vollmer 1961-1978: Thinking The Line, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 37-48.
- Lippard** 1973: Lippard, Lucy (Hg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York: Praeger 1973 (um ein Vorwort erweiterte Neuauflage Berkeley: University of California Press 1997).
- Lippard** 1966a: Lippard, Lucy, *New York Letter*, in: Art International Vol. X/8, October 1966.
- Lippard** 1966b: Lippard, Lucy, *Eccentric Abstraction*, in: Art International, Vol. X/9, November 1966, S. 28 & 34 - 40.
- Lippard** 1965: Lippard, Lucy, *New York Letter*, in: Art International Vol. IX/4, May 1965, S. 52-58.
- Lippert/Maenz**: Lippert, Werner & Paul Maenz, *Peter Roehr*, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991.
- Lohaus** 1995: Lohaus, Stella (Hg.), *Wide White Space: Hinter dem Museum, 1966-1976*, Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel 28.10.-31.12.1994, Kunstmuseum Bonn 5.5.-25.6.1995, MAC galleries contemporaines des Musées de Marseille April-Mai 1996, Düsseldorf: Richter 1995.
- Lo Pinto** 2006: Luca Lo Pinto, *A Portrait of a Transcontinental Cultural Catalyst: Luca Lo Pinto im Gespräch mit Willoughby Sharp*, in: Nero Magazine Nr. 11, Oktober/November 2006, ohne Seitenangaben.

- Lorz** 2012: Lorz, Julianne, *Transatlantic Crossings: The Case of Munich 1968-1972*, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 161-171.
- Louchheim** 1944: Louchheim, A.B., *Who buys what in the picture boom?*, in: Art News, July 1944, S. 12-15 & 23-24.
- Luckow** 1998: Luckow, Dirk, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst: Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hess, Nauman, Serra*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1998.
- Lueg** 1986: Lueg, Gabriele (Hg.), Kat. *Die 60er Jahre: Kölns Weg zur Kunstmetropole – Vom Happening zum Kunstmarkt*, Kölnischer Kunstverein, 31.8.-16.11.1986, Köln 1986.
- Luhmann** 1995: Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Lukach** 1983: Lukach, Joan M., *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*, New York: Braziller 1983.
- Maenz** 2012: Maenz, Paul, „Serielle Formationen“ und „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören“ in: Wiehager 2012, S. 411-415.
- Maenz** 2002: Maenz, Paul, *Art is to change...Skizzen aus der Umlaufbahn*, Regensburg: Lindinger & Schmidt 2002.
- Maenz** 2001: Maenz, Paul (Hg.), *Peter Roehr: Filmmontagen I-III, 1965*, Galerie BQ, Köln, 19. Januar - 24. Februar 2001.
- Maenz** 1981: Maenz, Paul (Hg.), *Paul Maenz Köln 1970-1980: Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart und/oder Die Wahrheit hat viele Brüste*, Köln 1981.
- Maenz/de Vries** 1975: Maenz, Paul & Gerd de Vries, *Paul Maenz Köln 1970-1975*, Köln 1975.
- Magerski** 2011: Magerski, Christine, *Theorien der Avantgarde: Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Malpas** 2008: Malpas, William, *Land art in the USA: a complete guide to landscape, environmental, earthworks, nature, sculpture, and installation art in the United States of America*, Maidstone: Crescent Moon Publishers 2008.
- Mamiya** 2009: Mamiya, Christin J., *The „Triumph“ of American Art? Pop Art in the Postwar World*, in: Groseclose, Barbara & Jochen Wierich, *Internationalizing the History of American Art*, University Park PA: The Pennsylvania State University Press 2009, S. 179-194.
- Mehring** 2009: Mehring, Christine, *Die Kunst eines Wunders: Eine Geschichte des deutschen Pop 1955-1972*, in: Barron, Stephanie & Sabine Eckmann (Hg.), *Kunst und Kalter Krieg: deutsche Positionen 1945-89*, DuMont 2009.

- Mehring** 2004: Mehring, Christine, *Continental Schrift: The Story of Interfunktionen*, in: Artforum, May 2004, S. 178-183 & 233.
- Mellow** 1966: Mellow, James R., *New York Letter*, Art International, Vol. X/9, November 1966, S. 54-60.
- Mellow** 1965: Mellow, James R., *New York Letter*, in: Art International IX/9-10, 1965, S.43-48.
- Meschede/de Werd** 2010: Meschede, Friedrich & Guido de Werd (Hg.), *Mit der Möglichkeit gesehen zu werden – Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung; Museu d'Art Contemporani Barcelona 15.5.-12.10.2010, Museum Haus Kleve 14.11.2010-20.3.2011*, Düsseldorf: Richter 2010.
- Mextorf** 2011: Mextorf, Lars, *Kunst als Negation: Pre-Pop, Minimalism, Land Art*, München: Verlag Silke Schreiber 2011.
- Meyenburg-Campbell** 1999: Meyenburg-Campbell, Bettina von, *Arnold Rüdinger: Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich: Scheidegger & Spiess 1999.
- Meyer** 2001: Meyer, James, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, New Haven: Yale University Press 2001.
- Meyer** 2000: Meyer, James (Hg.), *Minimalism*, London: Phaidon Press 2000.
- Meyer** 1972: Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, 1972.
- Meyer-Hermann** 1996: Meyer-Hermann, Eva, *Carl Andre Sculptor 1996*, Stuttgart: Oktagon 1996.
- Meyer-Stoll** 2008: Meyer-Stoll, Christiane (Hg.), *Sammlung Rolf Ricke: Ein Zeitdokument*, Ostfildern: Hatje Cantz 2008.
- Midal** 2009: Midal, Alexandra, *Disposable Magazine, Permanent Contents*, in: Simpson, Bennett & Chrissie Iles: *Dan Graham Beyond*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2009, S. 131-137.
- Miller** 2011: Miller, Michael H., *Clock Stopper: Paula Cooper Opened the First Art Gallery in SoHo and Hasn't Slowed Down Since*, in: The New York Observer, 13.9.2011.
- Minola et al.** 2000: Minola, Anna, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli & Maria Teresa Roberto (Hg.), *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York*, Torino: hopefulmonster 2000.
- Morris** 2012: Morris, Catherine, *Six Years as a Curatorial Project*, in: Morris/Bonin 2012, S. 1-28.
- Morris/Bonin** 2012: Morris, Catherine & Vincent Bonin (Hg.), *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn Museum of Art, New York 2012.

- Morris 2000:** Morris, Catherine (Hg.), Katalog *Food: an exhibition by White Columns, New York, 30.10.1999-2.1.2000*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 2000.
- Moseley 2001:** Moseley, Catherine, Katalog *Conception: Conceptual Documents 1968-1972*, Norwich: Norwich Gallery and Article Press 2001.
- Mössinger/Petzinger 1995:** Mössinger, Ingrid und Renate Petzinger (Hg.), *Jan Dibbets: Perspektive Korrekturen*, Mainz: Chorus 1995.
- Müller 2006:** Müller, Hans-Joachim, *Harald Szeemann: Ausstellungsmacher*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006.
- Neri/Goto 2012:** Neri, Louise & Takaya Goto (Hg.), *Yayoi Kusama*, New York: Rizzoli 2012.
- O'Connor 1972:** O'Connor, Francis, *Notes on Patronage: The 1960s*, in: Artforum, September 1972, Nr. 11, S. 52.
- O'Doherty 2008:** O'Doherty, Brian, *Studio and cube: on the relationship where art is made and where art is displayed*, New York: Buell Center 2008.
- O'Doherty 1986:** O'Doherty, Brian, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, expanded edition, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1986.
- Owens 2012:** Owens, Gwendolyn, *Geschult für Skandal: Lehren aus der Ausstellung „Earth Art“ an der Cornell University*, in: Amelunxen, Hubertus von, Angela Lammert & Philip Ursprung (Hg.), *Gordon Matta-Clark – Moment to Moment: Space*, 20. & 21. April 2007, Akademie der Künste Berlin, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012, S. 179-191.
- Pfeffer 2012a:** Pfeffer, Susanne (Hg.), *Alte Hasen: Paul Maenz im Gespräch mit Renate Wiehager*, KW Institut Berlin, Köln: Walther König 2012.
- Pfeffer 2012b:** Pfeffer, Susanne (Hg.), *Alte Hasen: Rolf Ricke im Gespräch mit Günter Umberg*, KW Institut Berlin, Köln: Walther König 2012.
- Pfeffer 2011:** Pfeffer, Susanne (Hg.), *Alte Hasen: René Block im Gespräch mit Gabriele Knapstein*, KW Institut Berlin, Köln: Walther König 2011.
- Piène 1966:** Piène, Nan R., *New York: Gallery Notes*, in: Art in America, January-February 1966, S. 120.
- Pollock 2003:** Pollock, Lindsay, *Mama MoMA*, in: New York Magazine, 3. November 2003.
- Polsky 2011:** Polsky, Richard, *The Art Prophets: The Artists, Dealers, and Tastemakers Who Shook the Art World*, New York: Other Press 2011.
- Pörschmann/Schavemaker 2015:** Pörschmann, Dirk & Margriet Schavemaker (Hg.), *Zero: Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*, Martin-Gropius-Bau Berlin, 21. März - 8. Juni 2015, Stedelijk Museum Amsterdam, 4. Juli - 8. November 2015, Köln: Walther König 2015.

Prose 2015: Prose, Francine, *Peggy Guggenheim: The Shock of the Modern*, New Haven/London: Yale University Press 2015.

Rattemeyer 2010: Rattemeyer, Christian (Hg.), *Exhibiting the New Art: „Op Losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“ 1969*, Köln: Walther König 2010.

Raymond 2014: Raymond, Yasmil, *A Theory of Proximity*, in: Katalog Carl Andre: *Sculpture as Place, 1958-2010*, Dia: Beacon May 5, 2014 – March 2, 2015, New Haven CT: Yale University Press 2014.

Reifenscheid 2011: Reifenscheid, Beate (Hg.), *Die letzte Freiheit: Von den Pionieren der Land Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace*, Milano: Silvana Editoriale 2011.

Rennert/Martin/Wilton 2013: Rennert, Susanne, Sylvia Martin & Erika Wilton, *Le hasard fait bien les choses: Jean-Pierre Wilhelm, Fluxus und die Galerie 22*, Köln: Walther König 2013.

Reuther 2001: Reuther, Thomas, *Demokratie auf dem Prüfstand: Amerikanische Deutschlandbilder*, in: Junker/Gassert 2001, S. 786-798.

Rewald/Dabrowski 2009: Rewald, Sabine & Magdalena Dabrowski (Hg.), *The American Matisse: The dealer, his artists, his collection; the Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven, CT: Yale University Press 2009.

Reynolds 2006: Reynolds, Ann, *A Structure of Creativity*, in: Rottner, Nadja & Peter Weibel (Hg.), *Ruth Vollmer 1961-1978: Thinking The Line*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 48-57.

Ricke 2002: Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg (Hg.), *Einfach Kunst: Sammlung Rolf Ricke*, 6. Juni – 25. August 2002, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2002.

Richard 2009: Richard, Sophie, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-1977 – Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London: Ridinghouse 2009.

Robson 1995: Robson, Deirdre, *Prestige, Profit and Pleasure: The Market for Modern Art in New York in the 1940s and 1950s*, New York/London 1995.

Roh 1956: Roh, Juliane, *Die 28. Venediger Biennale*, in: Das Kunstwerk 10, 1956/57, Heft 1-2. S. 98.

Rorimer 2014: Rorimer, Anne, *Ground Rules*, in: Katalog Carl Andre: *Sculpture as Place, 1958-2010*, Dia: Beacon May 5, 2014 – March 2, 2015, New Haven CT: Yale University Press 2014, S. 281-286.

Rosati/Staniszewski 2012: Rosati, Lauren & Mary Anne Staniszewski, *Alternative histories: New York art spaces 1960-2010*, Cambridge MA: MIT Press 2012.

Rosen 2005: Rosen, Phillipp von, *Outside and Inside the White Cube: Michael Heizer*, München: Verlag Silke Schreiber 2005.

- Rosenberg** 1972: Rosenberg, Harold, *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, New York: Horizon Press 1972.
- Roters/Schulz** 1988: Roters, Eberhard und Bernhard Schulz (Hg.), *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Eine Ausstellung der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, 25. September 1988 - 8. Januar 1989, Berlin: Nicolai 1988.
- Ruby** 2010: Ruby, Sigrid, *Kühle Kuben: Die Coolness der Minimal Art*, in: Geiger/Schröder/Söll 2010, S. 185-200.
- Ruby** 2004: Ruby, Sigrid, *Spaces Out Somewhere: The American Land Artists Robert Smithson and Michael Heizer*, in: Ortlepp, Anke & Christoph Ribbat: *Taking Up Space. New Approaches to American History*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 139-154.
- Ruby** 2001a: Ruby, Sigrid, *Kühle Kuben: Die Coolness der Minimal Art*, in: Geiger, Annette, Gerald Schröder & Anne Söll (Hg.), *Coolness: Zur Ästhetik einer kulturellen Verhaltensstrategie und Attitüde*, Bielefeld: transcript 2010, S. 185-200.
- Ruby** 2001b: Ruby, Sigrid, *Zwischen Ignoranz, Faszination und Ablehnung: Die bildenden Künste im transatlantischen Verhältnis 1945-1968*, in: Junker/Gassert 2001, S. 718-129.
- Ruby** 2000: Ruby, Sigrid, *The Give and Take of American Painting in Postwar Western Europe*, in: Marie-Jeanne Rossignol, Barbara Karsky (Hg.), *Cahiers Charles V (Sonderheft)*, Paris 2000, S. 171-196.
- Ruby** 1999a: Ruby, Sigrid, „*Have We An American Art?*“ *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1999.
- Ruby** 1999b: Ruby, Sigrid, *Bilder aus Amerika: Zur Selbstdarstellung der amerikanischen Kulturation im Westeuropa der Nachkriegszeit*, in: Hofmann, Wilhelm (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Macht*, Baden-Baden: Nomos 1999, S. 187-204.
- Rüdlinger** 1958: Rüdlinger, Arnold, *Aus europäischer Sicht*, in: Kat. Die neue amerikanische Malerei 1958.
- Ruhrberg** 1996: Ruhrberg, Karl (Hg.), *Alfred Schmla: Galerist – Wegbereiter der Avantgarde*, Köln: Wienand 1996.
- Russel** 1996: Russel, John, *Arne Ekstrom, 87, Director of a Prominent Gallery*, in: New York Times, 19. Mai 1996.
- Saab** 2004: Saab, Joan, *For the Millions: American Art and Culture Between the Wars*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004.
- Sammlung Rolf Ricke** 2002: Katalog *Einfach Kunst: Sammlung Rolf Ricke, 6. Juni – 25. August 2002*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2002.

- Sandler** 2009: Sandler, Irving, *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, Lenox: Hard Press Editions 2009.
- Sandler** 1996: Sandler, Irving, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s To the Early 1990s*, New York: Harper Collins 1996.
- Schalhorn** 2004: Schalhorn, Andreas, Paul Maenz & Gerd de Vries, *Where are you standing? Aus der Schenkung Paul Maenz & Gerd de Vries*, Berlin/Köln: SMB Du Mont 2004.
- Schildt** 1996: Schildt, Axel, *Die USA als „Kulturation“: Zur Bedeutung der Amerikahäuser in den 1950er Jahren*, in: Lüdtke/Marßolek/von Saldern (Hg.), *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner 1996, S. 257-270.
- Schimmel/Unterdörfer** 2014: Schimmel, Paul & Michaela Unterdörfer (Hg.), *Re-View: Onnasch Collection*, Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft 2014.
- Schneede** 2001: Schneede, Uwe M., *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München: C.H.Beck 2001.
- Schneede** 1992: Schneede, Uwe M., *Beuys & Block*, in: Kat. Hovedet gennem muren: Samling Block, Haslev: Nordisk Bogproduktion 1992, S. 107-123.
- Schröder** 2004: Schröder, Klaus Albrecht, *Pop Art & Minimalismus: the serial attitude*, Wien: Albertina 2004.
- Schwerfel/Zwirner** 2004: Kunststiftung NRW (Hg.), *Hans-Peter Schwerfel & Rudolf Zwirner*, aus der Reihe Energien – Synergien Bd. 2, Köln: DuMont 2004.
- Schumacher** 2011: Schumacher, Florian, *Bourdieu's Kunstsoziologie*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011.
- Sharp** 2012: Sharp, Willoughby, *Willoughby Sharp on the „Earth Art“ Exhibition at Cornell University, Ithaca, New York, 1969*, in: Kaiser/Kwon 2012, S. 37-42.
- Sharp** 1995 (1968): Sharp, Willoughby, *Luminism and Kineticism (1968)*, in: Battcock, Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1995, S. 317-358.
- Sharp** 1966: Sharp, Willoughby, *Günther Uecker – 10 Years of a Kineticist's Work*, Kineticism Press: New York 1966.
- Skrobanek** 2013: Skrobanek, Kerstin (Hg.), *Gut aufgelegt: Die Sammlung Heinz Beck, 7. Juni – 25. August 2013*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 2013.
- Smith** 1966: Smith, Howard, *Scenes*, in: Village Voice, June 23, 1966.
- Solomon** 1967: Solomon, Alan, *New York: The New Art Scene*, 1967.
- Stockebrand** 1990: Stockebrand, Marianne (Hg.), *Rolf Ricke: Texte von Künstlern, Kritikern, Sammlern, Freunden und Kollegen geschrieben für Rolf Ricke aus Anlaß seines 25-jährigen Galeriejubiläums*, Köln: Walther König 1990.

- Strauss** 2010: Strauss, Dorothea, *Monotonie ist schön: Charlotte Posenenske und Peter Roehr*, Haus Konstruktiv Zürich, 25.3.-23.5.2010, Heidelberg: Kehrer 2010.
- Strsembski** 2010: Strsembski, Stefan, *Kapitalistischer Realismus: Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre*, Schriftenreihe zur Kunstgeschichte Band 28, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2010.
- Strsembski** 2004: Strsembski, Stefan, *Kapitalistischer Realismus?*, in: Ganz am Anfang: Richter, Polke, Lueg & Kuttner, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2004, S. 47-52.
- Szeemann** 2010: Szeemann, Harald, *How does an exhibition come into being?*, in: Rattemeyer, Christian (Hg.), *Exhibiting the New Art: „Op Losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“ 1969*, Köln: Walther König 2010, S. 172-188.
- Szeemann** 1972: Szeemann, Harald (Hg.), *Dokumente zur aktuellen Kunst: 1967-1970, Material aus dem Archiv Szeemann*, Luzern: Kunstkreis-AG 1972.
- Temkin/Lehmann** 2013: Temkin, Ann, Claire Lehmann, *Ileana Sonnabend: Ambassador of the New*, New York: Museum of Modern Art 2013.
- Ten Thije** 2010: Ten Thije, Steven, *„Op Losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“: Public Reception in the Netherlands and Switzerland*, in: Rattemeyer, Christian (Hg.), *Exhibiting the New Art: „Op Losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“ 1969*, Köln: Walther König 2010, S. 212-219.
- Tiedemann** 2013: Tiedemann, Anja, *Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt: Karl Buchholz und Carl Valentin als Händler verfemter Kunst*, Berlin: Akademie-Verlag 2013.
- Tietenberg** 2006: Tietenberg, Annette, *Ideen habe ich genug, nur die Zeit ist zu kurz: Zum Tode der Galeristin Dorothea Loehr*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.9.2006
- Tosin** 2014: Tosin, Gesine, *139 Spring Street NYC, The Onnasch Galerie: 561 Days in Soho*, Walther König Verlag: Köln 2014.
- Tufnell** 2006: Tufnell, Ben, *Land art*, London: Tate Publishing 2006.
- Urbaschek** 2003: Urbaschek, Stefan, *Dia Art Foundation: Institution und Sammlung 1974-1985*, Marburg: tectum Verlag 2003.
- Ursprung** 2015: Ursprung, Philip, *Auslandsbeziehungen. Die Galerie René Block*, in: Babias et al. 2015, S. 11-15.
- Ursprung** 2013: Ursprung, Philip, *Hat das Interview die Kritik absorbiert? Andy Warhol und die Folgen*, in: Diers/Blunck/Obrist 2013, S. 153-169.
- Ursprung** 2013 (2010): Ursprung, Philip, *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute*, 3. überarb. Auflage, München: Beck 2013.
- Ursprung** 2003: Ursprung, Philip, *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*, München: Verlag Silke Schreiber 2003.

- Van den Bosch** 2000: Van den Bosch, Paula, *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum Otterlo*, hrsg. v. Stichting Kröller-Müller Museum Otterlo 2000
- Vielhaber** 1986: Vielhaber, Christiane, *Rudolf Zwirner: Galerist zwischen Köln, Rom und New York*, in: KunstKöln 1986, S. 36-39.
- Von der Bey** 2013: Von der Bey, Katja, Hilla von Rebay, *Die Erfinderin des Guggenheim-Museums*, Berlin: Edition Braus 2013.
- Von Rosen** 2005: Von Rosen, Phillipp, *Outside and Inside the White Cube: Michael Heizer*, München: Verlag Silke Schreiber 2005.
- Waldvogel** 2016: Waldvogel, Florian, *Aspekte des Kuratorischen am Beispiel von Kasper König*, München: Verlag Silke Schreiber 2016.
- Wallock** 1988: Wallock, Leonard, *New York City: Capital of the Twentieth Century*, in: Ders., *New York: Culture Capital of the World 1940-1965*, New York: Rizzoli 1988, S. 17-50.
- Walter-Ris** 2003: Walter-Ris, Anja, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne: Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Berlin/New York, 1920-1955*, Zürich: Zurich InterPublishers 2003.
- Wagner** 2012: Wagner, Anne M., *A house divided: American art since 1955*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2012.
- Wallis/Wilson** 2011: Wallis, Clarrie & Andrew Wilson (Hg.), *Barry Flanagan: Early Works 1965-1982*, London: Tate Publishing 2011.
- Weiss/Davies** 2013: Weiss, Jeffrey, Clare Davies, *Robert Morris: Object Sculpture 1960-1965*, New Haven/London: Yale University Press 2013.
- Wermann** 2013: Wermann, Antje, *Die Serie als Konzept: Anmerkungen zur seriellen Arbeitsweise Imi Knoebels und Peter Roehrs im Kontext der Minimal Art und Konzeptkunst*, in: Forster, Babett und Claudia Tittel, *Serielle Materialität: Imi Knoebel – Peter Roehr*, Jena: Arte Fakt Verlagsanstalt 2013, S. 22-28.
- Westecker** 1972: Westecker, Dieter, *documenta-Dokumente 1955-1968*, Kassel: Georg Wenderoth Verlag 1972.
- Wevers** 1988: Wevers, Ursula, *Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum – Land Art*, in: Kat. Stationen der Moderne 1988, S. 532-541.
- Wiehager** 2017: Wiehager, Renate (Hg.), *Serielle Formationen 1967/2017: Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen*, Köln: Snoeck 2017.
- Wiehager** 2012: Wiehager, Renate, *Minimalism in Germany: The Sixties. Aspekte eines Phänomens*, in: Wiehager, Renate (Hg.), *Minimalismus in Deutschland: Die 1960er Jahre*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 345-367.
- Wiehager** 2002: Wiehager, Renate (Hg.), *Private/Corporate: Werke aus der Sammlung Paul Maenz: Ein Dialog 28. Mai bis 21. Juli 2002*, Ostfildern: Hatje Cantz 2002.

- Wierich** 2009: Wierich, Jochen, Mutual Seduction, *German Art History and American Art*, in: Groseclose, Barbara & Jochen Wierich, Internationalizing the History of American Art, University Park PA: The Pennsylvania State University Press 2009, S. 41-60.
- Wiese** 1987: Wiese, Stephan von (Hg.), Katalog *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987: Eine Chronik*, Kunstmuseum Düsseldorf, 24.5.-6.9.1987.
- Wilhelm** 2015: Wilhelm, Jürgen (Hg.), *Piene im Gespräch*, München: Hirmer-Verlag 2015.
- Wilmes** 2012: Wilmes, Daniela, *Wettbewerb um die Moderne: Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag 2012.
- Wollenhaupt-Schmidt** 1994: Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike, *documenta 1955: Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzung um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994.
- Zadik** 2014: Herzog, Günter (Hg.), *Kasper König: The formative years*, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2014.
- Zadik** 2013: Herzog, Günter (Hg.), *Galerie Heiner Friedrich – München, , Köln, New York 1963-1980*, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2013.
- Zadik** 2011: Herzog, Günter (Hg.), *Wärme- und Kälteeinheiten: Allan Kaprow in Deutschland*, sediment Nr. 19, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2011.
- Zadik** 2009: Herzog, Günter (Hg.), *Joseph Beuys: Wir betreten den Kunstmarkt*, sediment Nr. 16, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2009.
- Zadik** 2006: Herzog, Günter (Hg.), *Um 67: Rudolf Zwirner und die frühen Jahre des Kunstmarkt Köln*, sediment Nr. 12, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006.
- Zadik** 2005: Herzog, Günter (Hg.), *Max Ernst und die Galerie Der Spiegel*, Sediment Nr. 8, Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005.
- Zadik** 2004: Herzog, Günter (Hg.), *Richter, Polke, Lueg & Kuttner: ganz am Anfang, how it all began*, Sediment Nr. 7 Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2003.
- Zadik** 2003: Herzog, Günter (Hg.), *Kunstmarkt Köln 67: Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst 1966-1974*, sediment Nr. 6, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels Köln, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2003.
- Zahner** 2006: Zahner, Nina Tessa, *Die neuen Regeln der Kunst: Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006.
- Zdenek** 1995: Zdenek, Felix, *Das Jahrhundert des Multiple: Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Oktagon 1995.

Zelevansky 1998: Zelevansky, Lynn (Hg.), *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, Los Angeles County Museum of Art 1998.

Zuschlag 2013: Zuschlag, Christoph, *Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit*, in: Friedrich/Prinzing 2013, S. 18-25.

Zwirner 2002: Zwirner, Rudolf, *Der deutsche Kunsthandel für moderne Kunst nach 1945*, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter Vol. 1 Nr. 8, 2002, S. 25-34.

Zwirner 1998: Zwirner, Rudolf, *Wie Warhol in Europa und Beuys in den USA reüssierten: Ein Beitrag zur händlerischen Rezeptionsgeschichte zweier Protagonisten*, in: sediment Vol. 1 Nr. 3, 1998, S. 31-44.

7.2 Quellen

7.2.1 Kataloge 1955 - 1972

Kat. Air Art 1968: *Air Art: Architectural Association Group, Hans Haacke, Akira Kanayama, Les Levine, Preston McClanahan, David Medalla, Robert Morris, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John Van Saun, Andy Warhol*, hg. von Willoughby Sharp, YM/YWHA Philadelphia, 13 – 31 March, 1968, Contemporary Arts Center Cincinnati, 25 April - 19 May, 1968, Lakeview Center for the Arts and Sciences, Peoria, Illinois, 7 June - 28 July, 1968, New York: Kineticism Press 1968.

Kat. Die neue amerikanische Malerei 1958: *Die neue amerikanische Malerei*, Hochschule für bildende Künste Berlin, 3. September bis 1. Oktober 1958, veranstaltet vom Museum of Modern Art, New York, Berlin 1958.

Kat. documenta I: *Documenta: Kunst des 20. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, 15. Juli – 18. September 1955.

Kat. documenta II: *2. documenta`59: Kunst nach 1945. Malerei, Skulptur, Druckgraphik: Internationale Ausstellung*, 11. Juli – 11. Oktober 1959.

Kat. Earth Art 1969: *Earth Art*, hg. von Willoughby Sharp, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, February 11 – March 16, 1969, Ithaca, NY, 1969.

Kat. Herzchen 1967: *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören/19:45-20:55*, hg. von Paul Maenz und Peter Roehr, Frankfurt am Main 1967.

Kat. junge amerikanische kunst 1956: *junge amerikanische kunst*, organisiert von Herta Wescher, Haus der Heimat, Iserlohn, 14.-29. April und Kunstmuseum Düsseldorf, 9. Mai - 20. Juni 1956, ohne Seitenangaben.

Kat. „Konzept“-Kunst 1972: Zdenek, Felix (Hg.) *„Konzept“-Kunst. Art & Language: John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Stanley Broun, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darbohn, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, On Kawara, Lawrence Weiner*, Kunstmuseum Basel 18. März - 23. April 1972, Basel 1972.

Kat. Land Art 1970: Schum, Gerry & Ursula Schum-Wevers (Hg.), Katalog *Land Art*, Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum, Hannover: Hartwig Popp 1970.

Kat. Minimal Art USA 1968: Block, René (Hg.), *Minimal art USA - Neue Momente Deutschland*, Galerie René Block, Berlin, Juni-Juli 1968.

Kat. Serielle Formationen 1967: Katalog *Serielle Formationen*, hg. von Paul Maenz, Frankfurt am Main 1967.

Kat. Software 1970: Katalog *SOFTWARE. information technology: its new meaning for art*, hg. von Jack Burnham, Jewish Museum 1970, ohne Seitenangaben

Kat. The Responsive Eye 1965: Katalog *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, New York, edited by William C. Seitz, New York 1965.

Kat. When Attitudes Become Form 1968: Szeemann, Harald (Hg.), *Live In Your Head: When Attitudes Become Form – works, concepts, processes, situations, information*, Kunsthalle Bern, 22. März - 27. April 1969, Bern: Stämpfli 1969.

Kat. Zero 1964: *Zero: Mack, Piene, Uecker*, Howard Wise Gallery, New York, November 12 - December 5, 1964.

Kat. 20 Deutsche 1971: *20 Deutsche: Ausstellung in der Onnasch Galerie, Berlin und Köln*, hg. von Klaus Honnef, 1971.

7.2.2 Nicht-transkribierte Quellen

Avalanche: *Avalanche* Nr. 1-13, hg. von Liza Béar & Willoughby Sharp, New York: Kineticism Press, 1970-1976.

Interfunktionen: *Interfunktionen* Nr. 1-10, hg. von Fritz Heubach, Köln 1968-1974; Nr. 11-12, hg. von Benjamin Buchloh, Köln 1974-1975.

Jahresbericht 1971: Paul Maenz Köln, Jahresbericht 1971; GRI 94-B12804.

Kineticism Press 1966: Maenz, Paul & Willoughby Sharp, *Kineticism Press*, New York 1966, GRI Paul Maenz Galerie Records Box 910066-30; Folder VII.30.7: MISC. ephemera 1967-77.

7.2.3 Online-Quellen

Interview mit Carl Andre 2011: Transkription von einem Interview mit Carl Andre auf dem youtube-Kanal von Phaidon Press New York 2011 („Carl Andre on ripping up his plans for his first work in Europe 5x20 Altstadt Rectangle (1967)“:

<https://www.youtube.com/watch?v=J6UOLzL4nhY>

Interview mit Robert Smithson 1972: Interview mit Robert Smithson von Paul Cummings für die Archives of American Art, 14 - 19. Juli 1972:

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-smithson-12013>

Pace Gallery 1966: *Agnes Martin Drawings 1961-1966* (2. - 28. Mai 1966):

<http://www.pacegallery.com/artists/290/agnes-martin/documents>

Pressemitteilung *The Responsive Eye* (1965), MoMA Archive, New York:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3439/releases/MOMA_1965_0015_14.pdf?2010

Statement *Avalanche* (1973), Liza Bear Archive (Left ID F 2), Originalabbildung des Dokuments:

<http://avalancheindex.org/wp-content/uploads/2013/10/AvaStat1973-cropped.jpg>.

Studio Galerie Frankfurt 2011: Initiative Zukunft Bockenheim e.V. (Hg.), *Frankfurter Studentenhaus im Aufbruch: Ein Haus mit Geschichte und Zukunft*, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 2011:

http://www.zukunft-bockenheim.de/Studierendenhaus/broschuere2011_final.pdf.

William E. Jones über Peter Roehr:

<http://www.willamejones.com/collections/about/31>

8 Anhang

8.1 Abkürzungsverzeichnis

AAA Archives of American Art

AFA American Federation of Art

GRI Getty Research Institute, Los Angeles

Zadik Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln

8.2 Interviews

Die Interviews mit Rudolf Zwirner und Paul Maenz wurden in den Privaträumlichkeiten der Gesprächspartner geführt und mit deren Einverständnis aufgezeichnet. Die Gespräche sind für die Transkription an wenigen ausgewiesenen Stellen leicht gekürzt worden.

8.2.1 Interview mit Rudolf Zwirner, 13. März 2013, Berlin

[Die Aufnahme beginnt unmittelbar nach Beginn des Gesprächs.]

RZ: [...] Geht es in Ihrer Arbeit um die Rezeption amerikanischer Kunst in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung der rheinischen Galerien um die Rezeptionsgeschichte durch rheinische Galerien? Das sind ja zwei Paar Schuhe. Das Problem ist, dass die Rezeption grundsätzlich erstmal nicht auf Deutschland lokalisiert werden kann, denn dazu reisen wir zuviel. Die Rezeption läuft – auch als wir noch nicht in die USA fahren – in jedem Falle über Europa. Es ist nicht so, dass ich in Köln plötzlich die amerikanische Kunst entdeckt hätte – völlig undenkbar. Das hat sich in Paris abgespielt, bei Frau Sonnabend. Dann hat es sich später natürlich in den USA abgespielt durch das ständige Reisen. Denn in der Zeit, in der Sie mit der Rezeption anfangen, beginnen auch die US-Reisen. Und da gibt es schon ein erstes kleines Beispiel, was Sie wahrscheinlich nicht wissen... Den Zeitpunkt müssen Sie feststellen, 62/63 sind rheinische Galeristen mit [Arnold] Rüdlinger, eine ganz entscheidende Figur aus Basel, die Sie in jedem Falle brauchen für die Rezeptionsgeschichte, in die USA gefahren. Das heißt, ich habe mit [Alfred] Schmela und Rüdlinger im Flugzeug gesessen und bin am Flughafen von Albert Schulze Vellinghausen verabschiedet worden. Ich bin zurückgekommen mit einem bedeutenden Max Ernst-Bild, das heute im Wuppertaler Museum ist. Schmela ist zurückgekommen mit einem bedeutendem Bild von Roy Liechtenstein, das in die Sammlung Schniewind gekommen ist. Das sind Fakten. Ich will das nur kurz andeuten, als Stichwort, das ist die *erste* Reise rheinischer Galeristen nach *USA*. Vorher waren wir natürlich auch schon ständig in Paris, das versteht sich. Und dann müssen Sie sehen, die rheinischen Galerien haben ja nicht nur – also wenn Sie Ihr Unternehmen unter dem Gesichtspunkt der amerikanischen Kunst machen – dann sind es nicht viele [Galerien]. Das ist auch deutlich. Aber es ist auch klar festzustellen, was „amerikanische Kunst“ ist. Wollen Sie da den amerikanischen Expressionismus, Pollock, Franz Kline, Rothko...? Änne Abels hat das gemacht. Oder wollen Sie Pop Art, Minimalism und so weiter, also das müssen Sie erstmal festlegen. Denn amerikanische Kunst ist nicht nur amerikanischer Expressionismus und Pop Art, denn die Amerikaner haben auch schon in den 20er, 30er Jahren [gearbeitet] – Stichwort Hopper. Und einer meiner allergrößten Fehler und Versäumnisse ist, dass ich nicht konzentriert auf Peter Ludwig eingewirkt habe, kunsthistorisch zu denken und wirklich die 20er, 30er Jahre in Amerika schon mal zu sortieren, um dann verstärkt auf den abstrakten Expressionismus und dann das, was ich gemacht habe, [einzugehen]. Ich bin eingestiegen mit der Pop Art, nicht weil ich Pollock oder Franz Kline beschissen fand – ganz im Gegenteil – sondern weil

ich das gar nicht zahlen konnte. Als ich anfang, zahlte ich \$4.000 für einen Liechtenstein und \$40.000 für einen Pollock. Die hatte ich aber gar nicht, verstehen Sie? Ich will Ihnen ganz kurz sagen, wenn Sie Rezeptionsgeschichte festlegen wollen, müssen Sie leider sagen, auch Deutschland hat Amerika da nur partiell wahrgenommen und nicht in seiner spezifischen Bedeutung, die bereits in den 20er Jahren beginnt. Es ist versucht worden, 1938 im Jeu de Paume eine große amerikanische Kunstausstellung zu zeigen, „200 Jahre amerikanische Kunst“. Das hat überhaupt nicht gefunkt, weil es eben zu sehr Kunstgewerbe war, Folk Art. Und das Problem, die Europäer mit Picasso, Matisse, Mondrian konnten sich mit dieser Folk Art und dieser amerikanischen Landschaftsmalerei überhaupt nicht auseinandersetzen, denn die Avantgarde war eindeutig in Paris und was die Amerikaner 1938 mit ihren 200 Jahren an Geschichte boten, interessierte schlichtweg keinen Menschen. Das ist 38. 48 sieht die Situation schon anders aus. Peggy Guggenheim geht mit ihrer Sammlung nach Venedig und zeigt auf der ersten Biennale nach dem Weltkrieg ihre Sammlung mit Pollock und den Surrealisten. Die Verbindung zwischen Surrealisten und abstraktem Expressionismus wurde in der Sammlung Peggy Guggenheim gezeigt, in dem internationalen Pavillon von Venedig, das haben damals glaube ich 200.000 Menschen gesehen! 1948, als man in Europa [Deutschland?] überhaupt noch nicht reisen konnte. Aber die Italiener konnten reisen, die Franzosen konnten reisen und die Holländer auch. Und gesehen hat es auch Herr Sandberg⁸⁴⁷ vom Stedelijk Museum, der später dann, [19]51 bereits, zwei Bilder von Pollock kaufen konnte bei Peggy Guggenheim. Ich habe mal in Kassel einen Vortrag gehalten, „Der Einfluss der Großausstellungen *Biennale* und *documenta* auf die Rezeption amerikanischer Kunst nach 1945“. Die These lautet, und das ist als Vorspann nicht uninteressant für Sie, dass Italien mit der Biennale zehn Jahre vorher beginnt. Die Italiener fangen 48 an und wir in Deutschland fangen 58 an. Vor 58 kriegen Sie kein amerikanisches Bild, gar nichts. Zehn Jahre später, aus bestimmten Gründen, steht hier drin... Und dann habe ich hier noch einen Vortrag, „Der europäisch-amerikanische Dialog“, da geht es darum, genau das, was ich eben *nicht* geschafft habe, eine deutsch-amerikanische Dialogsituation bildnerisch darzustellen, wie die Deutschen - Albers als Beispiel - auf Amerika gewirkt haben bzw. Dubuffet, die Europäer, wie Europa auf Amerika gewirkt hat, und umgekehrt. Das ist eine hoch spannende Sache! Ist leider in keinem Museum darstellbar mangels Masse. Sie können in Köln feststellen, eine Ausstellung, die das versucht hat, hervorragend, von Herrn Gohr⁸⁴⁸, im Vorspann, diesen Dialog herzustellen. Im Museum Ludwig hat Gohr eine Ausstellung gemacht über dieses Thema.⁸⁴⁹ Meines Wissens das erste Mal. Und am Ende stehen Sie erschrocken da, dass das aus eigenem Besitz gar nicht möglich ist. Dieser Dialog, der jetzt ja immer stattfindet, also, es wird jetzt ja immer gezeigt, wer, wann, was, wo beeinflusst hat. Aber eine konsequente Sammlung hat weder Wember⁸⁵⁰ noch Schmalenbach⁸⁵¹ noch Peter Ludwig⁸⁵², keiner. Die Stuttgarter haben früh einige Amerikaner gekauft, allerdings weniger durch den rheinischen Handel, sondern mehr über internationale Auktionen und direkt von den Händlern aus den USA.

38, 48, 58 – 68 ist das entscheidende Jahr! 1968 beginnt Peter Ludwig im großen Stil zu kaufen. 68 ist die *documenta*. 68 ist der große Gegensatz Beuys und Kienholz ein zentrales Thema in Kassel. 68 wird auf der *documenta* sehr stark dokumentiert und diskutiert, 58 war der entscheidende Durchbruch der amerikanischen Kunst in Europa mit der Ausstellung, die Rüdinger initiiert hat und Alfred Barr und das MoMA umgesetzt haben, „American Paintings“⁸⁵³. Das war eine Ausstellung, die durch zwölf europäische

⁸⁴⁷ Willem Sandberg (1897-1984) war ein niederländischer Typograph und Grafikdesigner. Ab 1938 war er Vize-Direktor, nach dem 2. Weltkrieg bis zu seiner Pensionierung 1962 Direktor des Stedelijk-Museums in Amsterdam.

⁸⁴⁸ Siegfried Gohr (*1947) begann 1974 als wissenschaftlicher Assistent am Wallraff-Richartz-Museum, 1978-85 war er Direktor der Kölner Kunsthalle, von 1985-1991 Direktor am Museum Ludwig. Er ist heute Prorektor der Kunstakademie Düsseldorf.

⁸⁴⁹ Die Ausstellung hieß *Europa, Amerika: die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940* im Museum Ludwig Köln, 6. September – 30. November 1986.

⁸⁵⁰ Paul Wember (1913-1987) war von 1947-1975 Leiter des Kunstmuseums Krefeld.

⁸⁵¹ Werner Schmalenbach (1914-2010) war deutsch-schweizerischer Kunsthistoriker und Kurator. Von 1955 bis 1962 war er Direktor der Kestnervesellschaft in Hannover. 1959 und 1964 war er Mitglied des Arbeitsausschusses der *documenta II* und der *documenta III* in Kassel. Von 1962 bis 1990 war er erster Direktor der neu gegründeten Kunstsammlung NRW in Düsseldorf.

⁸⁵² Peter Ludwig (1925-1996) studierte in Mainz Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Philosophie. 1957 nahm der erfolgreiche Schokoladenfabrikant die Zusammenarbeit mit Museen in Köln und Aachen auf. Es folgten Mitarbeit in verschiedenen Museumsvereinen, Schenkungen an und Gründung von Museen und anderen Institutionen. Wie in dem vorliegenden Interview deutlich wird, ist ein bedeutender Teil amerikanischer Kunst der Sammlung Ludwig durch Rudolf Zwirner vermittelt worden.

⁸⁵³ Rudolf Zwirner bezieht sich hier auf die Ausstellung *The New American Painting/Die Neue Amerikanische Malerei*, gezeigt in Basel, Mailand, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Paris, London, New York; April 1958 - September 1959.

Städte sauste und unter anderem auch in Berlin in der Akademie der Künste zu sehen war und die Baselitz und die jüngere Generation gesehen hat. Ich glaube, die haben das alle gesehen. Das war die erste große Ausstellung, die nicht kunsthistorisch rückwärts gewandt, sondern aktuell war, die Kunst der späten vierziger, frühen fünfziger Jahre bis 57 mit Pollock, Kline, Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Gottlieb und so weiter. Ich glaube, es waren zwölf Amerikaner⁸⁵⁴. Parallel lief 1958 eine Ausstellung in Brüssel, „Amerikanische Kunst“⁸⁵⁵. Und parallel lief ganz entscheidend eine Retrospektive von Pollock durch Deutschland, auch in Berlin, und später in Kassel.⁸⁵⁶ Zwölf oder vierzehn Bilder von Pollock oder auch noch mehr. Also eine große Pollock-Ausstellung mit großen Bildern, wo Schmalenbach auf der *documenta* 59 das große Bild „Komposition 32“⁸⁵⁷ gesehen hat, dieses riesige schwarz-weiße *dripping*, das er dann 1964 von Marlborough gekauft hat. Also, 59 hat er's gesehen, 62 wurde er Direktor in Düsseldorf und 64 hat er es bei der Marlborough-Galerie gekauft.

Mich können Sie zitieren mit einem Satz, der den Nagel auf den Kopf trifft und die Bedeutung des Handels zeigt. Ich war Generalsekretär der zweiten *documenta*. Nach ungefähr 40, 50 Tagen tauchten die beiden Direktoren der Marlborough-Galerie aus London noch mal auf, Herr Lloyd und Herr Fischer, und wollten mit mir sprechen, als Generalsekretär. Und da fiel dieser berühmte Satz, den ich immer zitiere. Beide sprachen deutsch, beide waren österreichisch-deutsche Juden, die zurückgekehrt waren nach England und die größte und erfolgreichste Galerie dort in London aufgezogen hatten und Pollock unter Vertrag hatten. Die beiden Herren sahen mich und fragten: „Herr Zwirner, Sie sind jetzt hier 40, 50 Tage, sagen Sie bitte, was hält, was fällt?“ So kurz – was hält, was fällt. Und meine Antwort war: „Die Franzosen fallen, die Amerikaner halten.“ Mit Ausnahme einiger weniger, wie zum Beispiel ein Italiener, der nicht richtig geschätzt wird, der ganz bedeutend ist, der berühmte Stillebenmaler, der immer die Flaschen malt.⁸⁵⁸ Der hat mich tief beeindruckt. Und dann hat mich tief beeindruckt Pollock, Franz Kline, de Kooning, im Gegensatz zu Soulages, Franz Hartung, Nay und was sonst so an Großen da war. Also, die zweite *documenta* war für die Rezeption von größter Bedeutung. 58 fängt das an mit amerikanischer Kunst in Brüssel auf der Weltausstellung. 1958 öffnet die große Ausstellung „New American Paintings“ in der Basler Kunsthalle und tourt durch London, Mailand, Paris, Berlin und vielleicht auch noch Wien. Die hat enorme Wirkung gehabt! Aber noch größer war die *documenta* deshalb, weil die Amerikaner mit dem International Council unter Porter McCray einen Beitrag geliefert haben, der die *documenta* räumlich vollkommen sprengte durch die Riesenformate und eine exquisite Auswahl, die in Europa so überhaupt nicht möglich gewesen wäre, mangels Kenntnis. Die Amerikaner, unter Porter McCray, haben vielleicht zwanzig amerikanische Künstler auf die Reise geschickt, einige davon ganz substantiell bedeutende Künstler, und haben die zwölf Pollocks, die tourten, auch nach Kassel geleitet, so dass neben der eigentlichen *documenta* noch eine Riesenausstellung von Pollock war. Pollock wurde damals geehrt, gleichzeitig mit Wols. Der Wols, den wir als den Größten sahen, verschwand angesichts der enormen Kraft und Vitalität und Größe neben Pollock vollkommen. Allein räumlich: Die Wols-Bilderchen waren *so* [RZ macht eine Geste, um die Größe der Bilder anzudeuten], die hingen irgendwo im Treppenhaus in der ersten Etage – Pollock war ein gigantischer Saal, mit fantastischen Bildern! Die Bilder können Sie im Katalog sehen. Und typischerweise, das ist auch eine sehr schöne Anekdote, die bekannt werden muss, kam Adorno zu einem Vortrag über Neue Musik nach Kassel und sollte die im Kunstverein halten.⁸⁵⁹ Er kommt zu mir, weil ich ihn nun gerade führte und ich habe ihn in den Pollocksaal geführt und er blieb wie angedonnert stehen und sagte: „Herr Zwirner, der Vortrag findet hier statt.“ Ich sagte, „Herr Adorno, der findet in drei Stunden statt, wie soll das gehen?“ „Ja, das ist Ihr Problem, sorgen Sie dafür.“ Dann wurden die Stühle da aufgestellt, die Leute wurden vom Kunstverein alle rübergeschickt und dann hat der Vortrag im Pollock-Saal stattgefunden. Ich erzähle das deshalb, weil die Pollock-Wirkung enorm war. Und ich behaupte, dass diese Ausstellung, die an sich als Apotheose an das Informel, an die europäische Abstrakte gedacht und programmiert war, die Todesstunde war für die gesamte École de Paris, für das gesamte

⁸⁵⁴ 81 Werke von 16 Malern und einer Malerin (Grace Hartigan) wurden in Berlin ausgestellt, u.a. von William Baziot, Sam Francis, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Willem de Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko und Clyfford Still.

⁸⁵⁵ An der Weltausstellung in Brüssel von April bis Oktober 1958 wurde im amerikanischen Pavillon die Ausstellung *Seventeen Contemporary American Painters* gezeigt.

⁸⁵⁶ *Jackson Pollock, 1912-1956*, gezeigt in Rom, Basel, Amsterdam, Hamburg, Berlin, London und Paris von März 1958 - Februar 1959. In Basel, Berlin und Paris überschneidet sich die Pollock-Ausstellung mit *The New American Paintings*, in Berlin wurde Pollock im Erdgeschoss der Hochschule für bildende Künste gezeigt, während gleichzeitig *Die Neue Amerikanische Malerei* im ersten Stock ausgestellt war. 16 Gemälde aus der Pollock-Retrospektive waren dann im Sommer 1959 an der *documenta II* in Kassel zu sehen.

⁸⁵⁷ Der Eintrag zu dem Werk im Katalog der *documenta II* lautet „*Number 32*, 1950, Duco auf Leinwand 292,2 x 457,2 cm, Mrs. Lee Krasner Pollock, New York“.

⁸⁵⁸ Gemeint ist vermutlich Giorgio Morandi, der mit fünf Werken auf der *documenta II* vertreten war.

⁸⁵⁹ Theodor W. Adornos Vortrag „Die Idee der Neuen Musik“ fand am 28.9.1959 statt.

europäische Informel mit Ausnahme von Dubuffet und Fautrier und Wols. Der ganze Rest, Hunderte von Künstlern, verschwand für immer und ewig und ist von dort auch nicht wieder aufgetaucht. In jedem Falle beginnt das Interesse des deutschen und europäischen Kunsthandels an der amerikanischen Kunst 1958/59. Damit ist also der Paradigmenwechsel vollzogen. Jetzt ist die Stunde, wo aus der Änne Abels, nur deutscher Expressionismus, plötzlich Rothko, Twombly, Kline wird. Rudolf Zwirner zeigt Twombly und geht dann in den nächsten Jahren weiter mit anderen Amerikanern. Schmela beginnt mit amerikanischer Kunst. Wir haben in unseren Ausstellungen plötzlich nicht nur amerikanischen Expressionismus bei Änne Abels oder Pop bei mir oder Hard Edge bei Müller in Stuttgart, bei Schmela in Düsseldorf, wie zum Beispiel Morris Louis, Kenneth Noland und so weiter. Also das alles beginnt in den sechziger Jahren und verstärkt sich dann natürlich 68, denn da kommt noch mal ein Riesenschuss: Peter Ludwig fängt an zu kaufen und die Kraushaar-Sammlung kommt auf den Markt und wird nicht von Amerikanern gekauft, sondern von Franz Dahlem und Heiner Friedrich für Ströher.⁸⁶⁰ Jetzt haben wir plötzlich den großen Peter Ludwig, der damals weitgehend durch mich an die großen Amerikaner kam und durch die Kraushaar-Sammlung kam die zweitgrößte und bedeutendste Pop-Sammlung der Welt nach Deutschland, nach Darmstadt, und blieb dort beim Ströher. Und da setzte etwas unglaublich Wichtiges ein mit der Propagandierung dieser Sammlung, die nur 1.200.000 Mark gekostet hat, die ganzen 140 oder 150 Kunstwerke nur 1.200.000! Aber das Bild von Pollock, das Schmalenbach ein paar Jahre zuvor gekauft hatte, war ja schon 64 oder 65 800.000 [Mark wert]. Das heißt, die ganze Pop-Sammlung, war soviel [wert] wie ein Bild von Pollock. Das muss man sich mal vorstellen! Da setzt natürlich eine Dynamik ein, die Preise von Pollock waren ja bekannt. Warum sollten dann Warhol, Rauschenberg, Jasper Johns nicht auch so teuer werden? Und genau das kam! Und in dem Sog – die deutsche Kunst galt nix! – durch raffinierte Politik von Franz Dahlem und Heiner Friedrich haben sie die deutsche Kunst in die Ströher-Sammlung mit integriert. Ob der Ströher die gekauft hat oder nicht war denen scheißegal, die haben behauptet, das ist Ströhers Sammlung und haben eine Tournee durch deutsche Städte gestartet mit der Kraushaar-Sammlung und der Sammlung Ströher, obwohl es zum großen Teil Lagerbestand der Galerie war! Reine Mogelpackung! Sie haben Beuys reingenommen, sie haben Blinky Palermo reingenommen, sie haben Baselitz reingenommen, sie haben Polke mit reingenommen, alle, bis zu Imi Knöbel! [Lacht.] Der Ströher wollte das gar nicht haben! Ströher war nämlich Händler, das wird oft vergessen. Der wollte nur handeln, der wollte nicht Beuys als Sammler, sondern der wollte Beuys handeln. Damit hat eben auch die rheinische Schiene was zu tun, die Integration der deutschen Kunst in die Sammlung Ströher mit der Lokomotive Kraushaar. Das können Sie gar nicht hoch genug bewerten. Das ist ein Riesending gewesen, ein Riesentrick. Durchschaut hab ich es als Einziger. Keiner hat gemerkt, dass das alles Bluff ist. Aber es hat gefunkt! Damals ist die Ausstellung der Kraushaar-Sammlung in Bern gezeigt worden und die Berner Kunsthalle hat gemerkt, das ist eine Mogelpackung und hat gesagt, wir zeigen nur Kraushaar. Aber [Franz] Meyer⁸⁶¹ aus Basel hat dann auch den Beuys-Komplex gezeigt und dann wurde Beuys auch international bekannt. Alles war 68, ein irres Jahr! Ludwig entscheidet sich, die Sammlung ins Museum zu geben. Unter allen Einflüssen ist der größte Einfluss Peter Ludwig mit seinem von Vostell gestalteten Katalog.⁸⁶² Das ist so ein Ding, fünf Auflagen mit 32.000 verkauften Exemplaren. Zeitgenössische Kunst, davon 60 bis 70% amerikanische, im Peter-Ludwig-, damals noch Wallraf-Richartz-Museum – Sie müssen sich mal vorstellen, was das in der Welt bedeutet! Dass ein althistorisch bedeutendes Museum mit Stephan Lochner und Rembrandt plötzlich diese Scheiße ausstellt und ständig beherbergt mit einem Katalog, so dick wie die Bibel! Die Amerikaner, alle Kuratoren standen Kopf! Was ist jetzt los? Ein Kunsthistoriker, kein Spinner, denn Peter Ludwig galt für die Kunsthistoriker als Kollege mit seiner Promotion über das Menschenbild

⁸⁶⁰ Karl Ströher (1890-1977) war ein Erbe des Darmstädter Wella-Konzerns und leitete die Firma mit seinem Bruder zusammen. Ende der 1960er Jahre begann er, eine Sammlung aufzubauen, beraten durch Franz Dahlem und Heiner Friedrich. So kaufte er u.a. zahlreiche Beuys-Werke und 1967 die Sammlung des verstorbenen New Yorker Versicherungsmaklers Leo Kraushaar („rund 200 Werke der rüden Reklame-Kunst, darunter allein 36 Bilder und Objekte von Andy Warhol, 21 Skulpturen von Claes Oldenburg, 16 Gemälde von Roy Lichtenstein, sieben von Tom Wesselmann sowie eine lebensgroße Rock 'n' Roll-Band aus Gips von George Segal“, *Der Spiegel*, 11.3.1968, S. 138/140, Autor unbekannt). Sie bildet den Grundstock der Sammlung des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt/Main und besteht u.a. aus Werken von Carl Andre, Walter De Maria, John Chamberlain, Robert Morris, Claes Oldenburg und Donald Judd; Neoninstallationen von Dan Flamin; Gemälde von Jasper Jones, Roy Lichtenstein, Blinky Palermo, Francis Bacon, Gerhard Richter; sowie Gemälde und Skulpturen von Andy Warhol und Robert Rauschenberg.

⁸⁶¹ Franz Meyer (1919-2007) war ab 1955 Direktor der Kunsthalle Bern als Nachfolger von Arnold Rüdinger und 1961-1980 Direktor des Kunstmuseums Basel.

⁸⁶² Vgl. Katalog *Kunst der sechziger Jahre: Sammlung Ludwig im Wallraf-Richartz-Museum Köln*, Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1970; Der Katalog war mit 169 unnummerierte von Wolf Vostell gestalteten Seiten, sowie Texten von Gert von der Osten, Peter Ludwig, Horst Keller und Evelyn Weiss ausgestattet.

von Picasso. Er war jetzt nicht der Schokoladenbaron, der von nichts eine Ahnung hat, sondern war immerhin der Kunsthistoriker, dessen Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum war, das hat eine unvorstellbare Dynamik ausgelöst und von Stund' an waren es viele andere, die auch mitmachten. Trotzdem muss man laut sagen, Peter Ludwig war nicht mein erster Kunde, sondern in der Größe mein letzter Kunde. Vorher hatte ich Herrn Hahn⁸⁶³, den man gar nicht hoch genug einschätzen kann, weil er am Museum Ludwig Restaurator war und eine große Sammlung der École de Paris hatte und dann als erster wirklich Pop Art und Fluxus sammelte.

Die rheinische Schiene war wahrscheinlich besonders wichtig zur Rezeption, weil es außer dem Interesse an der Pop Art ein großes Interesse an der Fluxus Art gab. Das lag an dem Standort Köln mit Stockhausen, der beim Rundfunk beschäftigt war und dort ein Tonstudio hatte und daher seine Kompositionen dort experimentell weiterbringen und auch zur Aufführung bringen konnte. Zumindest konnte er dort arbeiten und zog so andere Musiker, die elektronisch komponierten nach Köln und gleichzeitig zog es durch die Musik auch Künstler wie Nam June Paik, der ja Musiker war, nach Köln und andere Fluxus-Leute, die sich vorm Wehrdienst drücken wollten und außerhalb Amerikas leben *mussten*. Also wir hatten ein Zentrum für Fluxus, da lebten die Künstler in Köln, Düsseldorf, Wiesbaden, aber hauptsächlich Köln. Wir hatten einen Sammler, der die Künstler unterstützte, Hahn, wir hatten Händler, die Künstler unterstützten, Zwirner, Schmela, später kommt noch als einer der wichtigsten Händler Konrad Fischer hinzu, der hat bei Schmela gelernt und sich dann selbständig gemacht. Er war selber Künstler, hat dann aber seine eigene Arbeit aufgegeben, wurde dann Händler, auch für seine Kollegen Polke und Richter und wird dann wichtig für die Rezeption von Bruce Naumann.

KH: Der Standort Köln wurde also in dieser Zeit zunehmend wichtiger?

RZ: Köln wurde immer wichtiger, das lag an meiner Person, weil ich mit [Hein] Stünke damals den Kunstmarkt 67 inaugurierte und das zog die Leute natürlich an. Und es lag daran, dass Köln sehr wichtig wurde durch Peter Ludwig, der in Aachen, nicht in Köln war, auch nach Düsseldorf fuhr – er kaufte auch bei Schmela – aber zu 90% ist der Bestand im Museum Ludwig durch mich über Peter Ludwig an das Museum gegangen. Durch mich und Ileana Sonnabend. Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Rudolf Zwirner für die wichtigen Dinge. Er hat dann nachher überall gekauft, aber das sind dann Bilder aus Kuba, aus Russland, aus China und so weiter, das habe ich dann auch gar nicht mehr verfolgt. Die Wege zwischen mir und Peter Ludwig haben sich dann später getrennt, aber in der Anfangsphase habe ich ihn einerseits beraten, andererseits hat er bei mir auch sehr viel erworben. Und ich habe bedeutende Kunstwerke, nicht nur amerikanische sondern eben auch europäisch-deutsche dort vermittelt. Also der riesengroße Dalí nur als ein Beispiel, aber auch „Die großen Freunde“ von Baselitz, „Die große Nacht im Eimer“ von Baselitz, alles durch mich gegangen. Auch der Akt von Richter, der die Treppe runtergeht, die ganzen Portraits von Richter, alles das. Ziemlich alles, was heute wichtig ist, ist damals durch meine Hände gegangen. Aber eben auch sehr, sehr viele Amerikaner, fast 100% der Oldenburgs, ich wüsste gar keinen Oldenburg, der nicht von mir ist. Sehr viel Rauschenberg. Liechtenstein *nicht*, Jasper Johns zwei. Übrigens habe ich mal einen Vortrag gehalten, nur über ein Bild von Jasper Johns. Das Bild hat der Peter Ludwig aufgrund des Vortrags dann gekauft, es hängt heute im Museum Ludwig. Da kann man nämlich auch mal sehen, was ein Händler zur zeitgenössischen Kunst zu sagen hatte.

KH: Und hatten Sie auch direkt Kontakt mit den Händlern in New York?

RZ: Natürlich! Ich hatte natürlich Kontakt mit all den Händlern, wobei ich von Leo Castelli gar nicht so viel kriegen konnte und von Frau Sonnabend auch nicht, weil die nicht so gerne an Händler verkauften. Das war immer ein Problem. Sie wollten – und da haben sie ja Recht – an Sammler verkaufen, möglichst an Museen. Und wenn man die Rezeption jetzt festmachen möchte an 58, „New American Paintings“, 59 *documenta*, 68 *documenta*, dann muss doch ganz deutlich und laut sagen, die größte Wirkungsgeschichte hatte Frau Sonnabend in Paris durch ihre Verkäufe an europäische Sammler. An Panza [di Biumo], Peter Ludwig, Pontus Hultén in Stockholm. Sie können die Rezeption in Deutschland nicht so isoliert sehen, weil Ausstellungen immer internationale Wirkung haben. Wenn Panza bei mir was kauft, was der Fall war, die ersten Arbeiten von Flavin, die erste Minimal-Ausstellung in Deutschland von Flavin hat Panza gekauft. Die erste Judd-Ausstellung hat Panza gekauft. Also das lief dann international. Pontus Hultén war *ganz* wichtig, Schmalenbach war *nicht* wichtig für die Rezeption der Amerikaner. Der hat zwar den frühen Pollock gekauft, hat dann aber aufgehört. Er hat dann – was auch berechtigt war – europäische Avantgarde

⁸⁶³ Wolfgang Hahn (1924-1987) war Restaurator am Wallraf-Richartz-Museum und Gründungsmitglied der Gesellschaft für Moderne Kunst, dessen Sammlung unter anderem Werke des Nouveau Réalisme, Objekte europäischer und amerikanischer Pop Art, sowie Happening und Fluxus umfasst. Die Sammlung wurde vom Wiener Museum Moderner Kunst angekauft.

nachgeholt, also alles was im 20. Jahrhundert wichtig war und ist sehr, sehr spät, in den 80er Jahren wahrscheinlich, auf Rauschenberg gekommen. Als ich ihm Rauschenberg angeboten habe, hat er zu mir gesagt: „Das kenn ich. Wenn ich schon diese Art von *combines* kaufe, dann kaufe ich mir lieber das Original von Schwitters als die Kopie von Rauschenberg.“ Und da hab ich gesagt, das sind zwei Paar Schuhe. Rauschenberg ist ohne Schwitters nicht denkbar und es ist trotzdem was anderes, denn in der Kunstgeschichte gibt es immer Vorläufer und daraus entwickelt sich ein Detail und verselbständigt sich. Also ich sehe da kein Plagiat. Kurz und gut, das war die Haltung von Schmalenbach. Und als Herr Schmela das erste Liechtenstein-Bild an Frau Schniewind verkaufte, lud Frau Schniewind Händler und Kunsthistoriker ein zu einem Lunch und Herr Schmalenbach erblödete sich nicht, unaufgefordert einen Vortrag bei Tisch zu halten, dass das Liechtenstein-Bild kein Kunstwerk sei, sondern eben irgendeine Illustration, ein Comic. Das war eben Schmalenbach, das muss man auch sagen. Er hat Barnett Newman nicht gesehen, er hat die Pop Art nicht gesehen, Franz Kline kam ganz spät. Aber wir hatten Cladders und wir hatten Wember. Und wir hatten jemanden, das darf man nicht vergessen, später in Stuttgart an der Staatsgalerie, der hat dann in den siebziger Jahren auch intensiv amerikanische Kunst gekauft⁸⁶⁴. Was die rheinischen Galerien betrifft, sind parallel zu Rudolf Zwirner, Rieke natürlich ganz deutlich, Schmela und Konrad Fischer, dann auch Maenz wichtig.

Die erste Ausstellung von Rauschenberg und Twombly zusammen, beides schwule Künstler, hat der schwule Händler Jean-Pierre Wilhelm in Düsseldorf gemacht. Das muss man also auch sagen, die erste Ausstellung von diesen beiden war vor meiner Zeit in Düsseldorf und ich habe dann als erster eine Twombly-One-Man-Show gemacht. Dann später immer mal wieder und dann später auch Herr Adler von der Galerie Anne Abels. Die Abels-Galerie, das waren sozusagen zwei, das waren die Anne und der Adler. Anne war nicht zuständig für die zeitgenössische Kunst, aber Adler sehr wohl. Und Adler hatte sehr starke Kundschaft in Italien, wobei ich auch sagen muss, neben Deutschland war Italien das zweite große Land, was die Rezeption amerikanischer Kunst, insbesondere der Pop Art, vorangetrieben hat, weil beide, Deutschland und Italien, die Verlierer im Zweiten Weltkrieg waren und versuchten, mit unserer unheilvollen Geschichte Anschluss zu finden an die Internationale, aber insbesondere eben an den Sieger Amerika. Also dass wir eben die amerikanische Kultur ohne Vorbehalt als demokratisch, liberal und energiegeladen empfanden. Die Franzosen eher als bedrückend, als Kulturhoheit etwas befremdlich, die Engländer mit großem Respekt aber auch vernichtend eigentlich. Da gab es nur einen Sammler in England, der Herr Powers, der war aus der Rundfunkbranche, der hat also amerikanische Kunst gesammelt, sonst war das totale Ablehnung. Also, Deutschland und Italien waren für die Rezeption sehr stark und die rheinische Schiene hat sowohl nach Italien verkauft, als auch nach Deutschland. Und das waren dann nicht nur Herr Ludwig und Herr Ströher, sondern es waren dann Herr Klinker, Herr Hahn, Frau Schniewind, Herr [akustisch unverständlich]. Im Rheinland gab es rheinische Sammler und Wembers' und Cladders' rheinische Museen, die diese Kunst förderten. Unter anderem ein Industrieller, der macht diese Rabenhorst-Fruchtsäfte, der Herr Lauffs, der von Herrn Wember beraten wurde. Und ich hatte vor einigen Jahren noch die Ehre, beratend in die Sammlung Lauffs einzuwirken. Ich habe damals in die Sammlung Lauffs verkauft und später, als die Sammlung verkauft wurde, die verwitwete Frau Lauffs beraten und die Beratung dahin geführt, dass die auktionablen Bilder der Sammlung bei Sotheby's versteigert wurden und die nicht-auktionablen Bilder, also die schwierigen Fälle, zu Wirth und Zwirner kamen. Das war eine bedeutende Sammlung amerikanischer Kunst in Krefeld, die natürlich eine Wirkungsgeschichte hatte. Das muss man deutlich sagen. Der Wember selber hatte durch die Stadt Krefeld keine Mittel, hat dann eben die Sammlung aufgebaut mit dem Geld von Herrn Lauffs, allerdings unter der Bedingung, dass sie eines Tages auch wieder verkauft würde. Das war das Dumme an der Geschichte.

Das Rheinland, Köln und Düsseldorf, waren also für die Rezeption von amerikanischer Kunst von größter Wichtigkeit, nicht zuletzt weil wir in Köln und später dann auch in Düsseldorf auch die Kunstmärkte hatten. Auf den Fotos sehen Sie ja, was zunächst auf den Kunstmärkten war, zum Beispiel Bilder von Liechtenstein, Morris Louis und diesem und jenem, alle Amis waren da zu sehen. Dann hatten wir laufend Ausstellungen, das können Sie hier feststellen, von Amerikanern. Sehr oft waren die Premieren amerikanischer Kunst in Köln oder Düsseldorf bevor sie überhaupt in Amerika ausgestellt wurden. Neil Jenney, zum Beispiel, habe ich ausgestellt, in Amerika gab es den noch gar nicht. Also viele amerikanische Künstler haben ihre Premieren überhaupt erst in Köln oder Düsseldorf gehabt.

KH: Und wie sind Sie mit den Künstlern in Kontakt gekommen?

RZ: Das ist eine gute Frage! Das weiß ich im Einzelnen auch nicht. Ich weiß nur, dass ich in irgendeiner Zeitschrift einen Artikel gelesen hatte über Serra und dann bin ich nach New York geflogen, zu [Richard] Serra ins Atelier gegangen und ich sagte: „Ich würde gerne Ihre Arbeiten zeigen“. Und Serra sagte: „Vor zwei Tagen war Herr Rieke hier, der will das auch und dem hab ich das versprochen. Sie kommen zu spät.“

⁸⁶⁴ Gemeint ist vermutlich Peter Beye, der 1969-1994 Direktor der Staatsgalerie Stuttgart war.

Das heißt, wir fuhren, sobald wir die Informationen hatten, oft schon in die USA. Ich glaube, das war eine Besprechung einer Ausstellung von Serra in Mailand gewesen, die war sehr interessant und dann bin ich da hingefahren. Ich bin aber öfter auch in New York in die Galerien gegangen, die mir bereits bekannte Künstler hatten und die sagten dann, „guck dir doch mal den und jenen an“. Und dann habe ich mir den und jenen angeguckt und manchmal vor den Amerikanern schon ausgestellt. Also das gab es auch. [...]

KH: Mich würde noch interessieren, wie die frühen Ausstellungen mit den Amerikanern zu Stande kamen. Wie kam es beispielsweise zu Ihrer ersten Ausstellung mit Cy Twombly?

RZ: Ja, das ist eine gute Frage. Ich habe die Amerikaner 59, mit meinem Satz „was hält, was fällt“, auf der *documenta* gesehen und für mich war klar, dass ich mich jetzt nicht mit Tausenden von jungen Europäern in Frankreich beschäftige, sondern mit den Amerikanern. Und ich musste sehen, was ich kriegen konnte, da ich keinen Pfennig hatte. Ich habe unmittelbar nach der *documenta* im Dezember 1959 mit meiner Galerie in Essen angefangen. Ich hatte überhaupt kein Geld. Null. Twombly war in Europa aber überhaupt noch nicht akzeptabel, so dass ich dann nach Rom fuhr zur Galerie La Tartaruga, wo ich mir dort ausnahmsweise Zeichnungen leihen konnte. Das Stück 250 Mark. 250 konnte ich ja bezahlen, 450 [kosteten die mittelgroßen] und die ganz großen 600 Mark. Ich musste in der Gegenwart einsteigen, ich wollte in Amerika einsteigen und kam dann relativ schnell auf Twombly. Dann ging es aber weiter, weil wir Händler ja noch gar nicht nach Amerika fahren konnten, mit allen möglichen europäischen Künstlern in Paris bis dann irgendwann, 64, Frau Sonnabend eröffnet und dann hatten wir plötzlich den direkten Zugang. Ich weiß jetzt nicht, wann wir nach Amerika geflogen sind, aber das war bestimmt nach 64, als die Sonnabend schon da war. Denk ich mal.

KH: Erinnern Sie sich an den ersten Flug nach Amerika?

RZ: Das war ein historischer Flug! Besoffen, wie immer, Herr Rüdlinger, das ist eine der wichtigsten Vermittlungsfiguren gewesen. Der hat also als erster überhaupt [amerikanische Kunst ausgestellt]. Außer [Willem] Sandberg durch Frau Guggenheim, das war aber mehr eine Beziehung zwischen den beiden. Der hat die Pollocks von Peggy Guggenheim ganz billig gekriegt, weil er die Sammlung im Museum ausgestellt hat, um sie umzudeklariert. Die blöde Peggy hat ihre richtigen Werte angegeben und die Bilder dann 48 nach Venedig geschickt und dann hat der Zoll gesagt: „Sie sagen hier was von 20 Millionen, so und so viel Zoll.“ Daraufhin sagte sie: „Nee, das ist nicht so viel wert.“ Das haben sie nicht geglaubt und der Sandberg sagte: „Peggy, das ist doch kein Thema, die Sammlung geht nach Amsterdam, dann wird sie zurückgeschickt und dann wird sie nur noch mit 10% bewertet, Schluss, aus. Und aus Dank hat der Sandberg die zwei Pollocks billig kaufen können. Aber Rüdlinger hat 1958 im Zusammenhang mit [der Ausstellung „The New American Painting“] Barnett Newman, Rothko und Franz Kline gekauft, Pollock konnte er nicht zahlen, dann hat er noch Sam Francis und Alfred Leslie und noch zwei, drei andere gekauft. [...] Er hat in der Kunsthalle amerikanische Kunst ausgestellt, dann hat er die große Ausstellung angeregt, die Amerika dann schickte, die ging dann ins Kunstmuseum. Dann hat er angeregt, dass die Schweizer Geld sammeln. Zwei Konzerne haben Geld gegeben, einer davon 100.000 Schweizer Franken, davon hat er eben diese Klamotten gekauft. Und damit war – und das darf man nicht unterschätzen – für Leute wie Peter Ludwig und andere Museumsdirektoren und Sammler in Deutschland Basel mit amerikanischer Kunst vertreten. Das heißt, wir haben alle in Deutschland, gerade in der rheinischen Schiene, nach Basel geguckt. Basel war unser zentraler Punkt. Paris als Galeriestadt, Basel als Museumsstadt und als zweiter Punkt Sandberg in Amsterdam und als dritter Punkt war dann für die rheinische Schiene Eindhoven auch wichtig. Herr Leering⁸⁶⁵ in Eindhoven, Herr Sandberg in Amsterdam und *last but not least* dann auch immer wieder das Kunstmuseum und der Kunstverein Brüssel. Aber hauptsächlich Basel. Basel durch Franz Meyer, vorher Schmidt⁸⁶⁶, war die Kontinuität von europäischer Avantgarde zur Moderne. Als Basel Beuys ausstellt und Beuys kauft, wird Beuys museumsfähig. Schmidt und Meyer waren entscheidend, ebenso Rüdlinger, der erst in Bern die Kunsthalle leitete und dann in Basel. Und der Rüdlinger kam aus Basel nach Düsseldorf und in Düsseldorf ging die Maschine nur für Kunsthändler.

KH: Ach so?

RZ: Ja, die war voll mit Kunsthändlern und Museumsleuten. Es war natürlich keine gecharterte Maschine, so viele waren es auch nicht, aber es waren bestimmt drei, vier, fünf Händler da drin, unter anderem

⁸⁶⁵ Jean Leering (1934-2005) leitete von 1964-1973 das Van-Abbemuseum in Eindhoven. Von 1966-1968 war er Mitglied des Rates der *documenta IV* (1968).

⁸⁶⁶ Georg Schmidt (1896-1965) war von 1939-1961 Direktor des Kunstmuseums Basel.

Zwirner und Schmela, an die erinnere ich mich, vielleicht auch Müller, das weiß ich nicht mehr, und Rüdlinger. Und das Tolle war, dass der Rüdlinger schon besoffen in die Maschine kam und, kaum war sie in Düsseldorf abgehoben, als Erstes Whiskey verlangte. Und die Stewardess sagte, die Bar sei noch gar nicht offen, aber er hat rumrandaliert und sie haben gesagt, „okay“. Dann hat er, besoffen wie er war, sich vorne hingestellt und geguckt und er sieht, dass ein Triebwerk Flüssigkeit verliert. Zeigt der Stewardess das, die geht nach vorne und die Maschine landet zwischen in Brüssel und wird ausgetauscht. Der besoffene Kerl hat gesehen, da war irgendwas. Was da war, weiß ich nicht. Und dann ging's weiter. [Lacht.] Unglaublich!

KH: Und das muss so um 1964 gewesen sein, nehme ich an?

RZ: 63, 64, ja. Komisch, ich habe da nie drüber gesprochen. Schmela kam mit Liechtenstein zurück aus Amerika, nicht von der Frau Sonnabend. Der hat den von Leo Castelli bekommen. Ist zu ihm hingegangen und hat einen Liechtenstein bekommen, ein tolles, wichtiges Bild. Und das hat zu einem Eklat geführt, weil Frau Sonnabend mit ihrem Ex-Mann eine Abmachung hatte, das er eben nix an Händler in Europa verkaufen darf. Und er hat es doch getan. Und von Stund' an waren wir benachteiligt, weil Frau Sonnabend das Geld hatte und Leo Castelli hatte zu parieren. Und von Stund' an konnte mir der Leo nix mehr verkaufen, ohne Zustimmung von Frau Sonnabend. Aber Schmela hat es noch gekonnt. Und dieses Bild hat dann eben Wirkung gehabt, weil Frau Schniewind es kaufte, eine große, große Sammlerin! Wir haben es alle gesehen bei ihr und die hat dann weiter gekauft. Und dann kommt – das darf man ja nicht vergessen – der Siegeszug der amerikanischen Pop Art aufgrund unseres Engagements für die französischen Nouveaux Réalistes. Die sind ja sehr verwandt. Die Pop Art ist eine Facette der Wirklichkeitswahrnehmung, der Nouveau Réalisme ist eine neue Form die Wirklichkeit künstlerisch zu sehen und darzustellen. Arman, Spoerri, Tinguely und so weiter. Der Nouveau Réalisme läuft noch vor der Pop Art, 58/59. Und die wirkliche Pop Art setzt 1961/62 an und hat ihren Höhepunkt bereits schon 64 – also sehr kurz. Aber das muss man im Zusammenhang sehen. Der Schmela hatte ein geschulteres Auge für Pop als ich, obwohl ich nachher der größere Händler für die Pop Art wurde, weil er sehr früh, also schon zwei, drei Jahre vor mir die Nouveaux Réalisten ausgestellt hat. Ich sehe noch die *Poubelles* von Arman in seinem Hause, also die „Mülleimer“ in der Galerie. Da war ich noch nicht soweit. Ich war da noch beim Surréalismus und bin darüber und über Dada auch zum Pop gekommen. Kurz und gut, Schmela und Zwirner waren eine sehr fruchtbare Konkurrenz. Schmela sagte öffentlich, ich hätte von nichts eine Ahnung, der Mann hat nur gute Ohren, aber gleichzeitig kam er immer zu mir und wir haben oft gequatscht und gegessen. Er schätzte mich, aber er schätzte auch Konrad Fischer sehr, das muss man wirklich sagen. Nur war ich natürlich Konkurrent und da musste er sagen, „Spoerri ist kein Künstler, nur Arman“ und so weiter. Immer so.

KH: Und können Sie sich erinnern, was und wen Sie auf der ersten Reise nach New York gesehen und getroffen haben?

RZ: Ja! Wie gesagt, das war typisch, ich kam mit einem surrealistischen Bild von Max Ernst, das ich bei Pierre Matisse gekauft habe, zurück – ein ganz bedeutendes Bild aus den dreißiger Jahren. Das hat dann Herr Aust für das Museum in Wuppertal gekauft. Da hängt es. Also, ich kam über den Surrealismus. So einfach geht das nicht, ich musste mich erst vorfressen! Und dass ich Twombly so früh ausstellte, hat damit zu tun, dass ich im Surrealismus die Zeichnungen von Tanguy kannte, aber auch Wols, der ja auch aus dem Surrealismus kommt und die Wols-Zeichnungen und die Aquarelle hatten eine Sensibilität, die ich bis heute sehr bewundere. Twombly hatte auch diese unglaubliche Sensibilität und dieses sehr persönliche, also ein Psychogramm. Das war jetzt nicht hedonistisch-didaktisch, irgendwas Schönes an die Wand zu klatschen. Es war auch nicht sehr kalligraphisch wie vielleicht Sonderborg, der sozusagen den Begriff der Zeit visualisiert, sondern es war eine sehr stark emotional gefühlte Auseinandersetzung mit Sexualität, aber auch mit geschehenen und poetischen Bildern. Es gab eine wunderbare Zeichnung, die habe ich dem Speck verkauft – ein Sonett von Keats als Raster und gleichzeitig frei improvisiert. Also das, was ein Sonett von Shakespeare oder Keats oder wem auch immer in einem Künstler auslöst, sichtbar gemacht. Das konnte ich schon nachempfinden. Und deshalb habe ich mich nicht nur für Wols interessiert, immer wieder, sondern eben auch für Twombly. Und so ging es dann weiter. Dann habe ich natürlich über den Nouveau Réalisme sehr bald die Bedeutung von Pop Art kennen gelernt und habe dann das wichtigste Bild von Andy Warhol überhaupt gekauft und an Peter Ludwig verkauft – *164 Die*. Das war das letzte gemalte Bild, abgemalt vom Herald Tribune. Und dann hat er mit Siebdruck angefangen. Ich war fasziniert, wie Wirklichkeit durch Malerei entsteht und gleichzeitig sah es eben aus wie eine Zeitung. So wie ich von Richter fasziniert war. Das erste Bild von Richter, das überhaupt in ein Museum kam, war die Ema, die die Treppe runtergeht. Das fand ich auch ganz toll, wie ein Künstler Marcel Duchamp wieder nimmt und Duchamp wiederum nimmt wieder Muybridge, die Fotos, also diese Linie, die sich da weiter spinnt. Ich galt in der Szene immer als der Professor, mich haben sie immer den Professor genannt, weil ich immer

kunsthistorische Verbindungen zog. Zu allem, was ich hatte, konnte ich Verbindungen ziehen. Für mich war jedes Werk Teil eines großen Stafettenlaufs. Und dadurch habe ich sehr starken Einfluss gehabt auf die Rezeption, weil ich die Gegenwart immer mit der Vergangenheit gleichzeitig machte. Ich hatte räumlich gesehen unten die Gegenwart und oben oft die Vorläufer – Dada, Surrealismus, Dubuffet oder so. Ich habe sehr oft die Sammler in ihrer Unsicherheit bestärkt, etwas Neues zu kaufen, weil ich es mit Picasso verglichen habe oder Matisse oder mit diesem oder jenem. Das ist ja auch so! Wenn Sie gute Leute haben, hat alles mit allem was zu tun.

KH: Ja, auf jeden Fall! Was mich noch interessieren würde, ist Ihr Bezug zur Konzept-Kunst und Process Art. Es gab ja vor allem drei große Ausstellungen zu diesem Thema, unter anderem *When Attitudes Become Form* in Bern von Harald Szeemann. Haben Sie damit etwas zu tun gehabt?

RZ: Ja, da habe ich den Neil Jenney drin gehabt. Aber das war für mich eine Phase, in der ich Schwierigkeiten hatte. Die Auflösung der Form und der Materialien. Ich bin später in der Galerie noch mit dem einen oder anderen Künstler zusammengekommen, der bei *When Attitudes Become Form* dabei war, aber ich kann mich zu der Ausstellung nur erinnern, dass ein Künstler, den ich ausgestellt habe... Und Beuys und so weiter hatte ich am Anfang ja gar nicht, erst sehr viel später, und ich muss sagen, ich bin mit Beuys auch nie richtig warm geworden. Ich bin doch jemand, der über Surrealismus und Neue Sachlichkeit zu Pop gekommen ist. Ich habe die erste wichtige Ausstellung der Neuen Sachlichkeit gemacht, irgendwann in den sechziger Jahren. Ich habe die erste europäische – das können Sie wohl kaum glauben – Ausstellung von Magritte gemacht. Das ist weiß Gott kein Verdienst, weil spät war es sowieso, aber vor mir war's keiner! Und auch die Neue Sachlichkeit ist nach dem Krieg abgelehnt worden, weil figurative Malerei mit dem Missbrauch des Dritten Reichs in Verbindung gebracht wurde. Die haben Neue Sachlichkeit missbraucht, indem sie sie für Propagandazwecke umstilisierten und die eigentlichen Maler der Neuen Sachlichkeit waren alle verboten, waren entartet, Schad und wie sie alle heißen, und ich rede jetzt gar nicht von den Großen, Dix und Grosz, das war ja eine ganze Gruppe, die in den zwanziger Jahren bis 1933 wichtig waren und dann weg waren. Und als ich anfing, kannte keiner keinen! Den Katalog gibt's noch. Die Neue Sachlichkeit war für mich ein Vorläufer der figurativen Malerei, die ich dann in der Pop Art wieder fand. Ob nun bei Wesselmann, Jim Dine oder bei wem auch immer, einfach in veränderter Form.

KH: Für Sie waren die Bezüge zur Kunstgeschichte also immer entscheidend.

RZ: Für mich immer. Für mich ist nur das museal, was relevant in die Geschichte reinwirkt oder eingewirkt hat. Vieles würde ich nicht akzeptieren, weil es einfach zu isoliert ist. Ich glaube auch nicht, dass alles vom Himmel fällt und jeder für sich alles erfindet, sondern die Kunst ist irgendwo immer weiterreichend. Bestimmte Formen, bestimmte Sichtweisen und daraus dann eine persönliche Entwicklung zu nehmen. Also das sehe ich eigentlich immer noch so. Und jetzt halte ich die Klappe, weil ich durch die globalisierte Welt in der bildenden Kunst keine Linien mehr erkennen kann. Das liegt aber daran, dass ich nicht mehr die Zeit habe, tausend Leute auf tausend Auktionen mit hunderttausend Exponaten zu sehen. Ich bekomme jeden Tag solche Kataloge und fast jedes dritte, vierte Bild kostet drei-, vier-, fünfhunderttausend Euro, völlig außer Rand und Band! Ich weiß gar nicht, welches Museum das je irgendwann zeigen kann. So groß sind doch die Museen gar nicht! Wer soll das denn zeigen? Die sind doch jetzt schon alle voll! Wir können doch nicht alle zehn Jahre ein riesen neues Haus bauen. So lange wir noch Stile hatten, war es ja relativ einfach. Aber das haben wir schon seit Jahren nicht mehr. Also mit dem Minimalismus und dem Konzeptualismus kommen wir an einen Punkt, wo der Stil sozusagen selber zum Stil wird. Der Stil wird als Stil befragt und dann ist auch Ende der Durchsage. Dann gibt es nur noch individuelle Mythen, jeder macht was er kann, der eine ist super, der andere ist nicht so super, aber es ist nicht mehr die große Gruppe.

KH: Die Situation in den sechziger Jahren im Rheinland war da natürlich wesentlich übersichtlicher.

RZ: Ja, natürlich! Mehr als zwölf Sammler hatte keiner von uns. Und es gab vielleicht fünf, sechs Händler, die wirklich von Bedeutung waren. Als wir 1967 den ersten Kunstmarkt machten, hatten wir Probleme, die Gruppe überhaupt zusammen zu stellen! Und wir konnten ja nicht nur Zwirner, Stünke und Schmela nehmen. Müller war noch wichtig und dann haben wir noch Herrn Springer und Herrn Stange gehabt, Herrn Adler, den Rest konnte man vergessen. Aber wir mussten sie nehmen. Und ich war nun wieder der, der historischer war, der Professor. Schmela war wirklich... Das ist ja auch ein Unterschied – ich bin verkrachter Kunstgeschichtsstudent, Schmela war ein verkrachter Maler, das ist ja ein Riesenunterschied. Ich habe als kleiner Junge Postkarten gesammelt von Filippo Lippi und weiß nicht was und Schmela hat selber gemalt, der war Maler. Konrad Fischer auch! Das sind Künstler, die hatten von Kunstgeschichte gar keine Ahnung. Wenn mich einer fragte, „was ist das?“, dann habe ich gesagt, „das ist deshalb gut, weil es anknüpft an Pollock oder Barnett Newmann oder, oder, oder und der wiederum anknüpft an ein Bild von

Matisse und so weiter bis Giotto“. Schmela sagte, „Hörense, det is’n klasse Bild! Sehns das nich? Nee? Pech!“ Mehr kam nie. „Frau Schniewind, hörense auf mich, det is’n klasse Bild!“ Frau Schniewind hörte – und kaufte. Und sie hat eine tolle Sammlung zusammengekauft. Es ist kein Zufall, dass der Kunsthistoriker Ludwig bei mir gelandet ist. Der hatte Schwierigkeiten mit Schmela, der hatte Schwierigkeiten mit Konrad, der hatte Schwierigkeiten mit Maenz. Maenz kommt vom Design – das ist was ganz anderes. Das sehen Sie auch. Ganz klar, wie er schon die Kataloge gestaltete, Werbung machte und so weiter. So hat er als einziger seine ganze Galeriearbeit verkauft an das Getty-Museum. Wir haben ein Chaos gehabt. Wir haben ja gar nichts gehabt. Wir lebten aus dem Moment heraus. Bei mir konnte man Fluxus erleben, pur, bis zu Happenings, Konzerte und alles Mögliche. Aber meine eigene Biographie habe ich nicht geschrieben.

KH: Wie würden Sie denn Ihre Rolle als Galerist beschreiben?

RZ: Ich habe nie gesagt, „ich bin Galerist“, sondern, „ich bin ein Kunsthändler, wie es die seit Jahrhunderten gibt. Ich vermittele bedeutende Kunst der Gegenwart, aber auch der Vergangenheit“ – sofern ich sie zahlen konnte. Also bei mir konnten Sie einen Picasso genauso gut sehen wie einen Dubuffet oder einen Richter oder Warhol. Deshalb war ich auch für viele gar kein Galerist, und zu Recht, denn ich habe nie mit jemandem einen Vertrag gemacht. Ich habe immer gesagt, „ich mache eure Karriere nicht, aber ich bringe eure Bilder in öffentliche Sammlungen.“ Ich bin nicht Schmela und auch nicht Heiner Friedrich. Niemand sonst hat die Bilder in öffentliche Sammlungen gekriegt – *ich* habe sie da reingekriegt, weil ich mit dem Museumsdirektor doch eine gleiche Sprache sprach. Mich wollten sie, nebenbei gesagt, auch zum Museumsdirektor in Köln machen, das wollte ich dann aber nicht. Der damalige Dezernent wollte mich zum Direktor machen, was dann später Kasper König wurde. Lustig, denn der Kasper König ist bei mir Volontär gewesen. Und es ist auch nicht zufällig, dass Benjamin Buchloh bei mir Volontär war. Also, meine Position war was anderes!

KH: Daran sieht man ja auch, wie inspirierend, einflussreich und prägend so ein früher Einstieg sein kann.

RZ: Ja, sicher! Benjamin Buchloh hatte von gar nichts eine Ahnung als er zu mir kam. Und Kasper König auch gar nichts, *gar* nix! Aber beide, Kasper ganz besonders, visuell hoch begabt, Buchloh weniger visuell, eher intellektuell. Und das ist er ja heute immer noch.

KH: Ich habe gelesen, dass Sie sowohl für Buchloh als auch für König der entscheidende Impulsgeber gewesen sein sollen, in die USA zu gehen, als beide noch relativ jung waren. Stimmt das?

RZ: Ja, selbstverständlich. Aber ich hab auch den Buchholtz als Volontär gehabt und habe ihn ermutigt, selbständig zu werden. Ich habe ihm die Räume gegeben, die er als Mitarbeiter mitbespielte, und habe das wirtschaftliche Risiko zunächst voll übernommen, aber er war selbständig! Darauf müssen Sie ihn mal ansprechen. In der Bismarckstraße hatte er das Souterrain für sich. Das war meine Galerie, aber er hatte sie zu 100% übernommen. Er hat auch keine Miete bezahlt, das musste er am Anfang nicht und dann hat er sich natürlich irgendwann auch gelöst weil ich dann auch aus den Räumen rausging und er dann auch. Buchholtz war auch einer meiner bekanntesten Mitarbeiter. [...]

KH: Eine letzte Sache würde mich noch interessieren. Sie haben Allan Kaprow zu sich in die Galerie eingeladen. Wie kam es dazu?

RZ: Ja, das war damals insofern interessant, weil es wiederum mit dem Beuys losging, mit der ersten Fettecke. Das ist so gewesen und wird natürlich jetzt kunsthistorisch hoch bejubelt, so war es nicht. Ich habe nicht den Beuys eingeladen... Ich habe den Kaprow eingeladen, das ist klar. Kaprow habe ich eingeladen zum Vortrag und der kam und Beuys habe ich eingeladen, zu dem Vortrag zu kommen und er kam auch. Aber ich habe nicht Herrn Beuys gebeten, da eine Fettecke mitzubringen. Das ist typisch Beuys, der immer merkt, wenn was los ist. Und dann hat er es umgemünzt auf sich. Er hat unaufgefordert einen Pappkarton mit einer Fettecke ins Fenster gestellt. Nur die Wahrheit ist, dass wir das alle gar nicht wahrgenommen haben. Da stand ein Pappkarton mit einer Fettecke, richtig. Aber die Rezeption hat das später gemerkt. Aber das war typisch! Ich habe mal einen Vortrag über Vermarktungsstrategien von Beuys gehalten, weil sich das so genau durchschauen ließ. Der hat nie erreicht, was Warhol erreicht hat. Er hat Warhol über alles bewundert, Warhol war für ihn aus strategischer Sicht der Größte und er wollte wie Warhol sein. Und am Ende haben sie es geschafft, dass sie in der Hitliste von „Kapital“ an erster und zweiter Stelle standen, Warhol und Beuys. Das war für ihn der Triumph, aber Warhol hat überhaupt nichts von Beuys gehalten. Was hat er noch als Slogan gehabt für seine Ausstellung bei Block?

KH: In New York?

RZ: Ja, das war so völlig daneben.

KH: *I Like America and America Likes Me.*

RZ: *I like America, America likes me* – überhaupt nicht! Ich war ja da! Da war überhaupt nichts, keiner hat das wahrgenommen. Kein Künstler war da, keine Ileana Sonnabend, kein Sidney Janis, kein Leo Castelli, keiner! Das war alles Lug und Trug. Beuys war auch nicht Tag und Nacht mit dem Kojoten zusammen. Der Block hatte ja darüber eine Etage, da wohnte Beuys auch. Tagsüber war er in der Galerie und seine Geliebte und Fotografin fotografierte alles und das ist es, was übrig geblieben ist. Das ist ja auch gut so! Nur es war in erster Linie ein auf-sich-aufmerksam-machen. Exponate gab es ja sowieso nicht. Also das war völlig belanglos, keiner hat's gesehen, außer dass es fotografiert worden ist. Und Amerika hat Beuys letztlich bis heute nie in seiner Bedeutung wahrgenommen und in gewisser Weise zu Recht, weil der wirklich bedeutende Beitrag von Beuys bereits 68 abgeschlossen war. Mit seinem Ruhm wird er so ein Allweltskünstler, der jeden Bierdeckel signiert. Das war früher nicht so. Bis 1968 war er wirklich eine revolutionäre Figur, das kann man gar nicht hoch genug einschätzen.

8.2.2 Interview mit Paul Maenz, 30. Mai 2013, Berlin

KH: Guten Tag Paul Maenz und herzlichen Dank, dass Sie sich zu diesem Interview bereit erklärt haben. Kurz zu meinem Projekt: Ich schreibe meine Doktorarbeit, in der es um den deutsch-amerikanischen Kunstaustausch geht, vor allem in Bezug auf die sechziger und siebziger Jahre. Ich konnte dazu bereits Rudolf Zwirner befragen.

PM: Das ist auch die richtige Adresse, ja.

KH: Natürlich habe ich in den letzten Monaten sehr viel gelesen und recherchiert und bin im Zuge dessen auch sehr schnell auf Sie und Ihre Arbeit gestoßen. Das, was Sie gemacht haben, ist für mich besonders interessant, da Sie ja selber in den sechziger Jahren in New York gelebt haben und so maßgeblich zu diesem Dialog beigetragen haben.

PM: Ich sage Ihnen noch – also, wenn Sie den erreichen können – jemand, der sehr interessant wäre für Ihr Thema ist Rolf Ricke. Ganz wichtig in dem Zusammenhang. Leider Gottes ist der Kollege Konrad Fischer nicht mehr am Leben, aber Ricke ist eigentlich wirklich wichtig, was die Amerikakontakte angeht, denn das ist die Generation kurz vor mir. Die Generation nach Zwirner und vor mir, weil bei Zwirner der Akzent immer sehr auf dem Kommerziellen lag, weil das ein richtiger Kaufmann ist, und trotzdem natürlich immer gute Qualität, während Ricke so ein Überzeugungstäter ist. Der hat also wirklich Sachen gemacht, die nicht kommerziell begründet waren, aber immer in der Hoffnung, sie würden kommerziell erfolgreich sein, aber das ist so ein richtiger Frontkämpfer. Mit einem sehr eigenen Blick, sehr eigenem Kopf und nicht immer mit dem Erfolg, den er eigentlich verdient hätte. Konrad Fischer ist eigentlich „am Parallelsten“ zu dem, was ich gemacht habe. Und natürlich, klar, ein anderer großer Händler, der bei Ihrer Thematik eine Rolle spielen müsste, wäre Heiner Friedrich. Das sind so die deutschen Hauptakteure in dem Zusammenhang.

KH: Ja, genau. Ich habe bei der Generation Rudolf Zwirners angefangen und bin jetzt quasi in der nächsten gelandet, bei dem Dreieck Konrad Fischer, Heiner Friedrich und Paul Maenz.

PM: Das merken Sie ja auch, Ricke als Figur wird oft übersehen. Das ist aber falsch. [...] Es gab diese Gesprächsreihe bei der Susanne Pfeffer...

KH: ...Die *Alten Hasen*, genau.

PM: *Alte Hasen*, ja. Wenn Sie sich da zum Beispiel den Ricke besorgen, da können Sie auch viel erfahren.

KH: Ja, genau. Das Büchlein habe ich, es ist wirklich sehr spannend.

PM: Ah so, aber Sie haben ja vielleicht Fragen, die an dem Abend nicht gestellt wurden. Rolf ist ein sehr netter Mann, aber ich muss sagen, wenn Sie nicht gesagt hätten, Renate Wiehager, dann hätte ich auch gesagt, was soll das? Sie müssen sich vorstellen, das ist ein halbes Jahrhundert her und für einen selber

nicht mehr sehr interessant, weil man jetzt in der Gegenwart ist und über die alten Geschichten zu sprechen ist auch so eine Altherrenmanier, die einem vielleicht nicht so liegt.

KH: Das verstehe ich. Ich habe natürlich eine ganze Menge Fragen, aber die müssen wir auch nicht alle durchgehen.

PM: Vielleicht erledigen sich auch einige im Laufe des Gesprächs.

KH: Genau, das kann gut sein. Die Fakten, wann welche Ausstellung war und so weiter, die habe ich ja bereits und kann ich auch weiterhin nachlesen und recherchieren. Mich interessieren eher die kleinen Zwischentöne. Also, wie Sie mit bestimmten Leuten in Kontakt gekommen sind oder wie Sie auf bestimmte Ausstellungen gekommen sind, *Serielle Formationen* zum Beispiel. Wie und wann haben Sie die Amerikaner, die Sie ja größtenteils zum ersten Mal in Deutschland ausgestellt haben, hierher geholt und so weiter. Carl Andre, Agnes Martin oder auch Sol LeWitt, die waren hierzulande ja noch gänzlich unbekannt.

PM: Ich denke, die meisten Leute aus dieser *Serielle Formationen*-Ausstellung, da waren viele, vor allem die Amerikaner, kaum vorher hier je zu sehen. Die Hauptfiguren dieser „Minimal Art“, wie die dann hieß, waren dabei, aber ich weiß nicht, inwieweit Bridget Riley hier zum Beispiel ein Begriff war. Die Geschichte hängt ganz eng zusammen mit meinem Freund Peter Roehr, der nun sehr früh starb. Wir waren ja beide sehr jung, Roehr war um 20 und ich war 24. Und ich bin nach Amerika gegangen, weil ich in der Werbung arbeitete und Madison Avenue, – das musste man irgendwie schaffen. Und in dieser New Yorker Zeit, sagen wir mal, Mitte der sechziger Jahre, war natürlich Amerika für uns, die wir, wenn Sie so wollen, Bauhaus-geprägt waren – also mein Lehrer an der Folkwang Schule für Gestaltung war Max Burchartz, der wiederum war einer der Hohepriester für Typographie und Fotografie und hat die Malerei sozusagen dem geopfert. Also ursprünglich hat er gemalt. Und mit diesem, wenn man so will, konstruktivistischen Hintergrund in unserer Grundausbildung – visuell, aber auch inhaltlich – war natürlich die Minimal Art für uns ausgesprochen attraktiv, auf Anhieb attraktiv, während sie es in Amerika schwer hatte. Also, als ich nach Amerika kam, da war der Höhepunkt der Pop Art überschritten. Und Sie können sich diesen Kontrast vorstellen, wenn Sie diese inzwischen akzeptierte und begeistert aufgenommene und lebendig gesammelte Pop Art vorstellen und jetzt ist da plötzlich so was wie Carl Andre oder Robert Morris oder eben Sol LeWitt und so weiter, dass das ein Kälteschock war für viele der kunstbegeisterten New Yorker. Das hat sich dann gegeben, weil große Museen, wie beispielsweise das Jewish Museum, was sehr aktiv war, große Ausstellung machte und das hatte natürlich eine gewisse Überzeugungskraft.

KH: *Primary Structures*?

PM: *Primary Structures* auch, es gab noch eine andere, die hieß *Responsive Eye*, die mehr Richtung Op Art ging, aber dennoch lag das alles beieinander. *Responsive Eye* war wichtig, weil damit Europa plötzlich in der New Yorker Kunstwelt eine Rolle spielte, das war ja sonst nicht so unbedingt der Fall. Und eine Galerie, auf die stoßen Sie sicher im Laufe Ihrer Recherche immer wieder, war die Howard Wise Gallery, auf der 57. Straße. Und Howard Wise stellte Leute aus wie Uecker und Piene und Konsorten.

KH: Mitte der sechziger Jahre schon?

PM: Ja, das war ungewöhnlich, weil eine ernstzunehmende Galerie sich eigentlich mit europäischer Kunst, außer klassischer Moderne, wenig befasst hat. Bei Howard Wise habe ich zum Beispiel Willoughby Sharp kennen gelernt und übrigens auch Heiner Friedrich, den ich aus Deutschland gar nicht kannte. Mit dem Willoughby Sharp habe ich ja dann *Kineticism Press* gemacht. Die hat nicht viel hervor gebracht außer einer Monographie über Günther Uecker und so allerhand Treffen und Gedöns, aber daraus hat sich dann später *Avalanche*, diese Zeitschrift, die Willoughby dann gemacht hat, entwickelt. Also, es hat alles immer Folgen.

KH: *Avalanche* wurde demnach aber nicht mehr von *Kineticism Press* herausgegeben, die Zeitschrift hat sich einfach aus dem Verlag entwickelt?

PM: Nein, nein. Willoughby hatte geerbt und dieses Erbe war nicht gerade klein. Aber das hat er vollkommen verschossen und er ist am Ende verarmt verstorben. Und ich war dann ja auch nicht mehr in Amerika, ich bin ja 67 zurück. Und bei mir, zurück in Frankfurt, hatte eben Roehr einen großen Einfluss, der in seiner seriellen Kunst ganz verwandt war. Und Charlotte Posenenske. Wir drei waren so ein kleines Dreieck und natürlich ausgesprochen fasziniert davon, was in Amerika mit den Minimalisten passierte, weil das sehr nah an ihrer eigenen Konzeption war. Und die Ausstellung *Serielle Formationen*, die kam so zu Stande, dass Roehr und Posenenske – also damals diskutierte man viel mehr als heute über was, warum

und wieso. Man muss sich ja immer vor Augen halten: Alles, worüber wir reden, hatte keine Bedeutung auf dem Markt. Während heute die Dinge ihre Bedeutung *durch* den Markt kriegen, kriegte der Markt damals seine Bedeutung durch die *Kunst*. Also da ist um 1980 eine Verdrehung passiert mit der sogenannten Postmoderne und mit der Popularisierung. Jedenfalls sagte Roehr, „lass uns doch mal eine Ausstellung machen“, weil er und andere Leute, wie Thomas Beyerle, immer wieder hörten, „ach, das ist ja wie sowieso“ oder „das ist ja wie sowieso“. Und dann haben wir gesagt, nehmen wir doch mal alles, was mit Wiederholung, *repetition* und so weiter zusammenhängt, lass uns das mal zusammenfassen, um zu zeigen, was da scheinbar so ähnlich ist. Das ist aber vom Konzept her etwas völlig anderes. Also, wenn man zum Beispiel die ZERO-Leute nimmt, dann ist das was anderes, als wenn Carl Andre das macht. Und um diese Unterschiede zu zeigen, also wirklich von Agnes Martin, bis Dan Flavin, bis Christo mit seinen Fässern und so weiter, haben wir also eine Ausstellung mit gut 40 Künstlern gemacht. Die Frankfurter Universität hatte damals Ausstellungsräume, die regelmäßig bespielt wurden und die kriegten wir für den Zweck. Das Budget für die ganze Ausstellung war 900 Mark.

KH: Nur so wenig?

PM: Ja. Also, nicht nur Eigenleistung – natürlich stand man selber an der Maschine und diese hektographierten Dinge dann zu einem Katalog gebunden und geklebt – sondern wir hatten zum Beispiel einen Freund, der war Pilot bei der Lufthansa, der hat dann Sachen unter dem Sitz transportiert. Denn man musste damals ja noch für alles Mögliche Zölle verrichten. Ich hatte einige Dinge, zum Beispiel von Agnes Martin. Das war eine vervielfältigte Geschichte, das war so eine größere Einladungskarte, die sie für eine New Yorker Galerie gemacht hatte, aber es war ganz klar, was die machte, aufgrund dieser Einladungskarte. Oder die Fässer von Christo haben wir mit seinem Einverständnis selber irgendwo besorgt, Ölfässer, und haben das so aufgebaut. Etliche Künstler, wie Roehr oder Posenenske oder auch einige andere, brachten ihre Geschichten selber zum Aufhängen in die Ausstellung. So war das damals! Wenn ich mir heute Galerien in Berlin angucke, selbst kleine Galerien, der Aufwand, den die treiben, auch finanziell, das ist natürlich eine Form von Selbstausbeutung, die es damals gar nicht gab.

KH: Ja, das stimmt. Aber das finde ich wirklich sehr überraschend – ein Budget von 900 Mark.

PM: 900 Mark, ja. Und dann gab es eine andere Ausstellung, *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*, die sehr wichtig war, weil die im Grunde das zeigt, was Harald Szeemann dann bald danach im großen Stil ganz wunderbar mit *When Attitudes Become Form* in Bern gemacht hat. Die wird jetzt übrigens von Germano Celant in der Prada Foundation an die Biennale gebracht. So viel ich weiß, werden dort 80% der Werke von damals zusammengetragen. Das müssen Sie sich unbedingt angucken. Und das war im Grunde schon die Auflösung der Form, die sich abzeichnete. Eben die Haltung zum Thema. [...] Weswegen komme ich denn da jetzt drauf? Ach, wegen der Kosten. Da war es zum Beispiel so, dass ich gesagt habe, wenn ihr einen Katalog haben wollt, machen wir einen schönen, kleinen, einfachen Katalog, dann ist es zumindest dokumentiert. Denn das Thema war, etwas zu machen und zu zeigen, was nicht von Dauer ist. Nicht wie ein Happening, aber was sich im Grunde wieder auflöste. Also Jan Dibbets füllte einen Teil des Raums, der etwas vertieft war, mit Wasser. Kein Happening, aber das Wasser wurde anschließend wieder abgelassen und existierte nicht mehr. Und um das festzuhalten, wollten wir den Katalog. Dann sagte ich, jeder muss aber 40 Mark bezahlen, dann können wir den Katalog drucken. Und dann hat jeder Künstler 40 Mark bezahlt. Da waren dann etwa acht Leute, also 360 Mark, und ich habe dann auch noch mal 40 Mark draufgelegt, und dann ging's. So sah das aus.

KH: Haben Sie für die *Seriellen Formationen* dann auch Künstler nach Deutschland geholt oder ging das wegen des Budgets nicht?

PM: Das ging gar nicht, nein. Die Beteiligten waren erfreut, dass sie dabei waren, aber an Tickets und so weiter hat man damals nicht gedacht. Das begann sagen wir mal Ende der sechziger Jahre, um 1970, weil ein Ticket damals mit Icelandic Airlines, das gilt auch für Carl Andre und Sol LeWitt und so weiter, billiger war als ein Transport der Arbeiten. Es war einfacher, das hier zu machen. Und dann ging das damals auch so, da hat Yvon Lambert in Paris, Art & Project in Amsterdam, wir in Köln und Sperone in Turin, wir wollten einen Minimalisten zeigen, meinetwegen Robert Barry. Dann haben wir gesagt: „Robert, wir machen die Ausstellungen, die alle verschieden sind, bei jedem der Kollegen, die legen wir zeitlich so, dass du ein Ticket kriegst und die Kosten teilen wir uns.“ Und dann konnte man eben eine Ausstellung mit ein paar hundert Mark machen. Wir haben uns das Ticket geteilt und dann musste man das logistisch halt organisieren. Ab und an waren es auch nur zwei Galerien, aber auf alle Fälle waren dann die Ausstellungen auch nicht teuer. Vom Material her naturgemäß nicht teuer. Teuer war es dann, wenn Carl Andre meinetwegen einen ganzen Raum mit Kupferplatten auslegen wollte. Aber dann konnte man die anschließend eventuell wieder zurückgeben. [Lacht.]

KH: Gute Idee! Das hat Konrad Fischer dann ja auch viel gemacht, dass er die Leute aus den USA zu sich geholt hat.

PM: Ja genau. Die Ausstellungen, die wir gemacht haben, also ob das jetzt Hanne Darboven von hier war oder Daniel Buren aus Paris oder eben Kosuth oder Toroni und so weiter, denen haben wir ein Ticket geschickt. Wenn möglich, dann geteilt mit Kollegen. Aber das ging sonst auch nicht, denn Sie müssen sich vorstellen, diese Kunst hatte keinen Markt!

KH: Man konnte nicht davon ausgehen, dass man etwas verkauft.

PM: Genau, man konnte nicht davon ausgehen, dass man etwas verkauft. Ich habe immer wieder gehört, dass Leute in die Galerie kamen und sagten, „ja, wovon leben Sie denn?“ Tja, wovon lebte ich? Ich habe vormittags für die Philharmonie in Köln die Plakate entworfen und mein Partner, Gerd de Vries, der kriegte überhaupt kein Geld, nur ab und zu ein Werk von Peter Roehr und fuhr drei Tage in der Woche nach Mainz als Lektor für einen Verlag. Und wir hatten nur kaltes Wasser, kein warmes Wasser, wo wir wohnten. Das waren aber keine Opfer, das war unsere Welt! Das war die Kunstwelt. Wenn man das wollte... Sie müssen sich ja vorstellen, dass dieser Typus Galerie wirklich eine Erfindung dieser Zeit war. Also davor hatten Sie eine Kunsthandlung, da war eine Sekretärin mit schön lackierten Fingernägeln und das war so wie ein Kunsthandel mit mehr oder weniger teurer Ware. Und was wir machten, war ja was ganz anderes. Wir stellten quasi dem Künstler eine Werkstatt zur Verfügung, unsere Galerieräume.

KH: Und dann wusste man vorher ja wahrscheinlich auch nicht, was kommt.

PM: Nee, meistens nicht. Und oft hab ich's auch gar nicht verstanden. Ich weiß noch, wie Kosuth eine Ausstellung machte und ich sagte: „Mach sie erstmal und dann sehen wir weiter.“ Oder Robert Barry hatte eine Ausstellung gemacht und ich... *I didn't get it*. Und dann sagte er zu mir: „Ich zeig dir mal die Sachen, die ich inzwischen mache“. Denn die andere Ausstellung war schon ein paar Monate alt. Und dann zeigte er mir die Sachen, an denen er gerade arbeitete und dann war völlig klar, womit wir es zu tun hatten. Also, das war dieses berühmte *learning by doing* für viele Beteiligten. Und dass dieser Loft-Typus entstand, das lag am wenigen Geld. Und wir wollten vor allem keinen bürgerlichen Schick, sondern wir wollten eine Werkstatt haben, in der man kleckern durfte, nageln konnte, die man beschädigen durfte und die man hinterher mit einem Eimer weißer Farbe wieder im Griff hatte.

KH: Und das war dann dieser typischen New Yorker Ästhetik ähnlich, dem „White Cube“?

PM: Das hat sich daraus entwickelt, ja. Also im Grunde ist der White Cube, so wie ihn Mary Boone hat, eine pervertierte Form dieser Urform. Die Urform hatte rein funktionale Gründe. Heute ist es eine Prestige-Frage! Also das Gegenteil von dem, was es eigentlich sein wollte. Eine richtige Verdrehung.

KH: Ja, und jetzt „gehört sich das so“.

PM: Das gehört sich so. Also, ich würde, wenn ich eine Galerie aufmachen würde, natürlich auch nur einen White Cube machen. Denn alles andere ist anekdotisch.

KH: Das ist also auch etwas, was nicht spezifisch in New York entstanden ist? Das wird ja oft so dargestellt.

PM: Nein. Nein. Also, eigentlich ist der White Cube... Schlichte Räume gab es in New York immer, weil die Galerien damals in Bürohäusern waren, nicht wie jetzt, in Chelsea. Die waren in der 57. Straße, das war so die Ecke. Da hatte man eine Büroetage, die von Haus aus sachlich war. Und da wurden dann die Fenster zugebaut, weil man die Fläche zum Hängen brauchte.

KH: Und Stuck und so weiter gab es dann sowieso nicht.

PM: Nee, das hatten die von Haus aus nicht. Und die Galeristen damals, auch in New York, hatten keine großen Mittel. Und man muss sich auch diese Räume nicht groß vorstellen, die waren so groß wie Büroräume. Wenn man Glück hatte, waren es mehrere hintereinander. Leo Castelli hingegen war in der Nähe vom Central Park in einer alten Villa, die war so wie eine Altbauvilla, aber er hat natürlich versucht, die so neutral wie möglich zu gestalten. Aber wie gesagt, dieses Loft-artige, also im Grunde für die Industrie gebaute Räume, die waren natürlich auch atmosphärisch ganz nah an der Kunst, die da am Anfang gemacht wurde.

KH: Haben sich die Arbeiten und die Räume dann auch gegenseitig bedingt?

PM: Ja, die Künstler reagierten darauf natürlich ganz befreit, die fanden das toll. Wie schon gesagt, es war alles Low Budget, weil es etwas anderes gar nicht gegeben hätte. Es gab auch keine großen Dinners nach der Eröffnung - wenn man Glück hatte, ein kleines Besäufnis irgendwo. Aber man ging zu dritt essen, der Künstler, der Galerist und meinetwegen die Freundin des Künstlers. Das sind andere Verhältnisse gewesen. Das fällt mir natürlich deswegen so auf, und auch wieder ein, denn Berlin ist natürlich ein perfektes Beispiel. Der Service, den eine Galerie bietet, auch der „soziale Service“, wenn Sie so wollen, ist natürlich absurd. Völlig absurd! Die Galerien machen sich das Leben schwer, aber keine Galerie kann natürlich auskommen, ohne eine Presseperson da sitzen zu haben mit einer Parade von Computern. Das ist völlig bescheuert. Die Haltung der Beteiligten war damals auch insofern anders, und das gilt besonders für die Deutschland-Amerika-Schiene, aber auch wenn man mit den Arte Povera-Leuten zu tun hatte – jeder konnte alles. Also ich konnte putzen, ich konnte Typographie, ich konnte die Werbung für die Ausstellungen machen, ich konnte hängen... Und diese [...] Aufsplittung in verschiedene Arbeitsbereiche in einer Galerie heute – jeder hat seine Aufgabe – hat natürlich auch damit zu tun, dass heute der Kreis, mit dem sie sich befassen, gigantisch ist. Wir hatten früher bestenfalls eine nationale Situation, weil man als Galerie den Künstler für das Land vertrat. In Deutschland waren dann für Künstler X entweder Konrad Fischer zuständig oder ich. Und heute ist natürlich die Vernetzung eine ganz andere. Auch Institutionen, die Sie heute ja mit berücksichtigen und mitbedienen müssen mit Informationen und so weiter, haben sich damals ja um diese Kunst nicht gekümmert. Und es gab auch in der Presse keine Berichte über zeitgenössische Kunst. Die haben vielleicht mal über Wunderlich oder solche Künstler berichtet, aber im Grunde... Es gab auch keine zeitgenössische Kunst in Auktionen! Also, damals ging es um dasselbe, worum es heute auch geht: Da ist ein Künstler, da ist ein Händler und da ist die Öffentlichkeit. Und es geht darum, dieses Dreieck möglichst gewinnbringend zu entwickeln. Das ist dasselbe. Nur, wie dieses Dreieck damals aussah, hat mit dem heute nichts zu tun.

KH: Ja, das kann ich mir gut vorstellen. Ich wollte aber noch mal auf Ihre Bekanntschaft mit Willoughby Sharp zurückkommen. Wie hat sich das ergeben, dass Sie anfangen, gemeinsam zu arbeiten?

PM: Das kann ich gar nicht mehr genau sagen. Irgendjemand sagte mir, „da gibt es einen in New York, der ist an europäischer Gegenwartskunst interessiert“. Und den habe ich, denke ich, bei Howard Wise kennen gelernt, wo glaube ich eine Uecker-Ausstellung lief. Oder vielleicht auch Piene. Und da sind wir ins Gespräch gekommen. Es war ungewöhnlich, in New York jemanden zu treffen, der über die europäische Gegenwartskunst Bescheid wusste. Also er wusste, wer Piero Manzoni und Yves Klein und so weiter ist. [...] Und daher kenne ich Willoughby. Und das war dann natürlich auf Anhieb eine große Sympathie. Er hatte eine deutsche Frau, eine Tänzerin aus Düsseldorf, und dadurch war natürlich diese Schiene Düsseldorf auch lebendig.

KH: Hatten Sie dann später noch etwas miteinander zu tun, als Sie zurück in Deutschland waren?

PM: Na ja, ich hatte hier meine eigenen Sorgen und er hatte seine in New York. Aber wir waren immer in Kontakt. Und als es ihm schlecht ging und mir ein bisschen besser, habe ich zum Beispiel manchmal eine Doppelanzeige in seiner Zeitschrift *Avalanche* gebucht und da stand auf diesen zwei Seiten [am unteren Rand] nur: „This is to support the work of Avalanche.“ Und auch später, kurz vor seinem Tod, war er ja ein paar Mal in Berlin und wir haben uns getroffen und auch so eine Art Interview gemacht, so wie wir jetzt, wo wir uns gegenseitig erzählt haben.

KH: Wurde das veröffentlicht?

PM: Wohl noch nicht. Seine Frau kümmert sich darum. [...]

KH: Mit der Ausstellung *Earth Art*, die er an der Cornell University gemacht hat, hatten Sie dann wahrscheinlich nichts zu tun.

PM: Nee, überhaupt nicht. Mit Willoughby habe ich dann praktisch überhaupt nichts mehr zu tun gehabt. Wir waren in Kontakt, aber das war mehr so... Wenn Sie sich die Situation vorstellen, da hatte jeder eine Menge zu tun und wenn sich das nicht überschneidet, dann war man einfach miteinander gut bekannt.

KH: Ich stelle mir auch vor, dass der Kontakt sehr anders war ohne elektronische Kommunikation.

PM: Ja, natürlich! Alles per Luftpostbrief. Man hat nicht telefoniert, weil das nicht bezahlbar war. Ein Überseetelefonat hat man sich fünf Mal überlegt. Es gab auch kein Fax, das muss man sich auch mal vorstellen.

KH: Eben, genau. Da überlege ich mir aus heutiger Perspektive, wie kriegt man dann so eine Ausstellung zu Stande mit den ganzen amerikanischen Künstlern, die man zuerst kontaktieren muss...

PM: Ja, deswegen sind natürlich auch die Archive so interessant! Weil alles wirklich schriftlich festgehalten wurde. Damals, als wir die Galerie schlossen, kam Getty und fragte: „Can we have your archives?“ Und ich sagte: „Ich hab gar keins. Was meinen Sie denn?“ Na ja, und dann waren es am Ende eben doch Tausende von Hektachromen, die man heute auch nicht mehr hat. Es war die Korrespondenz mit den Künstlern, mit den Museumsleuten, die Buchhaltung, aus denen viele Details hervor gehen und es war die Handbibliothek. Ich weiß jetzt nicht, wie weit die das aufgearbeitet haben beim Getty, aber ich treffe immer wieder Leute, die sagen, „oh, I just found something“.

KH: Ja, da möchte ich natürlich auch gerne mal reingucken, wenn es möglich ist.

PM: Ja, da sind inzwischen auch andere. Ich weiß jetzt gar nicht wer. Ich war der erste, aber da sind inzwischen auch andere Galerien gelandet. Und ich habe denen gesagt, „Sie müssen versuchen, die, die und die zu bekommen.“ Nun waren die zum Teil aber noch aktiv, das geht dann nicht. Die müssten sie kriegen, weil man dann ein Gesamtbild kriegt. Das hängt alles zusammen. Das Archiv von Art&Project zum Beispiel, das sehr, sehr gut ist, das hat das MoMA.

KH: Ja, die sind alle etwas verteilt. Hier in Deutschland gibt es ja in Köln einige...

PM: Genau, als meine Geschichte wegging, wurde das in Köln aktiviert. Da sagte man, „wie konnten Sie nur?“ Ja, das kann ich Ihnen genau sagen. Das, was Sie als Lagerstätte für meine Sachen anboten, ohne das irgendwie zu betreuen oder aufzuarbeiten, das war direkt am Rhein. Ich kenne die Keller. Und der Rhein hat ab und zu Hochwasser – und das war's dann. Da hab ich gesagt, das mache ich nicht. Und vor allen Dingen wären die nicht auf mich zugekommen, ich hätte die bitten müssen, das zu übernehmen. Und die vom Getty kamen und sagten: „Can we buy your archives?“ Da haben wir dann allerdings auch, muss ich sagen, also nicht *wir*, sondern Gerd de Vries das wirklich ein halbes Jahr lang aufbereitet, so dass das brauchbar wurde. Und vor allem auch, dass wir wirklich wissen, was wir da aus der Hand geben, denn das waren ja Dinge, die zum Teil über 20 Jahre alt waren. Das war dann so eine Reihe Kartons, von hier bis ganz da hinten [zeigt zum Ende des Raumes]. Ich war sehr dankbar, weil man das ja nicht hinter sich herziehen will und wegwerfen kann man es auch nicht.

KH: [...] Ich wollte Sie gerne noch zu etwas anderem befragen, worüber wir auch schon ein bisschen gesprochen haben. Wie sah denn die Zusammenarbeit mit Galerien im Ausland aus? Art&Project hatten Sie erwähnt und dass Sie Künstler zusammen nach Europa geholt haben...

PM: Na ja, wir, die Beteiligten, die ich schon genannt habe und auf die Sie auch immer wieder stoßen, – anders als heute – teilten uns bestimmte Künstler. Aber „zusammengearbeitet“ ist eigentlich das falsche Wort, jeder hatte ja sozusagen seinen *claim* und versuchte, das auch zu verteidigen. Ich wollte ja nicht, dass Art&Project was in Deutschland verkauft, da der Markt sowieso so klein war. Insofern war es auf der einen Seite eine Notgemeinschaft, auf der anderen Seite aber auch eine Verteidigung der eigenen Territorien. Ich hätte mir nicht einfallen lassen, meinetwegen einen Künstler von Konrad Fischer anzusprechen, wenngleich wir uns alle kannten und auch durch die Museumsausstellungen, die sich dann allmählich so entwickelten, auch miteinander zu tun kriegten. Aber diese Zusammenarbeit war oft so ein bisschen ambivalent. Andererseits hatte ich zum Beispiel Sammler, denen ich Dinge meiner Künstler verkauft habe, wo aber zur Komplettierung der Geschichte unbedingt was beispielsweise von Fischer oder von Sperone notwendig gewesen wäre. Und dann bin ich zu den Händlern hin und habe das für diesen Sammler versucht zu kaufen. Also, das schon. Wie schon gesagt, wir haben versucht, Kosten zu sparen und uns Dinge zu teilen. Die Charaktere, muss man sagen, waren sehr unterschiedlich. Also, Fischer ist das Gegenteil von mir gewesen. Art&Project ebenfalls. Sperone ist ein völlig anderer Mensch, Yvon Lambert ebenso... Das ist ganz merkwürdig. Das sind also ganz verschiedene Charaktere, aber eins muss man wirklich sagen, wir waren alle überzeugt, dass die Künstler, mit denen wir es zu tun hatten – das ist der Künstler, welcher. Die Kunst, mit der wir uns befassen, ist die Kunst, welche. Also, retrospektiv betrachtet, sahen wir uns wirklich als Speerspitze dieser Idee einer Fortschrittsmoderne. Man glaubte damals noch an Fortschritt, es ging weiter. Und manche Dinge schlossen sich auch aus. Diese spätere Haltung, oder heutige Haltung, dass alles geht, dass alles nebeneinander existieren kann und der Künstler in verschiedensten Medien arbeiten kann, also dass man in derselben Galerie sowohl gegenständliche

Malerei vertritt wie auch eine ganz abstrakte Videoauffassung wäre unvorstellbar gewesen. Und es gab auch wie so eine unausgesprochene moralische Verpflichtung, aus diesem Bild nicht auszubrechen. Ich habe mir das später dann zunehmend erlaubt, weil ich merkte, dass das, was wir zwar nach wie vor sehr respektierten, akademisch wurde. Und das ging in unserem Fall so weit, dass ich sagte, ich kann es mir jetzt überlegen, mache ich Hanne Darboven im März oder mache ich sie im April, oder mache ich dies dann... Also, da waren Gerd de Vries und ich uns einig, entweder wir hören auf oder wir machen einen Luftröhrenschnitt. Und ich war in Italien, 1977/78, und sah immer wieder Dinge, wo ich sagte, „die passen in kein Bild, ich versteh das nicht“. Ich hatte immer mit Italienern zu tun, daher kam ich so oft nach Italien, durch die Arte Povera-Geschichten. Und dann haben wir gesagt, wir unterbrechen unser Galerieprogramm für ein Jahr und haben 1978 ein italienisches Jahr gemacht. Und da zeigten wir das, was später die Transavanguardia wurde. Das hatte damals noch nicht so einen Namen. Und da haben wir wirklich alle zwei, drei Wochen eine Ausstellung gemacht. Da waren sowohl die alte Generation, von Kounellis bis Anselmo und diese Jungen, die aber wiederum von den älteren Italienern gehasst wurden, weil die auch deren Vorstellung auf den Kopf stellten. Genau darum ging's, wenn ich sage „Luftröhrenschnitt“. Und aus dem entwickelte sich dann das, was dann später wirklich flächendeckend diese neue Malerei wurde, von denen nicht viele Leute heute populär sind. Albert Oehlen zum Beispiel. Aber uns war völlig klar, Mitte der siebziger Jahre war die Lektion der Minimalisten und der konzeptuellen Kunst gelernt. Und so ich allen Künstlern immer ein produktives Alterswerk wünsche... – wir sind ja angetreten, um am Ball zu sein, dessen was passiert. Jemand wie Konrad Fischer, der wirklich exzellent war, in seiner Künstlerauswahl, aber auf dieser sechziger Jahre-Mentalität beharrte. Der hat dann zwar noch so was wie diese Düsseldorfer Schule gezeigt, Schütte und so weiter, aber im Grunde fand ich, das würde ich ihm auch heute so sagen – ich habe mit seiner Frau vorgestern noch zu Abend gegessen – dass, das eine gewisse Versteinerung hatte. Na ja, „Versteinerung“ ist ein viel zu hartes Wort, man kann auch sagen „Treue“. Aber wir waren ja angetreten, um am Puls der Zeit zu sein. Und als ich 1990 merkte, dass... Also, dieses „beteiligt sein“ bedingt sich auch die Generationen, finde ich. Man kann nicht – dieses *forever young*, das ist nicht glaubwürdig. Inzwischen waren wir sehr erfolgreich, richtig erfolgreich. Das kam aber nicht etwa durch Daniel Buren! Damit hatten wir unsere Achtungserfolge, aber unsere wirtschaftlichen Erfolge hatten wir mit Anselm Kiefer. Und ich hätte dann zwangsläufig nicht nur *dealer* werden müssen, sondern ich hätte auch eine Galerie in New York oder London aufmachen müssen, weil wir an einem Punkt waren – an dem sind auch die anderen sehr erfolgreichen Galerien gelandet – wo wir entweder sagen konnten, wir backen kleine Brötchen, weil der Markt in Deutschland eine gewisse Obergrenze hat, teurer kann man hier nichts verkaufen. Oder aber man macht so eine Liebhaberei draus...

KH: Ich habe in einem anderen Interview mit Ihnen gelesen, dass Sie auch aufgehört haben, als Sie sozusagen die „Vatergeneration“ für die neuen, jungen Künstler wurden.

PM: Ja, klar, wir waren sehr erfolgreich und wenn man es etwas überspitzt sagen will, die wirklich ehrgeizigen Künstler wollen einen Partner haben, der ihnen gleicht. Also wenn ich mir heute zum Beispiel Saâdane Afif angucke, der will einen haben, mit dem er sozusagen kneten kann. Also das muss alles gemeinsam gebaut werden. Er braucht das System und er braucht die Leute und er braucht letzten Endes seine Generation. Und ich könnte höchstens sagen: „Also, Junge, das kannst du auch lassen, ich kann dir schon jetzt sagen, was daraus wird.“ Damit kann ein Künstler nix anfangen. Diese Erfahrungen muss man machen. Und ich hatte auch das Gefühl, ich kann in dem Milieu nichts mehr lernen. Manche Galeristen sind eben als Kaufleute sehr begabt und die genießen den Umgang mit Sammlern. Und dieses merkwürdige Gemenge hat mir überhaupt nicht gefallen. Ich kann auch nicht handeln und so.

KH: Ja, da kommt es dann auch darauf an, was für ein Typ man ist.

PM: Nee, das war dann auch gut so.

KH: Also das haben Sie sich gar nie überlegt, zum Beispiel in New York eine Galerie aufzumachen?

PM: Nee. Als sich das Thema stellte, da war es schon zu spät. Ich hätte dann mit 50 sozusagen in diesem Haifischbecken anfangen müssen. Ich wäre aber wieder bei Null gewesen und man braucht bekannterweise fünf bis zehn Jahre. Dann wäre ich vielleicht mit 60 da gewesen, wo ich in Deutschland längst war.

KH: Klar, das leuchtet mir ein. Aber es gab ja ein paar andere, die das gemacht haben. Heiner Friedrich zum Beispiel.

PM: Ja, der hatte dann dahin geheiratet und hatte dadurch auch wieder finanziellen Spielraum.

KH: Anfang der siebziger Jahre war ja auch Rene Block relativ kurz in New York mit seiner Galerie.

PM: Ja, das geht nicht. Da braucht man richtig Kapital und Rene Block ist auch zu nah an der Kunst, um zu sagen, ich bediene jetzt den Markt, die Oligarchen in Amerika.

KH: Aber haben Sie die Aktion von Joseph Beuys, *I Like America*, bei Rene Block damals gesehen?

PM: Nee, da war ich nicht. Beuys, wie soll ich sagen, Beuys war auch nicht so im Zentrum meiner Leidenschaft. Also, gar nichts gegen Beuys, ich habe großen Respekt vor ihm, großen Respekt. Aber das war eine andere Schiene.

KH: Klar, das ist was ganz Anderes. Etwas, was mich noch interessieren würde und was sich nicht einfach nachlesen lässt, ist die Situation der deutschen Künstler damals in New York. Hans Haacke zum Beispiel und andere, die dort gelebt haben.

PM: Es gab keine Situation. Nee. Hans hat sehr bald einen Lehrauftrag gekriegt, von dem er auch gelebt hat über die ganzen Jahrzehnte. Jetzt ist er pensioniert – also lebt er immer noch davon. Und er hatte dann natürlich auch als Künstler Erfolg, aber nicht ein Erfolg wie ein Julian Schnabel oder Jeff Koons. Hans hat wirklich immer Schwarzbrot gegessen. Aber er ist auch eine senkrechte Seele! Sehr respektabel. Mit dem haben wir die Galerie eröffnet. Und den habe ich witzigerweise in New York kennen gelernt, nicht in Deutschland. Und als wir dann soweit waren mit unserem Entschluss, endlich die Galerie zu eröffnen, da habe ich gesagt „Hans, möchtest du die erste Ausstellung machen?“ Und das war eine glückliche Verbindung, weil es war ein deutscher Künstler, der hier noch als junge Generation der ZERO-Bewegung gesehen wurde. In dem Zusammenhang tauchte er zum ersten Mal auf. Auf der anderen Seite war er dann eigentlich auch schon in Amerika so verankert, dass er gleichzeitig Amerikaner war.

KH: Und wo haben Sie ihn in New York kennen gelernt?

PM: Den habe ich kennen gelernt, weil er eine amerikanische Frau hatte und zu deren Verwandtschaft fuhr. Also, man riecht sich als Emigranten auch immer. Der wiederum kannte auch den Willoughby, über Düsseldorf. Man kann das hinterher gar nicht mehr so genau sagen. Man läuft sich einfach über den Weg, das kennen Sie ja auch. Heute abend gehen Sie ins Grill Royal und schwuppdwupps kennen Sie jemanden.

KH: Ja, besonders in der Kunstwelt ist das so. Man lernt Leute über andere Leute kennen.

PM: Ja, das ist auch sehr schön eigentlich. Also, ich kenne eigentlich kein anderes Tätigkeitsfeld, was so interagiert – also, wenn man die Antennen ein bisschen draußen hat.

KH: Ja, das stimmt absolut. Ich wollte noch kurz auf etwas anderes zu sprechen kommen: Wenn ich das richtig verstanden habe, dann hatten Sie etwa ein Jahr lang parallel zur Kölner Galerie auch eine Galerie in Brüssel. Stimmt das?

PM: Ja! Wir hatten immer wieder Interessenten aus Brüssel, die kamen und sich für unsere Künstler interessierten, aber die waren in Brüssel nicht vertreten. Und da habe ich gedacht, es wäre eigentlich sinnvoll – also, im Sinne meiner Geschichte mit den Territorien eben – wenn die Künstler frei sind, dann kann ich durch die Brüsseler Galerie auch mit denen arbeiten, was ich sonst nicht konnte. Also für Belgien waren die offen. Und das haben wir dann gemacht und so anderthalb, zwei Jahre diese Galerie betrieben, aber nichts, kein Stück Papier verkauft. Die fanden das alle toll, wir hatten tolle *openings*, es war Stimmung ohne Ende und innerhalb von sechs, sieben Monaten – das war in so einer Art Einkaufspassage – hatten sich noch vier, fünf andere Galerien angesiedelt. Zum Teil sehr gute und es war eine tolle Erfahrung, aber das einzige was ich gemacht habe war – ich wurde immer wieder wegen der Buchhandlung Walther König gefragt: „Sie kommen doch ständig nach Köln, können Sie mir nicht das und das mitbringen?“ Und ich fuhr immer mit meinem Auto und transportierte meine eigenen Ausstellungen in dem Kofferraum.

KH: Also, das lief parallel zu der Galerie in Köln?

PM: Ja! Ich war dann drei Tage in Brüssel und drei Tage in Köln. Das ging auch nur, weil Gerd de Vries dann an den Tagen, an denen ich in Brüssel war, in Köln war.

KH: Ja, klar, das kann man dann ja auch nicht ewig so machen.

PM: Nee, und das war dann auch irgendwann uninteressant, weil ich merkte, die Belgier kauften – wenn sie kauften – gerne in Paris ein oder auch in Deutschland und vor Ort... – ging nicht. Das hat vielleicht auch

ein bisschen mit der belgischen Mentalität zu tun, die sehr speziell ist. Sie müssen da... Die lavieren. Und ich war vielleicht zu deutsch.

KH: Apropos „zu deutsch“. Wie kam es eigentlich, dass Sie sich nach zwei Jahren in New York dann entschieden haben, nach Deutschland zurückzugehen?

PM: Verschiedene Gründe – das eine war, auch wenn das ein bisschen merkwürdig klingt, ich hatte die Lust an Amerika verloren. Also, der Vietnamkrieg war zu Gange und ich war in der Gefahr, eingezogen zu werden. Ich hatte meine Bundeswehrausbildung, war aber kein Amerikaner. Und trotzdem konnte man eingezogen werden. Das war das eine, das andere war, ich hatte auch ein bisschen genug von Amerika. Ich hatte auch das Gefühl, ich hätte genug von der Werbung. Und dann bekam Peter Roehr die Nachricht, er hätte noch zwei Jahre zu leben – das alles ging irgendwie zusammen und in Deutschland, wie Sie ja auch wissen, war Halligalli mit 68 und das fand ich ausgesprochen wichtig und spannend, von Paris bis Frankfurt und Berlin. Ich bin auch mit einer Vietnamfahne über den Kudamm gezogen und dieser amerikanische Traum hatte sich für mich erledigt. Und die Werbung auch. Sie kennen vielleicht *Mad Men*, die Serie, das war so die Welt. Und das konnte es nicht sein, dazu war man vielleicht irgendwie auch zu europäisch. Also, nach Vietnam zu gehen, kam überhaupt nicht in Frage. Und ich war mittlerweile anerkannter Kriegsdienstverweigerer, das kam noch dazu - das wäre überhaupt nicht gegangen.

KH: In der Werbung haben Sie dann hier auch überhaupt nicht mehr gearbeitet?

PM: Nee. Als ich wiederkam, hatte ich noch einen Auftrag als freier Mitarbeiter bei einer Frankfurter Agentur und konnte so ein bisschen meine Brötchen verdienen. Aber das nur kurz, und dann haben wir – also Roehr und ich – wobei Roehr schon mehr im Krankenhaus war, einen Laden aufgemacht, das war so die Interimsgeschichte. Der hieß *Pudding Explosion*. Auf der einen Seite war das der erste *head shop*, wie man das nannte, den es hier gab – außer in London andeutungsweise. Der war nach außen hin komisch, der war tatsächlich so subversiv. Wir hatten den Verfassungsschutz immer vor der Tür stehen und auch die amerikanische Polizei. Weil die GIs immer kamen, wenn *payday* war und Haschischzubehör kauften. Wir haben kein Rauschgift verkauft, aber wir hatten diese *psychedelic glasses*, wo man alles doppelt sah, und wir hatten vor allem Zeitungen, die die nicht haben durften. Zum Beispiel die *Village Voice*, weil die politisch und vietnamkritisch waren oder auch holländische Zeitungen, die... Also, heute würde man Porno sagen, aber es war eben mehr Sex als Politik, und so weiter. Und dann haben wir ein „Anti-Nazi-Spray“ hergestellt, das wurde dann eingezogen, weil da ein Hakenkreuz drauf war und das durfte man nicht haben. [Lacht.] Und eben Poster von Che Guevara bis Albert Einstein – also, das war so eine Mischung. Der Laden war eigentlich sehr schön! Die ganze Einrichtung aus Wellpappe hatte Charlotte Posenenske gebaut und von der Decke hingen so große Wellpappenkisten.

KH: Also, das war schon so eine Art Installation?

PM: Jaja, absolut. Absolut. Und wir verkauften Mao-Bibeln – das war sehr lustig: Ich habe in Peking 200 bestellt und dann kamen 2000! Dann hatten wir in unserem Klo nur noch so eine Schneise, weil die überall aufgestapelt waren. Die haben wir immer für eine Mark verkauft. Und dann kam aber die RAF-Gruppe, die haben mich zu Hause quasi überfallen, ich solle das Geld mal rausrücken, was ich mit den Mao-Bibeln verdient hätte, denn das sei Volkseigentum. Also, ich muss Ihnen sagen, das war nicht so komisch, wie man denkt, wenn man *Pudding Explosion* hört. Aber es war trotzdem eine gute Zeit und ich brauchte das wahrscheinlich, um mich abzunabeln, von meiner eigenen Vergangenheit. Und dann, nach so etwa einem Jahr – Roehr starb dann – war klar, das war nur als Zeitaufnahme sinnvoll, weil dann gab es die ersten Poster in Läden und das ganze Zubehör, Buttons und so weiter, und dann haben wir den Laden auch – zack! – zugemacht. Dann lernte ich Gerd de Vries kennen und dann haben wir sehr lange überlegt. Und mit diesem Hintergrund, den zum Beispiel Fischer nie hatte, der war politisch nicht so engagiert, da kann man keine Galerie aufmachen! Ich meine, wir haben uns gefragt, bedienen wir nicht genau damit dieses Establishment, was eigentlich aufzulösen wäre? Aber dann merkte man im Umgang mit der Kunst natürlich sehr bald, das Establishment interessierte sich dafür überhaupt nicht, sondern es war im Grunde unsere eigene Generation und auch die entsprechenden Museumsleute, Jean-Christophe Ammann zum Beispiel ist ungefähr mein Alter, ein bisschen älter vielleicht. Und dann kam Rudi Fuchs ans Stedelijk Museum und dann bildete sich, wenn Sie so wollen, eine neue Generation.

KH: Also gab es auch eine enge Verbindung in die Niederlande?

PM: Ja! Es gab nichts Progressiveres als Holland! Die hatten drei Museen, da konnte man hier nur von träumen: Sie hatten das Stedelijk Museum, sie hatten das Van Abbemuseum in Eindhoven, sie hatten

Groningen. Und diese drei Museen wurden weitgehend von den Künstlern bespielt, von denen wir so reden.

KH: Und dann gab es – vielleicht sogar ein bisschen früher – ja auch noch Basel.

PM: Ja, auch. Und es kam vor allem Luzern! Ammann war in Luzern, aber Basel spielte eine Rolle, weil dann der Kunstmarkt anfang, sich zu entwickeln. Also, wir hatten ja erst in Köln einen und dann wurde Basel eine Drehscheibe, allerdings dann wirklich irgendwann nur im Juni.

KH: Und dann gab es noch Italien.

PM: Und es gab Italien! Aber in Italien gab es nur Galerien. Also, ich sage immer wieder Sperone, weil das wirklich die entscheidende Stelle war. Und von dem aus ging es dann in so wichtige Sammlungen wie Agnelli. Und die verkauften – im Gegensatz zu uns – sicher mehr, aber das versickerte immer, denn in Italien, mit dem Schwarzgeld, verschwand das immer. Die Leute zahlten cash, holten das in ihre Häuser, aber von einem zeitgenössischen Museum war nie die Rede. Die sahen in Italien offiziell nicht mal die Kunst ihrer eigenen Leute. Die konnten Sie besser in Düsseldorf und Köln sehen. Auch Paris war sehr mühsam, muss man sagen. Auch London war wahnsinnig mühsam. Es gab eine Frau, Anne Seymour, die arbeitete bei der Tate, die heiratete dann Anthony D'Offay, gab ihren Job bei der Tate auf und dann fing D'Offay, der an sich mehr so ältere Kunst handelte, unter dem Einfluss seiner Frau an, sich wirklich mit Gegenwartskunst zu befassen. Aber der wiederum hat nie einen Künstler erfunden, der hat immer fertige genommen. Sperone und die, von denen wir eben gesprochen haben, das waren wirklich so Weggefährten, wir sahen uns wirklich als Gehilfen der Künstler, wenn man so will. Wir haben die Ausstellungen auch zusammen gemacht. Wenn man einmal in dem Thema drinnen war – ich hab das ja mehr als einmal gemacht – dann sagt man: „Das sollte erstens nicht da hängen und zweitens, wenn man das dazufügt, dann gäb's noch einen anderen Twist.“ So hat man in der Arbeit, im Gespräch, manchmal auch Sachen gemeinsam hingekriegt.

KH: Ja, das ist ja auch das Inspirierende an der Zusammenarbeit mit Künstlern!

PM: Das ist bei jungen Händlern heute ja auch oft noch so. Also, ich habe das gerade miterlebt bei Hans-Peter Feldmann, den ich von damals gut kenne, der hat gerade bei Mehdi Chouakri eine Ausstellung. Und die Ausstellung ist zwar nach den Vorgaben des Künstlers gehängt, aber letzten Endes in der Ausführung und in der Erscheinung, war es der Galerist. [...] Wenn Sie einen Raum zwanzig, dreißig Mal bespielt haben, mit verschiedenen Künstlern, dann kennen Sie den. Ich weiß genau, wenn jemand um 12 kommt, dann ist die Wand da hinten dunkel. Die kann ich also nicht nehmen für eine Sache, die mittags stattfindet. Und so was kann der Künstler natürlich nicht wissen. Und diese Partnerschaft ist im Prinzip der Grund, warum interessante Leute überhaupt eine Galerie aufmachen. Weil man – ich auch und Fischer – wir haben alle irgendwann mal gemalt oder versucht, kreativ zu sein und sind dann aber zum Glück schlau genug gewesen, zu sagen, dass andere besser sind. Und dann ist es natürlich ein Vergnügen, mit jemandem, der richtig gut ist, was zu machen. Also, mit Sol LeWitt zu arbeiten war genial! Genial!

KH: Und Sie kannten sich dann auch persönlich gut?

PM: Ja, wir haben uns dann bis zum Schluss zu Weihnachten Faxe geschickt und ich habe nachdem er tot war von der Tochter noch zwei weitere Arbeiten gekauft. Nein, Sol war – Sol *ist* wirklich eine unglaubliche Figur! Vom Horizont her. Das war toll.

KH: Ja, das stelle ich mir wahnsinnig inspirierend und toll vor [...]. Und Gian Enzo Sperone kannten Sie auch persönlich?

PM: Sperone kannte ich gut, ja. Der war ein richtiger Italiener. Mit dem zu arbeiten war immer ganz kernig.

KH: Sie waren auch viel in Italien, oder?

PM: Ja. Ich war oft da weil die italienischen Künstler, mit denen wir arbeiteten, eigentlich alle in Turin lebten. Ich hab auch Sachen aus seiner Galerie an deutsche Sammler vermittelt, weil Sperone, wenn er Geld brauchte, es sofort brauchte. Und dann wusste ich jemanden, dem ich gesagt habe: „Das kriegst du nur einmal, das gibt's nur weil der Mann dringend Geld braucht. Nur deshalb kommst du an diese Arbeit. Wenn du das kaufst, bist du verrückt, weil es trotzdem viel Geld ist, wenn du es nicht kaufst, bist du noch verrückter.“ Und heute sind diese Leute natürlich stolz auf ihre wunderbare Minimal-Sammlung oder wie auch immer. Klar! Inzwischen sind wir ja schon an dem Punkt, wo man sich mit den Erben zusammentun

muss. Die Sammler waren in der Regel ja älter als wir, die sind jetzt also 80 oder tot und die Erbschaftsfrage stellt sich natürlich in allen Fällen, was aus den Sammlungen wird.

KH: Haben Sie da bestimmte Sammler gehabt oder Sammlungen, die Sie mit aufbauen konnten – abgesehen von Ihrer eigenen?

PM: Jaja, sicher. Mit meiner eigenen Sammlung habe ich ja erst spät angefangen, ich hatte ja die ersten zehn Jahre gar kein Geld. Und so ein längerer Kontakt mit Sammlern funktioniert ja so, dass man merkt, man tickt ähnlich. Sonst geht das nicht. Und dann entwickelt man im Laufe der Zeit eine Glaubwürdigkeit. Der hat dann begriffen, dass man nicht einfach hinter seinem Geld her ist, sondern man versucht, ihn gut zu bedienen und dementsprechend verkaufen Sie solchen Leuten dann auch Dinge, die Sie eigentlich gerne selber hätten. Also, es gibt so eine Sammlung, die eigentlich meine wäre, wenn ich das Geld gehabt hätte und mit den Leuten bin ich bis heute freundschaftlich verbunden.

8.2.3 Interview mit Paul Maenz, 20. April 2015, Berlin

[Die Aufnahme beginnt kurz nach Beginn des Gesprächs.]

PM: Die Arbeit mit einem richtig neuen, jungen Künstler, der auf dem Markt nichts bedeutet, ist heute... Im Grunde ist es ein Luxus, wenn man sich das leistet. Bei uns war das damals normal! Das war der Normalfall. Und in diesem Klima lernen ja auch junge Künstlerinnen und Künstler die Welt kennen! Das ist ja auch ein völlig anderes Weltbild. Es ist ja eigentlich ein Phänomen der 80er Jahre, dass man eine Ausstellung nur dann machen konnte, wenn man damit gleichzeitig ein „Starversprechen“ lieferte: „Ich mache dich zu etwas!“ Und die Leute kaufen auch heute – und wenn es nur eine Zeichnung ist – immer nur, wenn etwas vielversprechend ist. *Nicht*, weil die Arbeit toll ist – das ist sozusagen selbstverständlich nebenbei – aber sie muss dieses Investitionsversprechen halten. Ich finde das aus meiner idealistischen Haltung heraus geradezu unappetitlich. Aber: *Let's face it!* So ist es nunmal.

KH: Das bringt mich gleich zum Thema. Als Sie sich damals mit Gerd de Vries dazu entschlossen haben, doch eine eigene Galerie aufzumachen, waren die Voraussetzungen ja völlig andere.

PM: Die waren völlig anders, ja! Wenn ich so rede, klingt das so idealistisch und klar, das waren wir auch. Aber wir hatten vor allem auch das Gefühl, wir mussten nicht den Markt bedienen und auf ihm überleben – sondern der entscheidende Punkt war, dass wir im Grunde ja noch den letzten Rest der Avantgarde erwischt haben, wo die Eigendynamik der Entwicklung und vor allem auch die Vorstellung von Fortschritt eine Rolle gespielt hat – das ist ja heutzutage kein Thema. Und diese Fortschrittsmoderne, [...] die kam im Grunde um 1980 zum Stillstand mit der sogenannten Postmoderne. Das ist jetzt vereinfacht, aber ab da lief alles parallel. [...] Ich habe zum Beispiel irgendwann mal in den siebziger Jahren so einen Konfliktmoment erlebt, als ich merkte, die Künstler, die wir hatten, waren auf der einen Seite extrem systemkritisch, wie zum Beispiel Art & Language oder Joseph Kosuth oder Hans Haacke oder Victor Burgin – auf der anderen Seite wollten sie natürlich in dem System erfolgreich sein. Und das ist ja ganz offensichtlich *entweder oder* oder möglichst kunstvoll *beides* und dann habe ich allen einen Fragebogen geschickt und gefragt: „What do you expect from the gallery?“ Und dann kamen sehr pflaumenweiche Antworten zurück und wir haben das dann auf deutsch und englisch als kleines Heftchen veröffentlicht, weil ich den schwarzen Peter los sein wollte. Wenn wir auf der einen Seite etwas machten, das „populär“ schien, zum Beispiel ein Frühstück, was geradezu frevelhaft war, sowas machte man nicht und es kamen sowieso nur sechs Leute, und auf der anderen Seite sollten wir die Fahne hochhalten und beispielsweise möglichst anspruchsvolle Verlage finden, wie DuMont, um zum Beispiel wie Gerd von Art & Language diese Schriften herauszugeben. Das war so ein Eiertanz, der sich dann abzeichnete. Man darf eben zwei Sachen nicht vergessen: Es gab im Grunde bis 1980 keine zeitgenössische Kunst in der Tagespresse. Die fand im Feuilleton noch nicht statt und es gab keine Auktionen. Auktionen gab es bestenfalls eigentlich nur mit klassischer Moderne. Aber die Fixierung auf den Markt, also dass vor allen Leuten ganz offen lag, das uns das wird so gehandelt, das und das wird so eingeschätzt, soviel ist das wert – das gab es alles nicht. Kunst – wenn Sie so wollen – hatte keinen Preis. Wir hatten damals ja wirklich nur mit Leuten zu tun, die in unserem Milieu, also in unserer Problematik, zu Hause waren und wenn jemand wie der Großsammler Peter Ludwig kam und einen Kosuth kaufte, haben wir uns heimlich darüber amüsiert. Der wusste nicht, was er tat! Und heute weiß jeder 28-jährige, der in eine Galerie kommt, genau womit er es zu tun hat. Der

kennt die Charts, der hat dieses Artnet und so weiter. Insofern ist die Basis der Kunstbetrachtung und damit der Umgang aller mit Kunst nicht mehr dieselbe. Ich sage das nicht anklagend! Das ist genau so eine Wirklichkeit wie das, was wir da eben hatten – das ist so. Take it or leave it! Aber ich bin natürlich ganz erlöst, dass ich mich dem nicht aussetzen muss, weil ich so anders gestrickt bin. Ich bin wirklich in jeder Beziehung sehr analog. [Lacht.]

KH: Das ist extrem spannend, finde ich. Deswegen interessiere ich mich auch für die Galeriegründungen genau in dieser Zeit.

PM: Aber wir wollten schon Erfolg haben! Wir waren nicht so „verwurschtelt“ – wir wollten Erfolg haben. Das galt auch für Konrad Fischer, für Rolf Rieke, Heiner Friedrich... Nur Erfolg bedeutete eigentlich ein auf Inhalt übersehener Erfolg bei Leuten, die auf dem Level waren. Ich meine also die berühmte Besetzungsmacht, die drei, vier Museumsleute damals wie Jean-Christophe Amman, Harald Szeemann, Rudi Fuchs und so weiter – wenn die sich auf einen Künstler einigten, wenn die einen Künstler ausstellten oder in die *documenta* aufnahmen – das war's was wir wollten! Das war, was für uns Erfolg bedeutete.

KH: Es ging dann eher um ein idealistisches Ziel, eine Anerkennung.

PM: Ja, es ging um die *Sache* und nicht um die Ware.

KH: Man wollte seine Künstler eher auf der *documenta* unterbringen, als an Sammler XY für soundsoviel Geld zu verkaufen.

PM: Ja, und den Privatsammler, der seine Sammlung öffentlich zugänglich machte, wie heute [unverständlich] oder auch Boros, den gab es ja nicht. Die Leute hatten die Kunst im Wohnzimmer.

KH: Vissers zum Beispiel

PM: Ja, Vissers sind dafür ein Idealbeispiel. Aber irgendwann expandierten die auch und dann hatten sie ja irgendwann diese Traglufthalle gebaut, weil das das Billigste war, um die Kunst, in der sie saßen, selber zu sehen. Aber im Grunde war es wirklich privat. Die waren private Sammler.

KH: Sie kauften auch nicht, um ihre Kunst dann in öffentlichen Sammlungen zu sehen, oder?

PM: Nein, man konnte auch nicht sagen, samstags ist geöffnet, ich gehe da hin. Man musste zum Abendessen eingeladen werden und sich im Kunstbetrieb kennenlernen und dann konnte man miteinander oder auch nicht, aber man konnte zum Beispiel einen Sammler von einem gewissen „standing“ unmöglich fragen: „Was haben Sie dafür bezahlt?“ Das war so wie: „Wie ist ihre Frau im Bett?“

KH: Das war etwas, was man einfach nicht fragte.

PM: Nee, das fragte man nicht. Das war auch nicht falsche Bescheidenheit, aber das gehörte nichts zur Sache, wenn Sie so wollen. Man hat darüber natürlich schon gesprochen, vor allem zwischen Händlern und Sammlern, wir haben um Preise gefeilscht, aber das war sozusagen „intim“.

KH: Dadurch, dass zeitgenössische Kunst jetzt ja auch in den Auktionen ist, ist das ja alles viel öffentlicher geworden.

PM: Zumal die Werke ja zum Teil vom Atelier direkt in die Auktionen geht! Die ganze Hirst-Geschichte damals.

KH: Oder dass Werke schon verkauft werden, bevor sie überhaupt hergestellt wurden.

PM: Absolut! Für die, die es trifft, ist das kommerziell gesehen natürlich eine hinreißende Situation – es gibt ja Künstler, die so gefragt sind, dass das ist wie Geld drucken. Die haben ihre *waiting list* und die können sie mehr oder weniger schnell abarbeiten, je nachdem, ob sie es Assistenten machen lassen. Das ist wie Geld drucken. Das geht dann ja meistens auch nicht ewig, aber das kann mal einige Jahre lang so gehen. Also beispielsweise [Gerd] Richter kann Geld drucken. Würde Polke noch leben, könnte er es inzwischen auch. Damien Hirst hat es ja gemacht. Wobei – und das muss ich Ihnen ja sagen – das den Blick völlig auf die Heerscharen von Künstlern verstellt, die nicht von ihrer Kunst leben können. Heerscharen!

KH: Ja, klar. Es ist ja auch interessant, dass heute jeder zumindest ein bisschen Ahnung von zeitgenössischer Kunst hat. Jemanden wie Damien Hirst kennen alle, egal ob sie sich speziell für Kunst interessieren oder nicht.

PM: Ja, das gehört zum Lifestyle! Wenn Sie Großstadtmensch sind und in Berlin oder in Köln/Düsseldorf leben und als junger Anwalt oder Ärztin Leute einladen, wo sie mit einem einigermaßen *up-to-date*-Publikum zu tun haben, Sie können es sich nicht leisten, schlechte Kunst oder gar nichts an der Wand zu haben! Das ist genauso entscheidend, wie wenn Sie das – wenn schon bei Ikea ausgesuchte – richtige Sofa ausgesucht haben, besser ist interio, und das gilt auch für die Sachen an der Wand. Familienfotos sind vielleicht noch okay, aber... Und das meine ich eben mit Lifestyle. Das ist heute wirklich etwas anderes.

KH: Als Sie damals mit der Galerie angefangen haben, haben Sie aber mit Künstlern schon von Anfang an über Dinge wie Verkauf, Preise und so weiter, gesprochen?

PM: Ja, klar. Wenn wir die Ausstellung machten, dann hatten wir natürlich Kosten und die Galerie war auch dazu da, dass wir uns nach Möglichkeit auch davon ernähren konnten und dadurch den Künstler soweit es ging mit. Das waren keine großen Summen, aber es ging. Das kostete ja auch alles nicht so viel. Aber klar, bei jeder Ausstellung hatten wir eine Liste, wo wir aufgeschrieben haben, wieviel die jeweiligen Arbeiten kosten sollten.

KH: Es gab wahrscheinlich auch nicht von Anfang an ein Sammlerinteresse, oder?

PM: Das war sehr überschaubar, das waren *the happy few*. Man kannte sich, man hörte voneinander. Man fuhr ja zu den Ausstellungen, die die guten Museumsdirektoren seinerzeit machten, wie zum Beispiel [Johannes] Cladders und davor war es jemand wie Paul Wember in Krefeld. Das waren richtige Kompassnadeln! Und es ist wirklich so, dass, auch wenn die Galerien sich zum Teil gar nicht grün waren und sich diesen ohnehin kleinen Kuchen ja auch noch teilen mussten, sich alle einige waren, das was wir hier machen, ist Kunstgeschichte. Das war ganz klar! Und ohne diese innere Sicherheit oder auch die Anforderung hätte man die Ausstellung nicht gemacht. Dazu war das zu mühsam und zu anstrengend. Gerd fuhr drei, vier Tage pro Woche nach Mainz in den Schott-Verlag und hat am Musik-Lexikon gearbeitet, die Galerie machte um 14 Uhr auf, weil ich vormittags beispielsweise Plakate entworfen habe für die Philharmonie in Köln. Aber das war kein Opfer! Es war ein Luxus, mit diesen wunderbaren jungen Künstlern arbeiten zu können. Das war einfach großartig! Es war nicht so, dass wir sagten, wir legen uns hier krumm für die Kunst. Man darf auch nicht vergessen, dass wir alle wahnsinnig jung waren. Heute würde ich das nicht mehr können, aber man war innerlich so elastisch und auch so inspiriert! Man muss auch nicht denken, dass wir eigenbrötlerisch waren. Wir sind rumgereist – unter Umständen per Anhalter und nicht mit dem Flugzeug – und man hat natürlich anders gewirtschaftet. Wir haben zum Beispiel über Jahre, auch als wir amerikanische Künstler ausstellten, *nie* mit Amerika telefoniert! Das war viel zu teuer. Es gab noch nicht mal Faxgeräte, geschweige denn Email. Das war alles mit Luftpostbriefen! Was sehr schön ist, denn dadurch ist heute gerade bei Kunst, die auf Dokumente angewiesen ist, soviel erhalten: Zwischen Sammlern und Künstlern und Händlern – das ist alles richtig belegt. Hätten wir E-Mail gehabt, wäre das alles nicht mehr da.

KH: Somit haben Sie tatsächlich wortwörtlich Kunstgeschichte geschrieben!

PM: Das wird die Zeit zeigen, aber wir hatten jedenfalls das Gefühl, was wir da machen, ist unverwechselbar. Wir konnten auch nicht delegieren, sondern mussten alles selber machen. [...] Damals war ja der Zugriff auf Informationen wirklich an die Zeitgenossen gebunden. Man konnte nicht einfach in irgendeine Bibliothek gehen. Als Lucy Lippard dann endlich ihr Buch hatte – das war dann etwas, wo man mal nachgucken konnte!⁸⁶⁷

KH: Ich fand es ja schon erstaunlich, dass ihre Ausstellung *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* darin verzeichnet war! Es waren ja nur sehr wenige europäische Ausstellungen darin.

PM: Da war wenig, ja. Das passierte ja an wenigen Stellen. Ich bin sicher, Konrad Fischer ist drinnen, der war ja eine wichtige Figur, aber Galerien, die sich mit dieser Kunst befassten, also Minimal und Post-Minimal, das waren weniger als eine Handvoll. Es gab Art & Project in Amsterdam, Sperone in Turin, Yvon Lambert in Paris, also das war sehr überschaubar. MTL in Brüssel...

⁸⁶⁷ Lippard, Lucy (Hg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, edited and annotated by Lucy R. Lippard, New York: Praeger 1973.

KH: Und in Deutschland?

PM: In Deutschland war nur... Rolf Rieke zum Beispiel war noch in dieser Generation von Heizer und so, der Zwirner war eigentlich immer nur Händler. Dann gab es Fischer und eine Weile lang Heiner Friedrich, ehe er sich absetzte. So richtig viel mehr war da nicht.

KH: Das ist wirklich sehr übersichtlich.

PM: Wir hatten manchmal Kontakte mit Kollegen in München oder Hamburg, aber die Schwerpunkte, also wo die Kunst zu Hause war, waren Düsseldorf und Köln. Das kann man so sagen.

KH: Ja, heute sowieso, aber ich denke, das war auch damals schon klar. Es ist ja wie gesagt so toll, dass Sie damals vor allem per Brief kommuniziert haben, da ich jetzt einiges daraus lernen konnte.

PM: [Lacht.] Ich weiß natürlich nicht mehr, was wir damals geschrieben haben! Das wissen Sie jetzt sicherlich besser.

KH: Ich habe mich jetzt vor allem auf die frühen Briefe konzentriert, als sie um 1970 an verschiedene Künstler geschrieben haben, um ihr Vorhaben, eine Galerie zu eröffnen, anzukündigen. Teilweise bitten Sie um Informationen...

PM: Das war auch so ein bisschen herumstochern im Heuhaufen.

KH: Ja, natürlich, genau!

PM: Mein Hintergrund ist natürlich sehr von meinem Professor Max Buchartz von der Folkwang Schule geprägt gewesen. Der war ja ein Bauhaus-Mann. Das ist wirklich eine Basis. Eine konstruktivistische, wenn Sie so wollen, eine internationale Kunstform. Und für mich waren in den späten 1950er Jahren Yves Klein und Konsorten, also die neuen Tendenzen, ZERO und so weiter. Als das so ins Romantische kippte, war es dann für uns wieder vorbei. Da bin ich auf Peter Roehr gestoßen, der war ja noch vor meiner Galeriezeit, und in dem hatte ich den richtigen Partner. Es ging aber eigentlich gar nicht so sehr um konkrete Informationen, es war die Haltung, die sich da prägte.

KH: Eine verwandte Geisteshaltung.

PM: Ja, genau. Und eine Abwehr der „gefühlssentimentalen“ Haltung, die ja in der Kunst damals noch eine Rolle spielte, einfach als Erbe der Kriegszeit, diese ganzen Leiden. Und deswegen kam mir jemand wie Hans Haacke dann gerade recht. Das war unser Erstling, aber dann ja auch ganz schnell Leute wie Robert Barry oder Joseph Kosuth und natürlich das Kennenlernen von Künstlern, als wir dann einmal drinnen waren, so ab 1971, das kam meistens durch Künstler. Robert Barry zum Beispiel kam aus Turin, wo er gerade eine Ausstellung bei Sperone machte, und wir fragten dann: „Robert, hast du da irgendwas Interessantes gesehen?“ Und dann sagte er: „Ja, da ist dieser Typ, der ist völlig verrückt, aber interessant.“ Und das war Salvo. So kam dann die Salvo-Ausstellung zustande. Und durch Sperone, mit dem ich gut konnte, und ich hatte sowieso diese Affinität zu Italien, bin ich auf Paolini gestoßen. Ich hatte dann auch das Glück, dass er in Deutschland noch niemanden hatte, der ihn zeigte. Das war natürlich bei unseren ganzen Ausstellungen, wie bei den Kollegen auch, Bedingung: Wenn bei uns, dann nur bei uns, also in Deutschland. Es gibt wenige Ausnahmen, aber im Prinzip... Es war so mager. Es hätte auch kein Kollege aus München gewollt, aber Fischer hatte seine Leute, wir hatten unsere Leute und so weiter. Das waren so *exclusives*.

KH: Ich glaube, das wird in ein, zwei Briefen auch explizit erwähnt. Sie sagen da, dass Sie auch nur Interesse an Künstlern hätten, die noch nicht an jemand anderen gebunden sind.

PM: Das Maximum war immer „die erste Ausstellung in Deutschland“, das Recht der ersten Nacht, das besonders attraktiv war. Das zweite war, dann aber auch die einzige Galerie in Deutschland zu sein.

KH: Ihre Idee war dann aber, grundsätzlich auch langfristig mit den Künstlern zusammen zu arbeiten, oder?

PM: Ja! Im Grunde war die erste Ausstellung natürlich immer ein bisschen Versuchskaninchen, aber die Idee war immer, dass es gleichzeitig auch eine Ehe ist. Also das war sozusagen wie eine Eheschließung.

Uns war ja klar, dass wir immer auch eine gewisse Zeit brauchten *to make our point*. Daher war so eine Einzelveranstaltung nicht interessant – auch für den Künstler nicht, weil – wie heißt das noch? – „wer oft wechselt, ist bald Kleingeld“. Zum Beispiel Ulrich Rückriem, der hervorragend ist, der hielt es nirgendwo länger aus; mit dem Erfolg, dass seine ganze Marktwirklichkeit zerbröselt ist. Man muss wissen, wo man hingehört und dazugehört, weil sich natürlich nur so – das gilt für den Künstler wie für den Galeristen und in gewisser Weise auch für den Sammler – das nur in dieser Beharrlichkeit klarmachen ließ.

KH: Man demonstriert damit natürlich auch, dass man „dahinter steht“ und nicht nur auf einen gewissen Publikumserfolg aus ist.

PM: Ja, klar. Damals war ja auch nicht viel mit Erfolg. Wir hatten am Anfang immer wieder dasselbe treue, sehr gut informierte Publikum, die Afficionados, das brach ja letztlich erst Ende der Siebziger Jahre auf. Dann wurde Kunst öffentlich und hatte eine Plattform.

KH: Und davor war das immer ein kleinerer Kreis.

PM: Ja, das war ein kleiner Kreis von Interessierten – und das fand man auch normal. Die Medien haben sich damit nicht befasst und auf der *documenta* waren diese neuesten Künstler, so wie wir die da zeigten, ja auch kein zentrales Thema. Szeemann machte die 72er *documenta* und da gab es eine Abteilung für konzeptuelle Kunst. Aber das war natürlich auch nur so eine „Schutzzzone“. Nicht ganz klein, da waren ja auch alle guten Leute dabei. Die war von Fischer und mir, wir waren quasi die „*réalisateurs*“ und haben gesagt, wer dabei sein sollte, wobei wir sehr streng mit uns waren, weil wir natürlich eine gute Figur machen wollten auf der *documenta*.

KH: Hatte Szeemann Sie da direkt angefragt?

PM: Das weiß ich nicht mehr. Wahrscheinlich schon, das wird wohl so sein.

KH: Ich finde es doch erstaunlich, da Sie ja im Januar 1971 erst die erste Ausstellung gemacht haben und die *documenta* war schon eineinhalb Jahre später.

PM: Das stimmt, wir fanden das darum auch toll.

KH: Was mir auch aufgefallen ist: Die Ausstellung *Dies alles Herzeben* von 1967 nimmt ja auch schon sehr viel vorweg. Da war Dibbets beispielsweise und andere Künstler, die Szeemann später 1969 in *When Attitudes Become Form* zeigte.

PM: Ja, für diese Dimensionen hatten wir die Informationen und vor allem die Mittel nicht, er hatte ja ein Museum! Das hat ihn zwar den Job gekostet, aber immerhin! Wir wussten, was wir da gemacht haben ab vielleicht Anfang 1967 und das ging natürlich auch schnell. Von 67 bis 69 war gar keine lange Zeit! Das ist quasi eine Halbwertszeit. Künstler haben eigentlich immer fünf kompakte Jahre und dann kommen die nächsten fünf Jahre. Und das war als Museumsausstellung natürlich sensationell, aber von der Attitüde her war das ganz ähnlich, denn wir hatten ja gesagt, keine Ware herstellen, keine verbleibenden Objekte, sondern lieber etwas machen, was aber auch nicht ein Happening ist mit Rambozambo, sondern wirklich Kunst, die kommt und geht. Aber die Geschichte war ja auch mit so wenig Geld gemacht! Rückblickend gibt es da eigentlich zwei Punkte. Zum einen waren es eben die richtigen Künstler, wie Charlotte Posenenske oder Richard Long und Gilbert & George, die angesprochen waren, aber nicht konnten. Und dann war da noch Konrad Lueg, der als Künstler dabei war, sich aber dann als Galerist entpuppte...

KH: Das war ja kurz bevor er die eigene Galerie aufgemacht hat.

PM: Ja, das war quasi um die Ecke! Er wollte das ja mit mir zusammen machen, aber mein sechster Sinn hat mir gesagt, das geht nicht. Und das andere war – und das ist einem heute nicht mehr so vor Augen – der Kameramann, der vom Hessischen Rundfunk beauftragt war, das war Gerry Schum. Der hat diese Videogalerie gegründet und damit war auch ein neues Medium in der aktuellen Kunstszene plötzlich ganz vorne. Auch wenn er große Schwierigkeiten, auch finanzielle, hatte und er hat sich am Ende ja erschossen. Das sind so Seiteneffekte von solchen Veranstaltungen, deren Bedeutung sich ja oft erst hinterher herausstellt. Deswegen war diese 67er-Ausstellung wichtiger, als wir sie damals fanden.

KH: Bestimmt, ja. Ich glaube, sie ist extrem wichtig.

PM: Ich merke jetzt immer, dass da jetzt amerikanische *scholars*, die zwei Generationen später gekommen sind, da jetzt drauf stoßen. Und Amerikaner können ja sehr fleißige *researcher* sein, das haben Sie sicher auch gemerkt. Das ist verblüffend! Man denkt immer, das ist so eine Oberflächenkultur, aber das sind oft erstaunliche Handwerker. Auch bei Museumsleuten. So gute Leute haben wir hier nicht häufig.

KH: Ja, es ist erstaunlich, welches Wissen viele haben. [...] Insofern glaube ich aber auch, dass diese Ausstellung, von der wir gerade sprachen, deshalb jetzt auch mehr rezipiert wird. Es kann ja keine lange Planungsphase dafür gegeben haben, oder?

PM: Nein, überhaupt nicht! Wir haben ja im Frühjahr desselben Jahres die *Seriellen Formationen* gemacht. Peter Roehr hatte Jan Dibbets kennengelernt, die beiden steckten die Köpfe zusammen, Dibbets wiederum war an der St. Martin's School und kannte daher Flanagan und Long und Gilbert & George. Es war auch eine sehr ergiebige Künstlergeneration zu der Zeit unterwegs. Das ist ja nicht immer gleich! Es gibt manchmal so Ballungen, so wie in Italien die *Arte Povera*-Zeit – das hat es nie wieder gegeben. Bis jetzt jedenfalls nicht.

KH: Es ist sehr auffällig, wie alles ja doch immer noch überschaubar ist und sich Netzwerke spinnen. Die Konstellationen von Leuten sind immer wieder ähnlich.

PM: Als ich in New York die Minimal-Szene kennenlernte... Das waren ja alles Hungerleider, die in derselben Kneipe waren, während es der Pop Art ja schon gut ging. Und eigentlich kann man sagen – das gilt im Grunde ja für jede Künstlergruppe – das sind am Anfang immer Notgemeinschaften.

KH: Von dem, was ich jetzt sehe und lese, spüre ich eher Kollaboration und weniger Konkurrenzverhalten.

PM: Ja, sie merken, dass sie alleine schwach sind und sich gegenseitig brauchen und sie sind natürlich richtig erlöst – das konnte ich bei Peter Roehr ja beobachten – wenn ein Künstler dann merkt, ich mache mir hier nichts vor, ich habe nicht einen Knall, sondern da sind drei, vier andere Leute, die...

KH: Genau, dann entsteht auch eine Strömung, die in der Luft liegt! Wie eine geistige Schwingung.

PM: Ja, klar! Und dann bildet man so Gemeinschaften. In den achtziger Jahren gab es in Köln ja die Mühlheimer Freiheit und das war die Atelieradresse, die Straße war Mühlheimer Freiheit. Keiner von denen hätte sich ein eigenes Studio leisten können, aber das war so eine Montagehalle und die haben sie sich geteilt. Das stellte sich natürlich nach außen hin bald so dar wie Zampanò, aber in Wirklichkeit war es das Gegenteil.

KH: Und im Rückblick ist es schwer, zu rekonstruieren, woher das eigentlich kommt. Das sind ja anfangs kleine Verknüpfungen, die kommen und ich nehme an, dass dann jemand sagt: „Ich kenne den hier noch, der ist gut, guck dir den mal an!“ und so weiter.

PM: Genauso war's! Die waren alle in derselben Kneipe. Zum Beispiel Peter Bömmels, der arbeitete im Kindergarten als Erzieher und machte mit den Kindern Sachen aus Knete und den haben sie eingeladen, mitzumachen und der hat dann auch hauptsächlich mit Knete gearbeitet und war dann so schnell so drinnen und der blühte auf! Er hat gemerkt, er hat da ein Talent von dem er selber bisher nichts geahnt hat, einfach durch die anderen befeuert.

KH: Ich glaube auch, dass viele Künstler, wenn es diese Ballung in einer Generation gerade nicht gibt, dass es ja durchaus passieren kann, dass da wahnsinnige Talente verloren gehen, die irgendwo alleine sitzen und denken: Was mache ich hier eigentlich? So ein Dasein ist ja auch psychisch eine Herausforderung: Man verdient nicht viel oder zumindest anfangs nicht und man kann nicht davon ausgehen, dass sich das irgendwann ändert.

PM: Stimmt. Das war früher vielleicht noch ein bisschen anders als heute. Wie wir am Anfang ja schon sagten: Heute ist es eigentlich egal, was sie machen, das kann alles gehen. Aber in einer Zeit, wo bestimmte Dinge überhaupt nicht gingen... Zum Beispiel Salvo hat es über Jahre das Genick gebrochen, weil Celant, der der Vater der *Arte Povera*-Bewegung war, es nicht schlucken konnte, dass einer noch malt und dann auch noch gegenständlich malt! Und damit war der gestorben. Das würde es heute nicht mehr geben.

KH: Das Publikum und damit der Markt sind heute natürlich auch viel größer. [...]

PM: Es ist natürlich entscheidend, wenn jemand das Glück hat, sich mit einem guten Galeristen kurzzuschließen, wenn das klappt. [...]

KH: Klar! Aber es geht auch darum, dass man eine gemeinsame Vision hat und sagt: Wir machen da jetzt etwas draus, wo man unterschiedliche Talente zusammenbringen kann. Ich denke mir, dass es, als Sie angefangen haben, schon auch darum ging, dass es eine kreative Arbeit auf beiden Seiten gab.

PM: Das ist es aber glaube ich auch heute noch. Man braucht so etwas wie eine Symbiose. Wenn das Temperament oder das Naturell des Händlers oder der Händlerin zum Künstler nicht passt, kann das nicht gehen. Zum Beispiel Max Hetzler, der natürlich viel später auftauchte, der aber später dann diese Malergeneration von Oehlen und so weiter zeigte, die vorher mal bei uns waren, da hat sich das gespalten. Wir hatten zum Beispiel keine Künstler, die tranken und das war auch der Plan. Die tranken natürlich mal ein Bier oder mal einen Schnaps, aber die waren keine Alkoholiker, während sich bei Hetzler die ganzen Säufer sammelten. Da war wir so eine Wasserscheide. Und deswegen ist so eine gewisse Seelenverwandtschaft zwischen den Beteiligten natürlich Voraussetzung. Auch bei Museumsleuten. Wenn einer völlig anders tickt, geht das nicht. Das sind ja am Anfang keine planvollen, rationalen Entscheidungen. Das haben Sie so im Gefühl, man merkt, wo man sich wohlfühlt. Wenn man sich wohlfühlt, ist man ja auch in der Lage, sich mal wirklich anzustrengen und zu sagen: Okay, über den Schatten springe ich jetzt auch noch, aber wenn das mit Unwohlsein verbunden ist, macht man das nicht. Das war ja eh nicht drinnen! Das musste schon sportlich sein.

KH: Ich habe einen Brief vom Dezember 1969 gelesen, den Sie an Hans Haacke geschrieben haben. Der ist wunderbar, weil er mir auch so viel verraten hat über die Zeit und die Situation, in der Sie sich befanden.

PM: Ah ja! Das war in der Vorbereitungszeit.

KH: Genau. Als Sie ihm gegenüber dann das erste Mal erwähnen, was Sie vorhaben...

PM: Das muss furchtbar naiv sein! Wenn Sie mir das heute zeigen, würde ich sagen: „Mannometer...!“ [Lacht.]

KH: Nein, es sind wirklich faszinierende Dokumente, weil man ja *jetzt* sehen kann, was daraus geworden ist. [...]

PM: Ja, den Hans wollte ja keiner. Der ist nach Amerika gegangen, weil seine Frau Amerikanerin war und die garantieren konnte, dass er nicht verhungert. Und auch das war wiederum bizarr, denn sie ist jüdischer Abstammung und dass sie ausgerechnet diesen „deutsesten“ aller Deutschen als Mann nahm... Aber *sie wollte ihn haben* und hat ihn auch gekriegt. [Lacht.] Die haben zwei Kinder, einer heißt Carl, einer heißt Paul, die habe ich gerade in London getroffen. [...].

KH: Und Hans Haacke und Sie kannten sich ursprünglich aus New York?

PM: Wir sind uns mal über den Weg gelaufen: „Guten Tag, Herr Haacke, guten Tag, Herr Maenz, wie geht es Ihnen, sind Sie länger hier?“ Mehr nicht. Denn als Haacke nach New York zog, zog ich weg.

KH: Also da gab es nur eine kurze Überschneidungszeit.

PM: Ja, es war einfach *bello* und *goodbye* – mehr war das nicht. Und Haacke hat natürlich mit dem, was ich vorhin sagte, zu tun, dass für mich diese neuen Tendenzen, ZERO, wo der Haacke als so eine Art Benjamin, also ganz jung dabei war mit seinen *Condensation Cubes*, die jetzt auch hier in der Zero-Ausstellung zu sehen sind. [...] Von daher war Haacke mir natürlich ein Begriff, aber gleichzeitig war klar, das ist nicht einer von den alten ZERO-Jüngern, sondern mehr meine Generation. Und zum Glück hat es dann ja auch geklappt. Wobei Hans schwierig war! Der war sowas von ideologisch [lacht]... Mit dem Siegelab-Vertrag später bis heute. Ohne Vertrag kriegen sie da gar nichts. Da müssen Sie sich verpflichten, als Käufer, nicht er sich als Künstler.

KH: Es ist aber auch bewundernswert, wenn jemand das so konsequent durchzieht.

PM: Ja! Er war der einzige. Und Buren.

KH: So wie ich diesen Brief jetzt interpretiert habe, klang das aber schon sehr freundschaftlich, aber Sie kannten sich damals noch gar nicht so gut?

PM: Nee, aber ich hatte ja eine Weile in Amerika gearbeitet und ich wusste ja wie der Ton so ist.

KH: Das stimmt natürlich. Das ist überhaupt ein sehr spannendes Dokument, ebenso seine Antwort. Es gibt dann ja einen langen Briefwechsel, aus dem man viel ablesen kann.

PM: War das auf Schreibmaschine oder...?

KH: Ja! Was natürlich gut ist für mich [lacht].

PM: Klar! [Lacht.]

KH: Und dadurch ist das ja auch einfach wahnsinnig gut dokumentiert! Es hat mich eigentlich erstaunt, dass Sie diese Briefe noch haben bzw. hatten.

PM: Das ist Gerd de Vries. Der hat eine wissenschaftliche Ausbildung und schmeißt nichts weg! Das ist wirklich wahr. Manchmal kriegen wir von einem Auktionshaus eine Anfrage und dann holt Gerd eine Karteikarte von 1972 und sagt: „Das Werk ist dann und dann an den und den verkauft worden.“ Und dazu kam, dass, wie gesagt, wir uns immer sicher waren, dass das Ganze auch einen kunstgeschichtlichen Anspruch hat. Deswegen haben wir von Anfang an immer diesen Jahresbericht gemacht. Am Anfang kam jedes Jahr so ein Heft heraus, wo die Ausstellungen festgehalten sind. Das hatte aber einen ganz praktischen Grund: Wir haben ja eine Reihe Ausstellungen gemacht, von denen tatsächlich nichts übrig blieb. Die Arbeit wurde aufgelöst und existierte dann nur noch als Video oder auf Papier und ich fand es wichtig, dass man irgendwann mal feststellt, wie das beim ersten Mal aussah oder was das war. Und die Jahresberichte haben uns ja später, als wir nach zwanzig Jahren die Zusammenfassung machten, auch sehr geholfen. Und vor allen Dingen kann man dann auch belegen wer beteiligt war und so weiter. Viele Sachen vergisst man wirklich!

KH: Aber die sehen von der Machart her ja relativ ähnlich aus, wie beispielsweise der Herzchen-Katalog.

PM: Ja, klar. Das habe ich ja alles mit den „Abreibebuchstaben“ gemacht. Das war ja noch nicht mit dem Computer. Deswegen! Das Layout und so weiter habe ich alles selber gemacht. Und gedruckt habe ich manchmal nachts, wenn die Druckerei sagte, Sie können für eine Stunde an die Maschine. Und eine Reihe von Jahren waren die Einladungskarten immer identisch. Immer dieselbe Schrift, immer dasselbe Format. Alles, was aus Köln kam, war schwarz und die Zeit, wo wir in Brüssel noch eine Galerie hatten, war rot. Um trotz unserer kleinen Budgets so eine Art Wiedererkennungseffekt zu erzielen, war es wichtig, dass es nicht jedes Mal wieder von vorne anfing.

KH: Ich würde gerne noch einmal auf die Galeriegründung zurückkommen. Mir ist in den Briefen aufgefallen, dass Sie um den Begriff „Galerie“ so ein wenig herumgeschlichen sind. War der irgendwie „besetzt“?

PM: Der war besetzt, ja. Galerie hieß damals Sekretärin mit roten Fingernägeln und einer Rose auf dem Schreibtisch und dann war das so wie Kunsthandel, wo man sich anmelden musste. Und was wir wollten, war eher eine „Werkstatt“. Die Galerie war im Grunde eine Produktionsstätte, denn wir wussten sehr häufig gar nicht, was da auf uns zukommt. Wir haben dem Künstler gesagt: Wir können dir das Ticket bezahlen – flieg bitte Icelandic, das kostet nur ein Drittel – und wir können dir, wenn es nicht zu teuer ist, das Material bezahlen. Aber dann hatte der auch wirklich freie Fahrt. Der oder die – aber es waren damals ja doch überwiegend Männer – und dann war das die Werkstatt. Man war da so eine Art Geburtshelfer, indem man angereicht hat und auch angestrichen. Wir haben da viel selber mitgemacht. Deswegen war es keine „Galerie“. In einer Galerie trug man Sachen hin und hängte die auf für die Vernissage. Aber der Begriff „Galerie“ – also, je mehr Galerien dann im Laufe der Zeit so arbeiteten, desto weniger wichtig [besetzt] wurde der Begriff.

KH: Das habe ich auch so interpretiert. Ich hatte mich eben nur gewundert, dass Sie den Begriff *gallery* zu Beginn in ihren Briefen oft in Anführungszeichen gesetzt haben. Oder Sie sprachen von einer *agency* –

PM: Ja, wir suchten natürlich nach einem Begriff. Und *agency* wäre auch nicht ganz falsch.

KH: Zum Teil sagen Sie auch – das ist sehr amerikanisch, aber es passt auch – einfach *place* oder *situation*.

PM: Ja, das stimmt, wir waren auf der Suche. Heute ist „Galerie“ völlig befreit von diesem alten Galeriebegriff. Da, wo heute Kunstausstellungen gemacht werden, hat mit einer Galerie nichts mehr zu tun. Obwohl ich auch heute merke, dass es manche gibt, die dann lieber „Heinrich Krause“ sagen als „Galerie Heinrich Krause“.

KH: Das ist interessant, ja. Ich habe in einem Briefwechsel gelesen, dass Konrad Fischer ursprünglich schon vorhatte, den Begriff „Galerie“ für sein Unternehmen zu verwenden und dass es Kasper König war, der ihm riet, das nicht zu tun.

PM: Ja, ich hatte mit König wenig zu tun, aber eigentlich hätte Konrad Fischers Galerie über einige Jahre „Galerie König“ und nicht Fischer heißen müssen. König war sozusagen der Mann, der dahinter saß, aber in Konrad hatte er einen Umsetzer.

KH: Das war wahrscheinlich eine gute Arbeitsteilung.

PM: Sehr gut, ja. Ich weiß noch, wie Fischer mich fragte, ob ich ihm einen Brief übersetzen könne – er konnte damals ja noch keine Englisch und dann habe ich ihm auch ein paar Leute genannt. Und mit Andre hat er dann ja die Galerie aufgemacht, aber da war ich schon wieder aus New York zurück.

KH: Das war ja im Oktober 1967, kurz nach Ihren beiden Ausstellungen, bei denen Sie mit Fischer ja noch als Künstler zusammengearbeitet hatten.

PM: Ja, sicher, er war an den Ausstellungen beteiligt.

KH: Kannten Sie sich denn einfach aus den Kunstkreisen vor Ort?

PM: Eigentlich gar nicht. Peter Roehr kannte ihn zu der Zeit wahrscheinlich besser als ich. Damals war Konrad Lueg ja auch eher so eine Art deutscher Pop. Und als Fischer mit diesen Minimalisten anfang, also mit Andre, da war das wirklich ein sehr mutiger Schritt. Das war eindrucksvoll, wie er diese Tordurchfahrt, die die Galerie darstellte, einfach auslegte, nahezu bis zum Rand.

KH: Die Ausstellung haben Sie wahrscheinlich auch gesehen, oder?

PM: Ja, ich bin da auch hingefahren. Zu der Zeit war ich ja auch noch in Frankfurt. Ich hätte die für 8000 Mark kaufen können, aber ich hatte keine 8000 Mark. Und ich hätte auch nicht gewusst, wohin damit. Ich dachte, dann lege ich mir die Bleiplatten da irgendwo in den Keller und kann die gar nicht ausstellen.

KH: Wurden die Arbeit damals eigentlich verkauft?

PM: Sie wurde verkauft, aber erst viel später.

KH: Es wird immer wieder übersehen, dass es eben doch entscheidend – und gar nicht selbstverständlich – war, dass man Englisch konnte und so mit amerikanischen Künstlern in Kontakt treten konnte.

PM: Nein, das war gar nicht selbstverständlich. Wenn man ein bisschen Schulbildung hatte, hatte man natürlich Schulenglisch gehabt, aber wenn man das nicht gebraucht hat, hat man es vergessen und dann ist es weg. Und dann ist es ja auch noch so ein „branchenspezifisches“ Englisch. Wenn Sie in New York mit Künstlern zu tun haben, haben Sie einen anderen Ton als wenn Sie mit Washington und Wissenschaft zu tun hätten. Es gibt ja so bestimmte Wörter, da weiß man gleich, was gemeint ist. [...]

KH: Konnten Sie denn Englisch als Sie nach New York gegangen sind?

PM: Nein. Also, ich konnte Englisch aus der Schule, das war okay, aber ich war nicht sehr gelenkig. Ich weiß noch, ich habe für das *Life Magazine* Riesenposter gemacht und ich wusste nicht, was das Wort *legacy* bedeutete. Aber es stand da! Ich habe es auch nicht geschafft, nachzugucken, weil die Dinger so gut liefen... [Lacht.]

KH: Das hat dann vermutlich ein paar Wochen oder Monate gedauert und dann ging es, oder?

PM: Ja, genau, man rutscht dann so rein und guckt auch nicht mehr im Wörterbuch nach, weil man weiß wovon die Rede ist. Und wenn man so ein bisschen sprachbegabt ist, hilft das natürlich auch. Manche

Leute können ja alle Vokablen, aber die Musik fehlt. [Lacht.] [...] Ich weiß noch, auf dem Schiff, auf dem ich ausgewandert bin... Ich musste ja richtig auswandern und hatte kein Geld - Flüge waren viel zu teuer – und nahm also ein Schiff. Ich hatte mein Auswanderungsvisum, um in den USA arbeiten zu dürfen und da war einer auf dem Boot, der konnte ganz gut Englisch, aber das hörte sich *so peinlich* an! Man darf auch nicht vergessen, dass das noch die Zeit war, als wir mit dem Krieg assoziiert wurden. In der Agentur, in der ich arbeitete, hatte ich dasselbe office wie ein Japaner, ein japanischstämmiger Direktor und ich war der Deutsche, und er sah natürlich aus wie ein Japaner und ich auch richtig deutsch und die Sekretärinnen kamen immer kichernd vorbei und sagten: „Guck mal, das sind die beiden Kriegsmächte!“ Wir waren der „Jap“ und der Nazi. [...] Ich kannte eine Frau, die konnte auf deutsch nur: „Geh mal weg!“ [Lacht.] Das spielte damals auch im Umgang eine gewisse Rolle. Wenn Sie Deutscher waren, war das natürlich nicht zu überhören und zu übersehen und obwohl klar war, dass wir nicht die Generation waren, die es verbrochen hat, aber ich weiß noch, wie ich auf die noch sehr junge Marian Goodman traf. Sie brauchte ein Logo für ihre frisch gegründete *Multiples Gallery* mit drei anderen Frauen zusammen, das war so eine Gruppe von „Upper East Side Ladies“ – später gründete sie ja dann die Marian Goodman Gallery.⁸⁶⁸ Und ich habe für sie das Logo gemacht, das gibt es bis heute. Und ich weiß noch, wie Marian Goodman so sinngemäß sagte: „Also, für einen Deutschen bist du richtig sympathisch!“ Das war nicht klar! Sie ist ja jüdischer Herkunft und jetzt taucht da so ein Typ auf und der ist deutsch, irgendwie schon komisch...

KH: Das kann ich mir vorstellen. Ich habe mich bei meinen Recherchen natürlich gefragt, wie das gewesen sein muss, in Mitte der sechziger Jahre als Deutscher nach New York zu kommen. Und überhaupt, New York als Stadt zu erleben! Waren Sie vorher in Frankfurt?

PM: Ich war in Frankfurt, aber nicht lange, höchstens zwei Jahre. Das ging immer alles sehr schnell.

KH: Und Sie waren vor New York auch noch in Paris, oder?

PM: Ja! Ich war nach Paris „abkommandiert“, weil meine Agentur mich für eine Kampagne dort haben wollte. Ich war nicht sehr lange dort, aber es kam einem viel länger vor! Wenn man das heute im Rückblick sieht, war man natürlich auch voll drin und musste sich da natürlich auch reinboxen.

KH: Ja, das kenne ich auch. Wenn man irgendwo völlig neu hinkommt, kommen einem drei Monate schon viel vor.

PM: Ja, genau! In drei Monaten haben Sie ja nicht nur die Arbeit, sondern Sie müssen auch die Eindrücke verarbeiten. Sie müssen ja irgendwie auch innerlich zurechtkommen. Und da ich immer auch versucht habe, mich – ob das nun New York oder Paris war – wirklich zu akklimatisieren, um Teil der Struktur zu werden, zu wissen, wo es langgeht, und wie es langgeht, war das richtig intensiv.

KH: Das glaube ich. Und sind Sie dann von sich aus nach New York gegangen?

PM: Na ja, ich war ja noch in der Werbung. Und die Agentur in Frankfurt [für die ich arbeitete] war eine amerikanische. Und weil wir immer Amerikaner kriegten, habe ich gesagt, ich möchte nach Amerika, so nach dem Motto, *if you haven't made it in New York, you haven't made it*. Und außerdem – siehe Mad Men – war Madison Avenue für uns das, was für Schauspieler Hollywood ist. Darüber gab's nichts. Und nachdem nichts passierte habe ich gekündigt. Dann habe ich meine Auswanderung beantragt und die interessanterweise auch gekriegt und bin dann nach New York. Da habe ich dann im christlichen Verein junger Männer gewohnt, meine Mappe genommen und nach einer Woche hatte ich einen Job – bei derselben Agentur! Ich dachte, ich fange da mal an, weil ich deren *accounts* kenne – zumindest einen Teil, weil die ja oft identisch waren.

KH: Das ist ja ein interessantes Detail! Ich bin natürlich davon ausgegangen, dass Sie im Auftrag der Agentur nach New York gegangen sind.

PM: Nein, im Gegenteil, die waren natürlich sauer auf mich! Und am Schluss hat mir die Firma den Rücktransport meiner Habe aus New York nach Frankfurt finanziert, weil sie unbedingt wollten, dass ich wieder in die Agentur gehe. Aber da hatte ich ja schon meine Infektion „Kunst“! Und ein *full time job* als

⁸⁶⁸ Marian Goodman gründete *Multiples* 1965 in New York mit mehreren Partnern. *Multiples* produzierte und vertrieb Editionen von zeitgenössischen Künstlern wie Richard Artschwager, John Baldessari, Dan Graham, Sol LeWitt und Robert Smithson, ab 1968 auch europäische Künstler wie Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter und Lothar Baumgarten.

Art Director mit Karriereverpflichtungen wollte ich nicht mehr. Ich habe dann erst *freelance* und dann für eine andere Agentur gearbeitet – aber nicht mehr angestellt – und bin dann immer mehr in die Kunstwelt übergewachsen. Dazu kam dann aber in Frankfurt auch die Studentenbewegung. Das war keine reine Werbung-Kunst-Problematik, sondern die Marken, für die wir arbeiteten, waren fast alle amerikanischen Produkte und ich sagte mir dann, ich kann das nicht machen. So auf der einen Seite mit Rudi Dutschke sympathisieren und auf der anderen Seite gehe ich dann und mache für Dash und Procter&Gamble Werbung. Und ich merkte auch, dass ich mich da auslöse, weil mich das nicht mehr so sehr interessierte.

KH: Und diese „Infektion Kunst“, von der Sie sprachen – Sie hatten gesagt, dass die durch Peter Roehr schon angefangen hatte?

PM: Maßgeblich, ja. Den kannte ich ja schon bevor ich loszog. Und die Idee war so ein bisschen bevor ich loszog – für Peter Roehr als Künstler war New York damals ja schon genauso interessant. Wäre er noch zwei Jahre jünger gewesen, wäre er nach Mailand gegangen, weil in Mailand dann die *contemporary* Musik spielte. Dann kam aber Amerika – über die Pop Art und dann speziell über die Minimal Art, die sie da an der Angel hatten. Und ich sagte, ich gehe da mal rüber und versuche da einen Fuß in die Tür zu kriegen. Und wenn das klappt, dann kann ich das auch besser beurteilen, dann kommst du nach und zu zweit kriegen wir das schon irgendwie hin. Aber dann kam ja seine Krankheit dazwischen und dann war das vom Tisch.

KH: Das heißt also, als Sie damals nach New York gingen, war das erstmal für unbestimmte Zeit, oder?

PM: Ja, das war eigentlich *forever*. Also, na ja, was heißt für immer, aber das war schon die Idee. Ich weiß noch, meine Mutter war so beeindruckt davon, dass ihr Sohn auswandert, dass sie mit nach Bremerhaven gekommen ist und am Quai stand und gewinkt hat, während die Kapelle „Muss i denn...“ spielte.

KH: Das ist ja so ein symbolisches Bild!

PM: Ja, klar! Und ich hatte so einen Schrankkoffer, den man so aufklappen konnte. Da hatte ich unten wohlgepolstert ein kleines Kunstwerk drinnen, das war von Spindel, den gibt es gar nicht mehr, und mein bisschen Zeugs. Den habe ich dann am Hafen stehen lassen und habe mir ein Zimmer gesucht, also im christlichen Verein junger Männer. [Lacht.]

KH: Und wo haben Sie dann später gewohnt?

PM: Später habe ich in der 23. Straße gewohnt, East. Das war eine ganz schöne Wohnecke und lag ganz praktisch. Zwischen Second und Third [Avenue]. Von da fuhr der Bus hoch zur Public Library und da lag auch die Agentur.

KH: Und dann sind Sie in New York in diese Kunstwelt reingerutscht.

PM: Ja, ein bisschen. Sie haben wahrscheinlich gemerkt, dass ich dann mit Willoughby Sharp zu tun kriegte, der später *Avalanche* machte. Und der wiederum hatte viel Zugang zur Kunstszene. Seine Frau war Deutsche und mit Renata [Hengeler] verstand ich mich auch ganz gut. Und ich hatte so viel Zeit neben meinem Job auch nicht, der war ja *full time*. Aber wenn wir abends loszogen, haben wir die entsprechenden Eröffnungen in Museen oder in Galerien besucht. Und da kriegte ich eigentlich mehr so ein atmosphärisches Bild. Klar, man lernt wie Leo Castelli aussieht und man lernt Künstler in der Kneipe kennen und so, aber ich war da nicht irgendwie richtig in der Kunstszene. Das wäre falsch. Ich kannte Lucy Lippard und so einige Figuren. New York ist ja sehr kommunikativ – das muss ich Ihnen ja nicht sagen – und man kann kommen und solange man die Leute nicht langweilt kann man auch wiederkommen – das lag mir auch ganz gut.

KH: Das war bestimmt spannend. Vor allem, wenn man da einfach nur „aufsaugen“ kann...

PM: Ja, das war wie eine neue Welt für mich! Verglichen mit New York war Frankfurt ja wirklich ein Dorf. Es gab da so eine „vermuffte“ Enge, weil da ja alle biologische Hemmschuhe anhatten. Und New York war eben sehr offen, das muss ich wirklich sagen. Also, ich habe mich da nie irgendwo isoliert gefühlt.

KH: Und die Leute haben Sie dann in dem Kreis einfach kennengelernt, nehme ich an, wie Lucy Lippard zum Beispiel.

PM: Ja, aber das waren damals ja keine großen Namen. Über Lucy haben wir uns damals immer amüsiert. Die kam immer so angetrippelt mit ihrem Kimono, so nach dem Motto [mit verstellter Stimme]: „Has anybody important already left?“ [Lacht.]

KH: Es war für mich schon besonders, diese Briefe zu lesen, zum Beispiel auch von Hans Haacke, Carl Andre oder Sol LeWitt, da ich diese Figuren natürlich alle aus dem Studium, aus Büchern und aus Museen kenne. Sol LeWitt haben Sie auch in New York kennengelernt, oder?

PM: Ja, und man kann sagen, das ist auch bis zu seinem Tod eine freundschaftliche Beziehung geblieben. Ich hatte \$200 und das wusste er. Und ich habe für \$100 eine Skulptur von ihm gekauft. Er wusste also, dass das die Hälfte meines Vermögens war. Und später habe ich dann die große Fassung davon – die Arbeit war eher ein Modell, die steht da hinten im Zimmer – dann mit Künstlern aus meiner Galerie bezahlen können. Er sammelte auch. Eigentlich mehr um Künstler zu unterstützen. Und das war sehr schön. Ich habe auch jedes Jahr zu Weihnachten oder so diese gezeichneten Postkarten von ihm gekriegt. Und später kamen Faxe. Aber das hat sich dann auch so ergeben, dass er dann bei Fischer ausstellte. Ich hatte ja noch gar keine Galerie und ich glaube, dass war gar nicht mal so sehr die Empfehlung von Kasper König, aber ich habe ihm gesagt, das ist eine zentrale Figur. Also, wenn du Carl Andre hast, müsstest du auch Judd haben und Flavin und das ist dann ja auch mehr oder weniger so gekommen. Als mein Programm anfang, war das im Grunde schon gelaufen. Bei Sol hat sich das noch so überschritten, aber dann war das eigentlich schon die nächste Generation.

KH: Das finde ich eben interessant, denn obwohl Sie mit Ihrer Galerie „erst“ 1971 angefangen haben, sieht man an Ihren frühen Ausstellungen und diesen Verbindungen ja, was das schon für eine wichtige Rolle gespielt hat, auch wenn die eigentliche Galeriearbeit erst danach kam. Aber die Arbeit, die Sie davor geleistet haben, ist ja ungeheuer wichtig, auch als Vermittlerfunktion.

PM: Ja, auch als Information. Und auf der anderen Seite, das merken Sie ja auch ganz schnell, war es bei uns nicht sehr vernagelt. Also, das heißt, bei uns gab es auch immer wieder mal so Ausstellungen, wo man sich fragte: „Wie kommt *das* da rein?“ Es war nicht so ideologisch, dass man sagte, es muss da einen „Ismus“ geben. Wir haben manchmal auch wie so „Befreiungsschläge“-Ausstellungen gemacht. Da müsste ich mal überlegen, was das war. Mark Boyle aus London zum Beispiel – das war vom Konzept her ganz stringent, aber es war für damalige Verhältnisse optisch viel zu bombastisch, aber das war so einer – das war nicht naheliegend, das zu machen. Mir fällt gerade kein anderer ein.

KH: Was mich zum Schluss noch interessiert, ist die Zeit zwischen den beiden Ausstellungen 1967 und der Galerieeröffnung. Die Jahre 1968/1969 – das ist für mich noch so ein schwarzer Fleck. Da haben Sie ja den Laden „Pudding Explosion“ geführt?

PM: Ja, das war im Grunde die Abnabelung. Die Werbung war vorbei und von einer Galerie war noch nicht die Rede. Im Gegenteil! Wenn man so ein bisschen Marcuse-nah war, dann... Jedenfalls musste sich das Gesellschaftsbild erstmal herstellen. Also, als Konrad Fischer mich in den späten 60ern fragte, ob ich mit ihm eine Galerie machen wollte, habe ich abgelehnt, weil mir zum einen klar war, das geht nicht gut und zum anderen kann man nicht in Frankfurt, wo die Springer-Presse brannte, eine Galerie aufmachen!

KH: Mit den roten Fingernägeln...

PM: ...und der Rose, genau. Weil die Galerie, von der wir heute sprechen, die gab es nicht. Und ich habe mir das dann ja eine Weile angeguckt und dazu kam, dass Peter Roehr, mit dem ich ja sehr freundschaftlich war, wusste, dass er noch maximal zwei Jahre zu leben hat. Einerseits war es also das Abnabeln aus der Werbung und dazu kam dann der Verzicht auf ein regelmäßiges Einkommen und die Generation, zu der ich *gerade noch* gehörte, hat völlig andere Sorgen selbst als die Kunst, die ja immer noch auf das System einer gewissen bürgerlichen Bildungselite reflektierte – das schloss die Museen ein, das schloss die Intellektuellen ein. Und auf der anderen Seite gab es so etwas Wahnsinniges wie Carnaby Street und Twiggy und ich fand das war für diese neue Generation so signifikant und auch so bezeichnend, dass mich das mehr interessiert hat. Und da kam dann so ein bisschen spätrevolutionärer Elan dazu und wir sind dann losgezogen und haben nachts auch Quatsch gemacht und dann gab es die Demonstrationen und in Frankfurt war man da sehr nah dran, ähnlich wie in Berlin. Und dazu kam der Vietnamkrieg und eine gewisse anti-amerikanische Einstellung, die, als ich nach New York ging, noch nicht existierte. Aber einer von verschiedenen Gründen, aus New York wegzugehen, war, dass die mich in die Armee einziehen wollten und ich hatte noch nicht einmal eine Staatsbürgerschaft! Und dann dachte ich: „Bloß weg hier!“ Ich wollte schließlich nicht nach Vietnam!

KH: Das hätte auch ohne Staatsbürgerschaft passieren können, ja?

PM: Ja, klar, das passierte auch. Die Leute wollten dann natürlich – wenn sie nicht gefallen sind – Amerikaner werden. Aber das ging. Diese Vietnamgeschichte hat einen sehr umgetrieben. Ich weiß noch, wie ich nach Berlin gefahren bin mit dem Bus oder mit dem Zug, um zu diesen großen Antikriegsdemonstrationen auf dem Kudamm zu gehen. Politisch schien mir das drängender als der Kunstbetrieb. Und der Laden, den wir da gemacht haben, war zur Hälfte ein großer Spaß und zur Hälfte war es subversiv. Da hing dann eben ein tolles Plakat von Jean Harlow neben Che Guevara. Also, das war auch ein wilder Schuppen! Es gab zum Beispiel auch die Zeitung *Village Voice*, die durften amerikanische GIs nicht haben, die haben in der Kaserne wahnsinnig gelitten. Und die kamen, wenn *payday* war und holten sich bei uns ihre Brillen, mit denen sie ihre Haschgeschichten – das waren diese Brillen, mit denen sie alles tausend Mal sehen – wir hatten Zubehör, aber wir hatten kein Hasch. Dann schickte man uns aus Peking – ich weiß nicht woher, die haben das wahrscheinlich gerochen – auf einmal 2000 Mao-Bibeln. Auf der Fassade hatten wir abstrahiert einen großen Kopf von Karl Marx und durch den schoss eine Coca-Cola-Flasche. Und für Roehr, weil er natürlich auch wusste, es geht bei ihm jetzt ums Ganze, war der Kunstbetrieb auch noch nicht der von heute, es war ja immer noch dieses provinzielle Frankfurt – vollkommen uninteressant. Und als der Laden dann lief – Peter war inzwischen gestorben – und ich damit das erste Geld verdient habe, sah ich die ersten Sachen in Drogerien auftauchen, Etiketten und solche Geschichten. Also, es war vorbei. Genau wie man spürte, wenn du das machen willst, musst du es jetzt machen. Charlotte Posenenske, die wirklich eine strenge Frau war, hat mit mir die Fassade angemalt und sie hat die Kartons gebaut, auf denen wir unsere Ladentische hatten. Und dann war Schluss und ich habe den Laden dichtgemacht. Dann habe ich hier und da ein bisschen gejobbt und habe die erste Kunst, Multiples oder Grafik, die ich so im Laufe der Zeit gesammelt hatte, zu einem Paket gemacht und verkauft. Da hatte ich dann wieder ein bisschen Geld, aber ich merkte auch, ich rutsche in das Milieu. Durch diese 67er-Ausstellungen hatte ich ja auch eine gewisse Praxis. Das hat sich einfach so entwickelt. Und dann kam das Thema Galerie aufmachen. Und 1969 lernte ich dann Gerd [de Vries] kennen und der hat auch gesagt, das kannst du doch nicht machen, das geht doch nicht. Und dann haben wir uns so über richtig lange Gespräche, er ist ja auch aus der Zeit, der Idee angenähert. [...] Wir wussten durch Fischers Galerie, dass eine Galerie nicht eine Galerie ist, sondern auch etwas anderes sein kann. Und dann war ich 1970 endlich soweit.

KH: Aber es war dann nicht so, dass es in New York schon Orte gab, die da anders gearbeitet haben und nicht in der Form der klassischen Galerie?

PM: Eigentlich nicht. Selbst gute Galerien wie Virginia Dwan oder Howard Wise saßen noch auf einer Etage in der 57. Straße, das war alles relativ wohlhabend.

KH: Also relativ klassisch mit Empfangstisch und so weiter.

PM: Jaja, das war etabliert. Da konnte man sich leisten, eine Galerie zu machen. Diese Experimentierschuppen, wie wir sie uns vorstellten – wir saßen ja nicht umsonst immer in den Hinterhöfen, weil es da die einzigen größeren Räume gab. Und dazu passt auch, dass alle diese Künstler, von denen wir hier sprechen, zuerst in Europa, eigentlich in Deutschland bekannt waren und dann von Amerika entdeckt wurden, weil sie merkten, dass wir hier inzwischen ein Netzwerk hatten, das auch die Museen einschloss und auch die Leute einschloss, die die *documenta* organisierten oder die Biennale in Venedig.

KH: Ja, das ist interessant, denn auch die Leute, die dann die *documenta* gemacht haben, Szeemann beispielsweise, die gehören ja zur gleichen Generation. Es gab keine Hierarchie in dem Sinne, wie es sie zu der Zeit vielleicht im MoMA oder im Guggenheim gegeben hat, wo man erstmal reinkommen muss, sondern die Wege waren dann ja doch etwas kürzer.

PM: Szeemann war ja auch noch keineswegs Direktor des Kunstmuseums in Bern, er war Kurator! Und dann war er draußen, als er die Ausstellung gemacht hat. Und jetzt ist das Szeemann-Archiv ja im Getty. Das ist gigantisch! [...] Das war dabei, in der Schweiz zu vergammeln. Ich kenne seine Frau, Ingeborg Lüscher, und die fragte mich: „Was mache ich mit dem Archiv? Kann ich das verschenken?“ Woraufhin ich sagte: „Erstens will das hier keiner haben und zweitens ist es dann verloren.“ [...] Als meine Sachen [im Getty] gelandet sind, was ja weitaus weniger umfangreich ist, kam dann in Deutschland das große Erwachen und seitdem gibt es hier das Archiv des deutschen Kunsthandels [Zadik]. Das wurde ein oder zwei Jahre später gegründet, weil bisher offensichtlich niemand auf die Idee gekommen war, dass die Archive von Galerien interessant sein könnten.

KH: Die Sachen ins Getty zu geben, war sicherlich eine gute Entscheidung.

PM: Für uns war das eine Erlösung, denn man will die Sachen ja auch nicht bis zum letzten Tag hinter sich herschleppen, aber man kann's auch nicht wegwerfen. Jedenfalls einen Großteil davon sollte man nicht wegwerfen. Und die kamen von sich aus, Silverman hieß der glaube ich, und fragten: „Can we buy your archive?“ [...] Und die gaben einem sogar ein bisschen Geld, das war auch schön.

8.3 Transkribierte schriftliche Quellen

8.3.1 Transkribierte Quellen zu Kapitel 3

Einladung *Herzchen*, 1. September 1967, Zadik A 078 VIII 010 0126.

Galerie Loehr

EINLADUNG

1-9-1967

Paul Maenz meint, es sei für ihn mal wieder an der Zeit, was Gescheites zu machen. Deshalb war er ganz glücklich, in Deutschland, Holland und England acht erstklassige junge Leute zu finden, deren Arbeiten er nun in einer Veranstaltung präsentieren wird. Die ganze Geschichte trägt den wunderschönen Titel:

„DIES ALLES, HERZCHEN, WIRD EINMAL DIR GEHÖREN“

und passiert am Samstag, 9. September 1967, pünktlich um 19:45 Uhr in der Galerie Loehr, Frankfurt, Alt Niederursel 41.

Die acht Beteiligten sind:

JAN DIBBETS, geb. 1941
(Holland)

RICHARD LONG, geb. 1945
(England)

BARRY FLANAGAN, geb. 1941
(England)

KONRAD LUEG, geb. 1939
(Deutschland)

BERNHARD HÖKE, geb. 1939
(Deutschland)

CHARLOTTE POSENENSKE, geb. 1930
(Deutschland)

JOHN JOHNSON, geb. 1941
(England)

PETER ROEHR, geb. 1944
(Deutschland)

Sie werden simultan, aber unabhängig voneinander einen Abend lang vergängliche Situationen inszenieren. Die Sache verspricht recht progressiv zu werden.

Das Fernsehen, Kamerateams und ein paar Fotografen werden anwesend sein, um die Aktion zu dokumentieren. Bei „Kineticism Press New York“ wird außerdem eine ausführliche Publikation darüber erscheinen.

Wenn Sie dieses Vorgehen interessiert, wenn Sie sich aus dem üblichen Kunstkrempel und Prestigeplüsch nicht viel machen, wenn Sie so Ihre Vorbehalte haben, oder wenn Sie für Samstag, den 9.9.1967 um 19:45

Uhr noch nichts Progressiveres planen, dann kommen Sie doch bitte.
Der Unkostenbeitrag ist DM 2,-.

Sie sind herzlich eingeladen!

Dorothea Loehr 6 Frankfurt 50 Telefon 57 58 55 Bankhaus B. Metzler
Alt-Niederursel 41 Konto Nr. 21 39

8.3.2 Transkribierte Quellen zu Kapitel 4

Die hier transkribierten Quellen stammen aus dem Archiv Kasper Königs im Zadik Köln. Es handelt sich dabei um neun Briefe von Konrad Fischer an Kasper König zwischen Juli 1967 und Januar 1968, sowie die Einladungskarte zur Ausstellung *Ontologische Plastik (5x20 Altstadt Rectangle)* und einen Brief von Carl Andre an Kasper König. Orthographische und grammatikalische Fehler wurden weitgehend übernommen. In einigen Fällen wurden Streichungen in der Transkription weggelassen, sofern sie für den Inhalt des Briefes irrelevant waren.

1) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. Juli 1967**, Schreibmaschine; Zadik G 020 IV 002 003.

Konrad Fischer-Lueg

4 Düsseldorf

Poststr. 7

Tel. 325312

den 8. Juli 1967

Lieber Kaspar [sic!] König,

ich habe große Dinge vor. Für diese großen Dinge brauche ich aber ganz dringend Deine Hilfe.

Ich mache eine Galerie auf. Im September. Den Raum hierfür habe ich schon, sehr schön. Es handelt sich um einen Torweg in einem Altstadtthaus in ausgezeichneter Lage zwischen Kunsthalle und Kunstakademie. Dieser Torweg mit einem Rundbogen bekommt vorne und hinten ein Tor aus Glas. Hinten ist ein Hof. Siehe Zeichnung mit Abmessungen. Das ganze hat eine klare, kühle Atmosphäre.

Soweit alles sehr gut; jetzt aber brauche ich Deine Hilfe. Die erste Ausstellung ? ! – Ich habe erfahren, Daß [sic!] Du mit Robert Morris und noch einem Künstler, dessen Namen ich nicht in Erfahrung bringen konnte im September zu Dobermann nach Münster kommen wirst, und da möchte ich Dich ganz herzlich bitten, mit Bob Morris zu reden und Ihn (sic!) dazu zu bringen in der Galerie „Konrad Fischer“ etwas zu machen. Alles ist möglich. Ich könnte etwas nach seinem Plan hier bauen lassen, wo Bob dann was formt. Das sollen keine Vorschläge, sondern nur Beispiele für Möglichkeiten sein. Ich glaube, daß Bob der Galerieraum gut gefallen wird.

Bob Morris wird sich meiner sicher noch von seinem Düsseldorfaufenthalt erinnern. Ich habe Alfred Schmela über mein Vorhaben unterrichtet und er drückt mir hinsichtlich einer Bob Morris Show beide Daumen.

Lieber Kaspar [sic!], ich möchte eine unbedingt progressive Galerie machen, in der gute junge Künstler, auch unbekannte, ausstellen sollen, aber Du wirst verstehen, daß ich größten Ehrgeiz daran lege, daß ein so hervorragender Künstler wie Robert Morris meine Galerie eröffnet. Du kennst die Situation in Deutschland und ich glaube, auch Du wirst eine gute neue Galerie hier sehr begrüßen.

Es ist selbstverständlich, daß ich für alle Spesen in Düsseldorf sowie Material u.sw. [sic!] aufkomme. Wenn sonst irgendetwas finanziell zu regeln ist, teile es mir mit. Ich bin gerne bereit mein möglichstes zu tun.

Wer ist der andere Künstler? Ich interessiere mich weiterhin sehr für Carl Andre, Donald Judd, Sol Le Witt, Agnes Martin, Ronald Bladen. Du wirst sicher auch noch einige gute, junge Leute dort kennen, deren Name mir hier noch nicht bekannt ist und die ich hier Ausstellen [sic!] könnte.

Es wäre wunderbar, wenn ich, wie gesagt, meine Galerie mit Bob Morris eröffnen könnte. Ich warte fiebernd auf Deine Antwort. Mit tausend Grüßen

[Handschriftlich:] Dein Konrad

[Handschriftlich hinzugefügt von Kasper König:

„Angebot der Zusammenarbeit ich in N.Y. er in Germania“]

2) Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 20. Juli 1967, Schreibmaschine; Zadik G 020 IV 002 004.

Konrad Fischer-Lueg

den 20. Juli 1967

Lieber Kaspar [sic!] !

Vielen Dank für Deinen schnellen Brief – und ich fände es ganz großartig, wenn Du mit mir zusammen arbeiten bzw. Dich an der Galerie beteiligen würdest. Deine Bereitschaft dazu hast Du mir geschrieben – und ich freue mich sehr darüber – aber die Basis unserer wünschenswerten Zusammenarbeit ist mir natürlich noch nicht klar. Um das zu klären einige Überlegungen und Vorschläge meinerseits (die nicht die Struktur des Galeriekonzeptes betreffen) als Diskussionsgrundlage:

Wir können die Galerie offiziell und nach außen für alle sichtbar zusammen machen (Fischer + König) oder: Du bist stiller Teilhaber. (Damit ist gemeint, daß Dein Name nicht nach außen auftaucht)

oder Du bist hin und wieder Mitarbeiter, und jeweils an den Ausstellungen, die Du aussuchst und besorgst, beteiligt.

Du hast sicher andere Vorstellungen, bitte teile sie mir mit. Du schreibst, Du wüßtest nicht genau, wie man eine Galerie besser machen könnte als die landläufigen. Mich würde interessieren, was Du besonders an diesen Galerien auszusetzen hast (an den europäischen und amerikanischen) – vielleicht treffen sich hier unsere Meinungen und man kann besser zusammen ein Konzept entwickeln.

Das was ich oben an Vorschlägen geschrieben habe, hört sich wohl sehr kommerziell an, ist aber nicht so gemeint. Ich will, und Du sicher auch, in erster Linie eine echte progressive Galerie machen, Die Galerie soll weiter, fortschrittlicher sein als die anderen in Deutschland. Was anfangs an finanziellen Mitteln fehlt, muß durch Qualität, Weitblick Mut und Frische [sic!] ausgeglichen werden. Ich möchte in Deutschlands provinziellen Kulturmief etwas frischen Wind blasen und ich glaube, daß das auch wichtig und von Vorteil für viele unserer Künstler hier ist, sie verbürgerlichen sonst immer mehr.

Ich möchte zu Anfang, wie gesagt, Leute wie André, LEWitt [sic!], Morris etc. zeigen. Ich denke mir das so: Die Künstler schicken mir einen Entwurf und eine Konstruktionszeichnung der

Arbeiten, die in einer Einzelausstellung gezeigt werden sollen. Diese lasse ich in Düsseldorf herstellen. Dann folgt die Ausstellung, ca. 1 Monat. Der Künstler stellt zu den Arbeiten ein Zertifikat aus. Das soll folgenden Sinn haben: beim Verkauf der Arbeit (Unikat!) geht das Zertifikat und damit das Besitzrecht an der nur einmal vorhandenen Arbeit an den Käufer über. Der Käufer kann dann die Arbeit – falls ihr Transport auch innereuropäisch zu teuer ist (d.h. teurer als die Herstellungskosten) – am neuen Aufstellungsort neu herstellen lassen. Die erste Düsseldorfer Ausführung wird dann vernichtet. Das gleiche gilt, wenn die Arbeit nicht hier verkauft werden kann. Dann wird nur die Konstruktionszeichnung + Zertifikat an den Künstler zurück gesandt und die Ausführung in Europa wird vernichtet. Nach der Ausstellung sollte man diese Arbeiten (wenn sie nicht verkauft sind) vorübergehend an Museen verleihen oder an öffentlichen Plätzen ausstellen (z.B. im Düsseldorfer Hofgarten).

Was meinst Du übrigens damit, daß Du den Ehrgeiz, mit Morris zu eröffnen nicht unbedingt teilen würdest? Findest Du ihn nicht so gut? oder [sic!] zu arriviert? oder nicht geeignet mit seinen Arbeiten eine Galerie zu eröffnen? oder nicht erreichbar? oder fändest Du es besser mit einem anderen Mann zu eröffnen? Ich glaube daß es in der augenblicklichen Situation hier genau das richtige wäre mit guten „Primary“-Leuten anzufangen. Ich habe im neuen Art International Arbeiten von Tony Smith und finde sie sehr gut.

Daß Du die Warhol Ausstellung in Stockholm machst, ist ganz toll, und ich möchte, ohne auf Warhol näher einzugehen, nur sagen, daß ich ihn für einen ganz großen Künstler halte, was selbstverständlich ist.

Ich warte auf Deinen nächsten Brief!

[handschriftlich:] Konrad

[König notierte handschriftlich darunter:

„Vorschlag einer Andre Ausstellung

Ich bezahle Flugkarte auf Verrechnung

Materialkosten \$2000 Stiller Teilhaber

Name der Galerie allgemein ohne Begriff Galerie

Antwort: 1 Woche nach Empfang: 1. (?) August“]

3) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte August 1967), handschriftlich;**
Zadik G020 IV 002 034 01R,;

Lieber Kasper

Vielen Dank für Deine f.f. Adressen.

Das Carl Andre seine Kosten etwas reduziert hat ist gut.

Antworten auf einige Deiner Fragen:

Deine Vorstellungen von der Puplicity [sic!] (Einladungen) stimmen mit den meinen in etwa überein. Für ein bestimmtes Format konnte ich mich noch nicht entscheiden.

Der Innenhof steht in soweit zu unserer Verfügung, als das eben die Hausbewohner (etwas schwieriges, aber nettes Altstadtproletariat; mit Kindern) diesen auch benützen dürfen, was uns nich [sic!] abhält dort Plastiken oder soetwas [sic!] aufzustellen. Den Hof lasse ich dieser Tage mit Kies (Kieselsteinen) auslegen.

Der Fußboden: einfacher Zement, muß noch anders werden (ginge aber für den Anfang (das gilt auch für die Wände die etwas buckelig sind, ist aber nicht schlimm). Vielleicht mache ich [eingefügt:] vorher mit dem Fußboden noch etwas. Den Mietvertrag mache ich mit der Stadt, was günstig ist. An die im Hause vorhandene Z-Heizung kann ich mich aus formalen Gründen nicht anschließen, ich weiß nicht wo ich die Heizkörper (<- schönes Wort!) hinstellen soll, sie würden viel zerstören, so werden wir im Winter mit mobilen elektrischen Heizkörpern auskommen müssen.

Die Tore sehe ich am liebsten so:

[2 Zeichnungen als Vorschläge]

Möglichkeit 1 mit klarem Glas und „dünnem Stahlwinkelprofil“

Möglichkeit 2 mit klarem Fensterglas und Alu-Profil

[Unter Möglichkeit 1 notiert:] diese Lösung ziehe ich vor (Innen ist der Raum natürlich rechteckig)

[Unter Möglichkeit 2:] diese ist teurer und sieht so nach S[chuhladen?; unleserlich] aus.

[Schreibt weiter mit roter Kugelschreibertinte:]

Kopfzerbrechen macht mir der Name für den Laden. Es müßte [durchgestrichen: „aus ihm“] da[raus?] international hervorgehen was es ist. Ich fände richtig wenn unsere beiden Namen irgendwo, im Untertitel, auftauchen würden. Wenn Du „still“ bleiben willst sollte es nur meiner sein <- Deshalb: Neben dem Laden im Hause ist eine Kneipe von Düsseldorfer Artisten (Lueg, Mack, Richter, Uecker) gestaltet und „künstlerisch“ geleitet, so mit Filmen, Projektionen, bestem Beat (Disks); ein Tanzschuppen. Ich möchte das niemand unseren Laden mit der Kneipe in Verbindung bringt, dieser Eindruck darf auf keinen Fall entstehen, wir haben auch gar nichts damit zu tun, wir sind Mieter bei der Stadt, die Kneipe ist von einer Brauerei gemietet. Unsere absolute Unabhängigkeit von der Kneipe „Cream Cheese“ (die sehr viel Aufsehen in Deutschland erregt hat aber ein U.S. Abklatsch ist (Warhol) muß durch den Namen unserer Unternehmens gestützt werden. Das ist es für heute, vielleicht fällt Dir was zu dem Namen ein. Morgen früh lege ich dem Stadtbaudirektor die Pläne für die Tore vor und dann kommen diese in Arbeit und mach Dir keine Sorgen es wird bestens, ein Prima Laden, und so wahnsinnig schick [eingefügt:] elegant soll er doch nicht sein, sondern gut und praktisch. Wir werden die besten Sachen in Europa machen! (Optimismus tut not).

Bis die Tage, wie man von Revier sagt,

und sei herzlich begrüßt

Dein Kanrad [sic!]

[mit Pfeil darunter:] jetzt habe ich sogar meinen Namen falsch geschrieben!

[Links neben der Anmerkung:] Ich hoffe Du hast meinen Brief vom 3. d. M. erhalten ich hatte bei 10002 eine Null vergessen!⁸⁶⁹

⁸⁶⁹ Der hier von Konrad Fischer erwähnte Brief „vom 3. des Monats“ ist nicht im Archiv vorhanden.

[Am Rand auf der 1. Seite notiert, in anderer Handschrift; evtl. von Kasper König?:]

CHRISTO: c/o General de Guillebon: 17 Bd de la Tour Maubourg (?). Paris 7. Tel: SOL 52 63

[Oben auf der 1. Seite:]

Ulf [?; unleserlich] Leidsekade 93 A'dam

[Rechts auf der 1. Seite:]

020 226419

4) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 23. August 1967; Zadik G 020 IV 002 006.**

„den 23. August

Lieber Kaspar [sic!] !

Ganz kurz folgendes:

Die Stadt macht Schwierigkeiten mit dem Mietvertrag für Neubrückerstr. 12, obwohl sie bisher mit allem einverstanden war. Ich habe jedoch alle Hebel in Bewegung gesetzt, sodaß ich hoffe doch noch einen befriedigenden Mietvertrag mit diesen Bürokraten abzuschließen. Du brauchst Dir jedoch keine Sorgen zu machen: falls die Neubrückerstr. nicht klappt, habe ich bereits was Neues und stehe auch mit dem Mann, der diesen Laden hat, in Verhandlung, sodaß das 99% sicher ist, wenn ich will. Natürlich ebenfalls Altstadt und viel größer, dafür auch teurer. Die Neubrückstr. ist mir jedoch auch wegen der Lage lieber und deshalb versuche ich sie doch zu bekommen. Die endgültige Entscheidung fällt nächste Woche. Ich schreibe Dir dann sofort.

Leider wird sich die Eröffnung durch diese Widrigkeiten auf Anfang Oktober verschieben. Ich hoffe das wird keine Schwierigkeiten mit C.André bringen.

Und nun zu seinen Plänen: vielen Dank für die Zeichnungen. Ich habe alles in Bewegung gesetzt und folgendes erfahren und erreicht: Die von C.A. angegebenen Winkelprofile sind hier nicht handelsüblich, als als Fertigteile nicht zu bekommen. Aber es ist alles o.k., ich kann die Winkel von einem Stahlbauschlossler machen lassen (gut und schnell) Für C.A. lege ich eine Zeichnung mit handelsüblichen Stahlprofilen bei, vielleicht will er nur Fertigteile verwenden und für alle Fälle.

Lieber Kaspar [sic!], sei nicht sauer, daß es hier Schwierigkeiten gibt und verliere nicht schon die Lust. Ich tue was ich kann und bin hart am Mann!

Es grüßt dich für heute – und auch Carl André

Dein

[handschriftlich:] Konrad

5) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 8. September 1967**, handschriftlich; Zadik G 020 IV 002 007.

„den 8.9.67

Lieber Kasper !

Die Sache kommt ins Laufen ! Ich habe den Torweg !

Ich mußte den Bürokraten aber auch das Schlimmste androhen und durch den eventuellen Entzug des Königs aus der Königsallee klappte es endlich.

Zu Deinem Namensvorschlag:

Wahrscheinlich werden wir am 15. Oktober so oder so eröffnen. Das hört sich doch sehr nach Revolution an. Das wäre natürlich nicht schlimm – aber wo bleibt da die subjektive Assoziation des Einzelnen ? ich fände unsere Initialien als Bezeichnung besser: F + K

Das sieht dann so aus :

UNTERNEHMUNG FÜR KUNST – GALERIE: DÜSSELDORF, NEUBRÜCKSTR. 12 TEL 12345

Leitung: Konrad Fischer; Sekretariat: Maria Kzhgtfgg [sic!]; Inh. Kasper König+K. Fischer

Was F+K heißen kann, will und sein soll siehe folgendes Wortspiel:

Fortschrittlich	+	konsequent
fundiert	+	kompetent
frei	+	kritisch
formativ	+	konzentriert
fördernd	+	kommun
faktisch	+	klar
fachlich	+	konstruktiv
fair	+	korrekt
futuristisch	+	kooperativ
funktionell	+	konkret
frisch	+	konstant
favorisiert	+	kompromißlos
fanatisch	+	kontrolliert
Freiheit	+	Kunst

F + K

Etwas aus Deinem letzten Brief ist mir unklar:

Du schreibst, daß Carl Andre eine Liste mit benötigten Materialien vor seiner Ankunft schicken wird. Wofür? Hat er seinen Plan geändert? Ich wollte die angegebenen Requirements doch anfertigen lassen. Sage mir bitte, wie ich das verstehen soll. Auch wäre es sehr schön, wenn ich bald einige Unterlagen von ihm bekäme, damit ich mich in Ruhe an die Einladungen machen kann, was noch sehr schwierig wird, wegen Format, Schrifttype etc. Wenn Du eine gute Idee hast oder Du ein Format oder eine Type siehst, die Dir gefällt, schicke sie mir bitte.

Für heute ist noch zu sagen, daß Dienstag der „progressive“ Kunstmarkt in Köln beginnt, was ich sehr lustig finde, besonders wenn man bedenkt, w i e progressiv unsere deutschen Händler sind.

Alfred Schmela hat schon etwas Angst vor unserem Unternehmen, obwohl er natürlich noch nicht weiß, daß Du dabei bist.

Ich bin sicher, daß wir eine prima Sache auf die Beine stellen. In wenigen Tagen hörst Du von mir, wie die Arbeit voran geht.

Ich grüße Dich

[Handschriftlich:] Dein Konrad

[Darunter eine handschriftliche Notiz von Dorothee Fischer:]

Viele Grüße auch von mir, und vielen Dank für New-York-47!

War sehr schön!

Dorothee“

6) **Brief von Carl Andre an Kasper König, 15. Oktober 1967**, handschriftlich;

Zadik G 020 IV 002 008 01.

„OCTOBER 15

DÜSSELDORF

DEAR KASPER

A FAST NOTE TO LET YOU KNOW THAT ALL IS GOING WELL IN GERMANY. WE ARE WATCHING BONANZA ON TV AND DRINKING SCOTCH AND MILK. KONRAD AND DOROTHEE ARE GOOD AND GENEROUS PEOPLE LIKE YOURSELF AND I HAVE FOUND GERMANY TO BE A HOSPITABLE AND WARM COUNTRY

THE SCULPTURE HAS CHANGED UTTERLY TO SOMETHING ELSE BUT THAT ALWAYS HAPPENS AND MAKES CLEAR THE NEED TO GO TO THE PLACE OF EXHIBITION

WE SAW A HAPPENING IN DORTMUND BY OTTO PIENE THE GERMAN
EQUIVALENT OF ENGINEERING ART AND TECHNOLOGY IS THE SOCIETY OF
HIP INDUSTRIAL TECHNOLOGISTS

HAVING SOL NEXT IS GOOD

I HOPE THIS NOTE FINDS YOU AND BARBARA WELL AND IN GOOD SPIRITS

THANK YOU FOR YOUR WORK IN MAKING THIS ALL POSSIBLE

BE WELL

Carl Andre

KONRAD AND DOROTHEE SEND BEST GREETINGS“

7) **Einladungskarte Ontologische Plastik**, Zadik G 020 IV 002 009 R.

[Konrad Fischer notierte handschriftlich auf beiden Seiten: „für Kasper“]

CARL ANDRE Geb. 1935 in Quincy, Mass, USA

Begann 1958 Skulpturen zu machen, Arbeitete 1960-64 als Eisenbahner. Lebt in New York.

Ausstellungen u.a.

1964 Bennington College Vermont

1966 Jewish Museum New York

Dwan Gallery New York

1967 Los Angeles County Museum

Institute of contemporary (sic!) Art Philadelphia

Einzelausstellungen

1965 Tibor de Nagy Gallery New York

1966 Tibor de Nagy Gallery New York

1967 Dwan Gallery Los Angeles

Dwan Gallery New York

[Auf der gegenüberliegenden Seite der aufklappbaren Karte:]

CARL ANDRE Ontologische Plastik

bei Konrad Fischer

Düsseldorf, Neubrückstr. 12, Telefon 32 14 64

21. Oktober – 28. November 1967

werktags 11 – 13, 15 – 18.30, samstags 11 – 14

Eröffnung der Galerie am 21. Oktober 1967

um 11 Uhr

Carl Andre ist da.

Technische Ausführung Stahlbau Hanfland,

Düsseldorf

8) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 26. Oktober 1967**, handschriftlich; Zadik G 020 IV 2.
Der Brief wurde von Fischer auf der Rückseite der Einladungskarte zur Ausstellung von Carl Andre verfasst.

DEN HAAG 26/10

Lieber Kasper!

Ich fand einfach keine Zeit Dir zu schreiben. Aber es ging alles sehr gut. Carl wird Dir ja alles erzählen! Wir haben bis jetzt zwei Stücke verkauft; eins an Visser und eins an einen neuen Düsseldorfer Sammler. Die Ausstellung ist hervorragend. ***

Jetzt müssen wir unbedingt die nächste Schau auf die Beine stellen. Am liebsten Sol LeWitt. Was schlägst Du vor? Sehr gut wäre wenn der Künstler wieder nach Deutschland kommen würde und die Sachen da auch erstellt.

Hier in Den Haag wird am 25. März 68 eine Ausstellung Amerikanischer Plastik gemacht. Judd, Morris, C.A. LeWitt / Bladden / Smith, u.a. Das wäre auch ein guter Grund für diese Künstler Nach (sic!) Düsseldorf zu kommen und gleichzeitig ein Stück für Den Haag zu machen. Leider muß ich Carl jetzt zum Flughafen bringen -- er hat wohl etwas Heimweh. Ich bin etwas getröstet weil er mir versprach im nächsten Jahr länger zu bleiben. Brief folgt.

Gruß Dein K.

9) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 5. November 1967**, handschriftlich; Zadik G 020 IV 002 011.

Lieber Kasper!

Habe gerade Deinen langen Brief bekommen und möchte Dir gleich antworten und einiges klarstellen.

1) Das [sic!] ich keine Europäer ausstellen will, muß ein Mißverständnis sein, selbstverständlich zeige ich Künstler dieses Kontinents. Ich werde junge deutsche Künstler zeigen, wie auch Franzosen, Engländer, Schweizer, Italiener, Spanier, vielleicht auch Türken, Griechen oder Tschechen, Polen, Ungarn, Letten, Esten Russen und wie sie alle heißen, Nationalität ist mir a.u.f.s. völlig scheißegal.

2) Daß ich, wenn ich zwei etwa gleichgeartete Künstler wie C. [Carl] und S. [Sol] nacheinander zeige, gleich Schrittmacher für eine spezielle Gruppe von N.Y. Artisten sein soll, ist mir unklar, aber ich bin weit vom Schuß und sehe es sicher anders als Du, das Wort von Gruppenvernissage ist mir noch nicht in den Sinn gekommen.

O.K. Kasper, das war das.

Zur Biennale nach Paris bin ich leider nicht gekommen, Du wirst das verstehen, ich habe und hatte recht viel zu tun. Mc. Cracken wird hier von denen, die seine Sachen dort sahen, sehr gelobt, ich habe leider nur Fotos gesehen, aber auch in Farbe: Ich denke er ist sehr gut!

Auch von Robert Breer habe ich schon einige Fotos gesehen (Art Int. Kunstwerk) sodaß mir seine Arbeiten soweit nicht unbekannt sind. Ich habe auch vom Filmfest in Knokke gehört und werde hinfahren, wenn Breer da ist. Ich würde dann auch sicher gerne eine Ausstellung in D'dorf machen. – In Deutschland gibt es drei – vier interessante Leute, die für uns in Frage kämen, Du wirst sie noch nicht kennen, ich werde sie aber mit Dir besuchen, wenn Du rüber kommst. Zu den italienischen Stars wir Ceroli, Marotta, Icaro, Pascali habe ich guten Kontakt, bin aber nicht sehr interessiert.

Der Besuch unserer Carl Andre Schau ist nicht sehr gut, leider. Von der „Prominenz“ war noch kaum einer da, weder Hahn, Dobermann, Wember, Pirle + Leering, Becht, Klinker, Ungers und andere. Ungers wurde ohne Erfolg angerufen und angeschrieben, den anderen werde ich jetzt schreiben. Übrigens danke für den Brief von Zwirner, ich bin im Bilde! – Die Fotos von der C.A. Schau sind noch nicht fertig vergrößert. Werde sie sofort schicken.

Für heute Gruß

Dein Konrad

[Am Rande von Dorothee Fischer notiert:]

Ich hoffe, daß mit Sol alles klappt!

Herzlichst: Dorothee -> Wenn Du kommst, mache ich Dir auch Sauerkraut mit Rippchen!!

10) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, undatiert (ca. Mitte November 1967);** Zadik G 020
IV 002 018; Schreibmaschine.

Lieber Kasper !

Vielen Dank für Deinen Brief und die Zeichnungen von Hanne, ich habe sie nach vielem hin u. her ohne Kosten durch den Zoll bekommen. Die Zeichnungen gefallen mir sehr gut, obwohl ich mich noch nicht eingehend mit ihnen befassen konnte. War Hanne mal Schülerin bei Mavignier?

Nun werde ich Dich hoffentlich nicht enttäuschen, wenn Du hörst, daß noch eine deutsche Bildhauerin gleichzeitig mit Hanne ausstellen wird. Sie heißt Charlotte Posenenske und zeigt serielle Plastiken aus Wellpappe in einer Kartonagenfabrik hergestellt, die bestehen aus 4 Einheiten (Elementen) ganz klare u. einfache Formen, sehr technisch und perfekt, und sind beliebig zusammensetzbar, sie sind ohne Anstrich also pappbraun, sie kosten 80 DM das Element. – Ich finde Hannes Zeichnungen, die ich wie Du vorschlugst hängen werde, werden nicht gestört, nur unser langer Raum-Schlauch wird gegliedert. Ich bin überzeugt, daß das richtig war, gut zueinander passt, und eine prima Ausstellung wird. Ein Trost für Hanne: eine 2-Frau Ausstellung ist doch das gleiche wie eine Einzelausstellung.

Ich muß sagen, daß die Preise für Hannes Zeichnungen etwas zu hoch sind, besonders wenn ich noch etwas aufschlagen muß, da unser Unternehmen 50% bekommt, so ist das für jeden – bei Carl und Sol habe ich das auch geschrieben. Ich finde es wäre nett, wenn die Zeichnungen etwas billiger wären, oder die Preise bestehen bleiben und Hanne davon nur 50% nimmt. Bitte rede doch noch mal mit ihr darüber.

Noch etwas über Geld: Ich habe festgestellt, daß ich hier bei der Lufthansa das Ticket kaufen kann und Sol holt es in N.Y. ab und fliegt her. Wenn ich das machen soll schreibe es mir bitte.

Und erfreulich geht es weiter, Herr Klinker (Bochum) möchte eine kleine Arbeit von Carl haben, und nicht so teuer, 2000 DM ungefähr. Du weißt Klinker ist ein sehr netter Sammler, bitte sage das Carl.

Anni de Decker [mit Sternchen unten angefügt: „von der WIDE WHITE SPACE Gallery, Antwerpen“] möchte eine C.A. Ausstellung machen und will über uns eine größere Arbeit von Carl bestellen und kaufen. Sie hat zwei Räume und leiht für den anderen die großartige C.A. Arbeit von Vissers. Die Pläne u. Grundrisse schicke ich Carl.

Sol hat mir geschrieben, er möchte an vielen Plätzen in Europa ausstellen (über unser Unternehmen natürlich) ich habe Bischoffsberger (sic!) Zürich und Meyer in Eisingen bis jetzt dafür. Ich schrieb Sol, wir nehmen 20% bei Verkäufen in anderen Galerien, die dann 30% bekommen und Sol 50%. Wir bezahlen ja Sols Reise und die Herstellungskosten. Bischoffsberger bot mir an diese Kosten zu teilen und wir bekommen dann da keine % Prozente (sic!). Ich konnte mich da noch nicht entscheiden; was meinst Du?

Ich selbst habe eine sehr dekorative bildnerische Erfindung gemacht, die, wenn alles gut geht, im Febr. bei Denise René in Paris gezeigt wird, und wohl dann auch in den U.S.A. Darüber nächstens mehr.

Die Eröffnung der Darboven – Posenenske – Schau ist am 5. Dez. Deine vorbereitete Einladungskarte konnte ich leider aus technischen Gründen nicht nehmen, ich habe mir eine „Konstruktion“ abbilden lassen.

Ich freue mich sehr, Hanne kennen zu lernen und bitte grüße sie von mir.

Ich freue mich immer sehr über Deine [durchgestrichen: „schönen“] Briefe und besonders über die schönen Briefumschläge.

Auf bald Alles Gute, auch in Peru

Dein Konrad

Die Fotos sind noch nicht so gut, es werden noch andere gemacht.

[Handschriftlich hinzugefügt von Dorothee Fischer:] Die Dorothee grüßt Dich auch ganz herzlich!

11) **Brief von Konrad Fischer an Kasper König, 23. Januar 1968**, handschriftlich; Zadik G 020 IV 002 017.

23/1/68

Lieber Kasper!

Ich freue mich und bin gespannt auf die Fotos der Arbeiten von Neil Jenny. –Die Ausstellung von Sol ist sehr gut. Alfred Schmela kaufte drei kleinere Arbeiten.

Gestern war ich mit Franz Dahlem in Augsburg bei Emperger. Hier zu weiß ich nicht was ich sagen soll, was positives bestimmt nicht. Der ganze Besuch dort lastet noch auf mir wie ein Alptraum (sic!). Es wird wohl noch einige Zeit vergehen bis ich etwas sachliches sagen kann. Ich traue dem Kerl nicht über den Weg.

Vielleicht siehst Du richtiger und klarer, ich kann mir einfach nicht helfen und verhalte mich mir gegenüber abwartend.

Am liebsten würde ich Emperber ein ausgemachtes Arschloch nennen, zu wenig Abstand von den ersten Eindrücken verbietet es mir. Ich kann, wie gesagt, im Fall Emperger nur eine abwartende Haltung einnehmen; es täte mir leid, wenn Du jetzt enttäuscht bist, ich hoffe Du wirst mich verstehen.

Eine Barry Flanagan-show [sic!] scheint zur Zeit nicht zu klappen, er wird bei Ricke ausstellen; das ist sehr schade.

Ich zeige nun vom 6. Febr. bis 26. Febr. Bilder von einem jungen Düsseldorfer der sich Palermo nennt. [Nachträglich hat KF dazu noch mit einem Pfeil in die rechte obere Ecke notiert: „Ich finde ihn sehr gut“] Er bespannt große Keilrahmen mit monocromen [sic!] Stoff, teils glänzend teils stumpf. Die Flächen sind meist zweigeteilt.

Was ich danach mache weiß ich noch nicht. Hast Du einen Vorschlag? Vielleicht Neil Jenny? Ich bin sehr interessiert an Walter de Maria und an Oldenburg, Du sprachst da von einer Sache während der „documenta“, wenn das etwas würde, wäre es ganz großartig.

Was ist mit Bob Morris und Carl bei Dobermann? Kommst Du nach Stockhol zur Andy Warhol Schau? Ich kann leider erst Ende März nach N.Y. kommen. Was macht der Wild West Film?

Grüße Carl, Sol, Hanne und Alle

Bis bald Konrad

P.S. Ich schicke dieser Tage die Pläne von unserem Raum mit Fotos.

8.3.3 Transkribierte Quellen zu Kapitel 5

Bei den im Kapitel 5 verwendeten Quellen handelt es sich um die schriftliche Korrespondenz zwischen Paul Maenz und verschiedenen Kollegen und Künstlern zwischen Dezember 1969 und Januar 1971. Sie sind hier in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Insgesamt handelt es sich um 71 Schriftstücke, wobei der prozentual größte Teil aus der Korrespondenz zwischen Paul Maenz und Hans Haacke besteht. Wenn nicht anders vermerkt, wurden die Briefe auf der Schreibmaschine verfasst. Da die von Maenz verfassten Briefe Durchschläge der Originale sind, die Paul Maenz und Gerd de Vries für ihre eigenen Unterlagen gewissenhaft aufbewahrten, sind sie nicht unterschrieben. In solchen Fällen wurde die Signatur in eckigen Klammern ergänzt. Die Archivnummern aus dem Getty Research Institute (GRI) sind stets mitverzeichnet.

Die Briefe sind originalgetreu übertragen, inklusiver allfälliger grammatikalischer oder orthographischer Fehler, sowie der Groß- und Kleinschreibung. Da Haacke in New York mit einer amerikanischen Schreibmaschine arbeitete, fehlten ihm die Umlaute für den deutschen Text. Diese wurden von ihm meistens durch „oe“, „ue“ oder „ae“ ersetzt, teilweise trug er sie auch mit der Hand nach und in einigen Fällen verwendet er nur die einfachen Vokale. Auch diese Feinheiten wurden mittranskribiert, jedoch wurde für die Lesefreundlichkeit in diesen Fällen auf die Anmerkung „[sic!]“ verzichtet. Die Inhalte der Briefe sind im Folgenden somit aber vollständig und inhaltsgetreu nachzulesen.

1) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. Dezember 1969;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Frankfurt, 19.12.69

Lieber Hans,

ich meine mich zu erinnern, dass du was von Weihnachten nach Deutschland gesagt hättest, vielleicht irre ich mich auch - jedenfalls hoffe ich, daß du den Brief bald bekommst, mir liegt jedenfalls sehr daran, deine Meinung zu hören.

1969 ist so gut wie vorbei, Pudding Explosion, der Super Shop, schließt mit dem 31. Dezember, und mein Vorhaben, mich erstmal eine Zeit lang treiben zu lassen, scheint mir nun doch zu wenig maenzspezifisch, also plane ich.

Daß es zur Beschäftigung mit Kunst für mich kaum Alternativen gibt, sehe ich nun langsam ein. Die hier effektivste und praktischste liegt wohl in einer eigenen 'Galerie'. (Du siehst mir nach, daß ich mir bei Dir erpare, erstmal von dem Drumherum des Wortes Galerie abzurücken, um dann

schließlich doch durch die Hintertür wieder drau einzuschwenken.) Es geht darum, ein möglichst flexibles Instrument zu schaffen, das geeignet ist, zeitgenössische Kunst vorzustellen, und zwar so uneingeschränkt wie möglich, d.h. adäquat den vorgezeigten Dingen. Dem steht gegenüber, oder sollte ich sagen zur Seite?, die Notwendigkeit der wirtschaftlichen Absicherung, da mir ein Subventionstheater weder liegt noch möglich ist. Das ist allein mein Problem, und deshalb von diesen Dingen hier erstmal genug.

Mit der wesentlichste Grund für diesen Brief ist die Frage, ob ich Dich für eine, vielleicht die erste, Ausstellung bzw. Aktion haben kann. Für mich wäre es eine große Freude. Zu Rücksichten z.B. auf Schmela sehe ich mich nicht veranlaßt, da ich ja wohl richtig gehe in der Annahme, daß ihr keinen noch geltenden Vertrag habt. Der Grund, warum ich mich gerade über Deine Zusage so besonders freuen würde, dürfte inzwischen auf der Hand liegen: ich schätze Deine Arbeit überaus hoch.

Damit Dir mein Vorhaben, das ja auch für Dich den Rahmen geben abgeben müßte, etwas plastischer wird, will ich noch kurz einige Dinge schildern:

Ursprünglich hatte ich an Frankfurt als Sitz gedacht. Vor allem schien mir die landschaftliche Lück [sic!] zwischen Köln und München dafür zu sprechen. So wäre eine Zusammenarbeit mit Fischer, Rieke und Friedrich denkbar gewesen. In den Monaten seit dem Kunstmarkt aber hat sich eine zusätzliche Konzentration auf Köln ergeben.

So etwa gehen außer Müller nun auch noch Neuendorf, Friedrich und Willbrand nach Köln. Damit hat sich eine sehr New York ähnelnde Situation ergeben, die es z.B. auch ausschließen würde, in New Jersey eine Galerie aufzumachen, wenn New York, trotz aller Konkurrenz, auch möglich wäre.

Präzise Pläne über wo und wann habe ich noch nicht. Das ist hier wegen Weihnachten und der anderen Feiertage auch kaum möglich und kann erst Anfang Januar erfolgen. Ich werde mich dann in Köln aufhalten und nach Räumen umsehen, die etwa ab Frühjahr frei sein müßten. Außerdem brauche ich natürlich eine Wohnung.

Das eigentlich Problem aber, und nur das wird dich wirklich interessieren, liegt darin, wenn schon nicht eine Crew, so doch einige Künstler zu finden, die die folgenden Voraussetzungen mitbringen: Bei mir wird es sich nicht um eine Richtungsgalerie handeln.

Grundsätzlich ist alles möglich. Wesentlich ist jedoch, und damit für Gesicht und Qualität des Unternehmens bestimmend, daß es sich ausschließlich um Künstler handeln soll, deren Arbeit dem Medium, in bzw. mit dem sie arbeiten, eine neue und unverwechselbare Dimension abgewinnt. Ein Maler ist also durchaus denkbar (wenngleich mir bei Malern auch nicht ganz wohl ist), wenn er das Problem seines Mediums, das der Malerei nämlich, weitertreibt und wenigstens in einigen entscheidenden Bereichen löst. Ich denke, Du verstehst, was ich sagen will. Eine andere Bedingung ist, daß der betreffende (sic!) nicht zum Stamm einer anderen deutschen Galerie gehört.

Möglicherweise kannst Du aus dem Dir bekannten Kreis einige Namen vorschlagen, ich wäre Dir sogar äußerst dankbar. Auf die Anregung etwa durch Willoughby möchte ich vorderhand verzichten, obwohl er ja als Talentjäger was auf sich hält, aber Leute wie van Saun oder Dick Hogle habe ich momentan nicht im Sinn. Dagegen habe ich mich mit dem Organisator der Tokyo Biennale in Verbindung gesetzt, da mich besonders interessiert, was in Japan passiert, und zwar bei den jungen Künstlern, also nicht beim japanischen Pop etc.

Wie gesagt, für Vorschläge bin ich sehr dankbar. Besonders wenn sie von guten Leuten, Künstlern, kommen, die von sich aus schon Wert darauf legen, nicht in schlechte Gesellschaft zu geraten.

Im privaten Bereich habe ich nicht viel zu berichten, denn alles Interessante war höchstens interessant für mich selbst. Außer vielleicht, daß die Gesundheit ganz in Ordnung scheint, ich vor einigen Tagen 30 geworden bin und damit, entsprechend der Versicherung meiner Mutter, nun wohl die besten Jahre des Mannes anfangen müssen. Nun ja, wir werden sehen.

Euch geht es hoffentlich auch gut. Seid alle begrüßt, Du und die liebe Linda und der Kronprinz - und habt ein glückliches 1970!

2) **Postkarte von Konrad und Dorothee Fischer an Paul Maenz, 23. Dezember 1969**, handschriftlich.

KONRAD FISCHER

PAUL MAENZ

4 DÜSSELDORF

6 FRANKFURT

NEUBRÜCKSTR. 12

ROBERT-MAYER-STR. 55

TEL. 321464

Good Luck 1970

Konrad

+ Dorothee

3) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 1. Februar 1970**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

463 West Street #1012

New York, N.Y. 10014

1. Februar 1970

Lieber Paul:

Entschuldige bitte, dass ich erst heute auf deinen Brief antworte, den ich hier vorfand, als wir Mitte Januar nach 2 miesen Wochen in Godesberg und einer angenehmen Woche in Paris nach Hause kamen. Leider war unsere Telefonverbindung zu kurz.

Zur Sache: Es wundert mich nicht, dass Du endlich doch eine „Galerie“ aufmachen willst. Das entspricht wahrscheinlich Deinem Temperament, und ich habe Vertrauen, dass Du sensibel und zugleich geschäftstüchtig genug bist, daraus etwas zu machen.

Wie Du selber schon sagtest, ist die Finanzierung Dein Problem, besonders wenn viele der interessanteren Dinge derzeit sehr schwer zu verschachern sind oder von Natur aus unverkäuflich bleiben. Du müsstest vielleicht Konrad Fischers Beispiel etwas folgen, hinter den Kulissen „Kunstwerke“ zu verhoekern und die Ausstellungsräume für die interessanten Dinge reservieren. Fischer wird sicherlich Dein schärfster Konkurrent sein. Er hat schon sehr viel von dem abgegrast, was neu und demonstrierenswert ist. Und er zielt wohl auch in die Richtung, in der Deine Vorlieben zu finden wären.

Grundsätzlich habe ich keine Bedenken, etwas mit Dir zu machen. Das Problem wären nur die Einzelheiten: was, wann unter welchen Bedingungen. Auch die Gesellschaft, in die ich mich

begeben wuerde (andere Leute Deines geplanten Stalles), interessiert mich natuerlich; dabei sind Richtungen unerheblich.

In diesem Jahr mehr als zuvor muss ich mit meiner Zeit und Energie haushalten. Im Sommer bin ich in einer Ausstellung amerikanischer Kunst in der Fondation Maeght an der Côte d'Azur beteiligt, zu der ich an Ort und Stelle etwas machen werde. Im September ist im Jewish Museum Jack Burnham's SOFTWARE show angesetzt, fuer die ich etwas entworfen habe, das unter meiner Kontrolle bleiben muss. Ausserdem sind noch diverse andere Dinge auf dem Plan, zu denen ich mich wegen meines Energiegeizes noch nicht bindend verpflichtet habe. Das ganze Jahr ueber muss ich vor allem an einer Einzelausstellung arbeiten, die fuer das naechste Fruehjahr in einem grossen New Yorker Museum angesetzt ist. Bitte sprich darueber mit niemandem!

Nun zu den Kuenstlervorschlaegen: Donald Burgy, einer der intelligentesten Concept-Leute, die [sic!] unberechtigterweise von den Concept-Promotern immer etwas stiefmuetterlich behandelt worden ist. Vielleicht John Goodyears Hitzeplastiken, Ted Victorias Geraeuschnplastiken, Len Lye (wahrscheinlich technisch unmoeglich), Dennis Oppenheim, Bob Barry, Douglas Huebler, Paul Theck (Schreibweise?), Ronald Bladen, Bob Whitman. Es gibt sicher noch andre, an die ich im Moment nicht denke, oder von denen ich nichts weiss.

Die PROSPEKT-Rollen sind uebrigens noch vollzaehlig in meinem Besitz und liegen auf Eis.

Wir sind vor einer Woche aus der 16th St. ausgezogen und sind dabei, uns in der 10. Etag eines ca. 300 Familien „Kuenstlerhauses“ mit Blick auf den Hudson zu etablieren. Die Miete fuer die sehr geraeumige Wohnung ist unglaublich niedrig, weil der Laden mit Bundesgeldern subventioniert wird. Natuerlich passt mir der YMCA spirit ueberhaupt nicht. Wir hatten mit dem Anwachsen unseres Kleinmeisters jedoch keine andere Wahl. Wenn du unsere neue Wohnung sahest, wuerdest Du verstehen, warum man dafuer anderen Unannehmlichkeiten gerne in Kauf nimmt. Ich behalte mein Atelier an der Bowery.

Bitte halte mich auf dem Laufenden. Vielleicht ergibt sich eine Gelegenheit, etwas zusammen zu machen.

Gruesse von uns allen

Hans

4) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 10. Februar 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

10.II.70

Lieber Hans,

vielen Dank fuer Deine Antwort! Und auch dafuer, daß Du mich um Weihnachten angerufen hast. Wie ich am Telefon sagte, wollte ich Dich anrufen. Nur daß dann meine Feiertagsreise ganz enorm lange dauerte: ich blieb unterwegs mit einer ausgewachsenen Grippe haengen. Danach war's zu spaet.

Direkt zum Thema Galerie:

Das von mir seinerzeit beschriebene Vorhaben wird nicht in der geschilderten Form realisiert. Die vorrangigen Gruende: Schwierigkeiten, Kuenstler zu gewinnen, die wenigstens z.Zt. ueberhitzte Koelner Situation mit einigen ganz speziellen Erscheinungen, die wirtschaftlichen Probleme – eben unter dem genannten Vorzeichen. Darueberhinaus hat die Hausse zu einer

Warenverknappung geführt, was einen Kulissenhandel mit „Werken“ für mich besonders deshalb erschweren würde, da ich in dem Gebiet der BRD – und überhaupt – nicht über die entsprechenden Verbindungen verfüge.

Lage: Vorerst keine Galerie in Köln oder woanders, jedenfalls nicht unbedingt, wobei eine ad hoc-Entscheidung unter opportunen Bedingungen nicht ausgeschlossen ist.

Daß es für Dich weitergeht (die erwünschte Diskretion zugesichert!), freut mich herzlich. Abgesehen davon, daß ich in der Hinsicht immer zuversichtlich war. Wenn auch mein ursprüngliches Vorhaben sich nicht verwirklichen sollte, wäre ich Dir für einen zukünftigen Kontakt, zumindest im Hinblick auf Informationen, natürlich sehr dankbar!

Eine N.Y.-Reise ist für mich nicht in Sicht. Trotzdem freue ich mich darauf, Dich und Deine Familie irgendwann zu sehen. Vielleicht wird das eher hier passieren. Ich bin ja ziemlich ungebunden. Ich werde mir dann ein entsprechendes house-warming gift überlegen.

Vorerst meine besten Grüße für Euch!

Und Dir besonders viel Erfolg!

5) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 20. März 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

20.III.70

Lieber Hans,

inzwischen hast Du wohl meinen letzten Brief bekommen.

Nachträglich kam mir der Gedanke, ich hätte vielleicht eine Tür zugeschlagen oder so. Wenn das rausklang, war's nicht meine Absicht. Jedenfalls möchte ich Dich auf dem laufenden halten, was meine Galerie-Pläne angeht. Schließlich bin ich mehr als interessiert daran, eventuell mit Dir zusammenzuarbeiten.

Der Stand der Dinge ist folgender:

1) Ich requiriere und schreibe verschiedene Leute an, um an Künstler zu gelangen, mit denen ich mich auseinandersetzen kann. U.a. wäre ich sehr daran interessiert, mit Japanern in Kontakt zu kommen, denn ich bin sicher, daß es dort Leute gibt, die gut sind und natürlich über die Kulturkommissare nicht bekannt werden. Außerdem habe ich Willoughby mal geschrieben, vielleicht hat er was.

2) Dann mache ich mir Gedanken über die Form der Sache, die ich mir – das habe ich wohl schon mal angedeutet – nicht als behäbige Galerie vorstelle, sondern eher als Agentur, als möglichst flexibles Instrument zwischen Künstler und Publikum. Zur „Galerie“ wird sie natürlich da, wo sie sich durch Verkäufe tragen muß, d.h. idealerweise hätten die laufenden Aktivitäten gar nichts mit dem parallel laufenden Kunsthandel zu tun.

3) Ich habe in Düsseldorf eine ganz interessante Mietgelegenheit, kleiner Raum, zwei Häuser neben Fischers Galerie. Und wo F. mich doch animiert hat, nach D. zu kommen – viel dichter kann er's kaum haben. Na ja.

Hans, das war's für heute. Dropste mir a line, wenn was Neues passiert? Ich freu mich, von Dir zu hören. Und grüße die liebe Familie!

6) **Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 20. März 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

Mr. Willoughby Sharp

204 E 20th

New York City

USA

20.III.70

Dear Willoughby,

Last time we met, you told me that you'd been asked to write an article/interview about/with Beuys. Recently I received that issue, and read that interview with great pleasure – after all it was very much “you”, though for many people there may might [sic!] not appear any similarity between the man who wrote the cooly-cool Uecker book and his recent writing on Beuys.

Of course you realize that I must have a reason to write. I do. I'm about to ask you for something, but I could imagine that that the subject isn't totally uninteresting to you either:

I have plans to open a gallery here in Germany. Though I do not want to see that place within the conventional gallery pattern it will have to support itself. But for the rest I'd rather see it as an agency, working between artist and public in the most open way possible. I cannot give any more details at this point, the concept is still in the makes.

My question is: Do you know of any artists whom I should get in touch with, artist[s] of good quality, whose work hasn't been introduced in this country yet, etc. There are no restrictions as to any particular “isms”, as long as the artist provides new and important aspects within the range of concerns of the field he's working in. Most interesting I'd be in recent Japanese art [sic!]. It should exist, I suppose.

I would be most grateful if you could drop me a line.

Do you have any plans for coming to Europe in the near future? It would be so much better to talk than to write. And easier.

Love,

[Paul]

7) **Brief von Paul Maenz an Sol LeWitt, 20. März 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 8; Folder I.8.10, L 1970-79.

Sol LeWitt

117 Hester St.

New York City, N.Y.

USA

Dear Sol,

please don't find me impolite if I come right to the point, and let me tell you what the reason for my letter is:

I'm considering to open a gallery sometime this coming fall. Though I don't want to really see that place within the conventional gallery pattern, it will have to be to some extent commercial, since it will have to support itself. But for the rest I'd rather see it as an allert [sic!] agency, an instrument functioning flexibly between the artist and the public. I cannot give any further details for I'm still working on this concept.

My question (which I've asked various people who I consider "potential advisers" [sic!]) is, if you perhaps know of any artists with whom I should get in touch. There are no immediate restrictions as to any "isms", as long as the work provides new and vital aspects within the particular field of artistic concern. It also came to my mind, that there may be interesting artists in Japan. Have you heard of any?

I would be most grateful if you could write me a few words. You will understand that [I] take the liberty to ask the "good" people I know. And I certainly do not want to interfere with Konrad Fischer, needlessly to say. Thank you very much in advance!

Do you have any plans for coming to Europe again?

All the best!

Paul

8) **Brief von Sol LeWitt an Paul Maenz, 27. März 1970**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 8; Folder I.8.10, L 1970-79.

March 27

Dear Paul.

I'm glad you are starting a gallery. I will look around to see if I can find some artists for you. If you want to have some work of mine please ask Konrad.

I will be going to Japan on April 10 and I will look around there for you and will be in Europe all summer, from May 15 to Sept 1. So I hope to see you

Sincerely,

Sol

9) **Brief von Willoughby Sharp an Paul Maenz, 1. April 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

Willoughby Sharp

204 East 20th St.

New York, N.Y. 03

Dear Paul:

Many thanks about your kind words re my recent writings. Latest is a 6 pager (plus cover which we had to fight hard for) on B. Nauman. Now at work on 2 ten thousand worders (Kineticism 1960-70 and an outdoor sculpture thing) for Abrams, and bringing together a big bit on "body sculpture" (don't tell nobody). Believe it or not, these scribbles go to paying the rent which is what its all qbout [sic!].

With so much orientation towards the ~~Nazis~~ (sorry) Ger-mans... (our Uecker book, show, etc, Beuys in Aforum [sic!], Uecker in EARTHART, an unpublished book on Haacke – payed for thank god by MIT Press – Rinke in Place & Process (you'll get the newspaper catalogue w. more willoughbywords in 1970 or so) don't you think I should get the West Deutsch Award for Anglo-Axis Art Appreaciation [sic!] (1969-70)?

To the point of your letter: Yes, there are several important (good) artists who have not made that so-important European CONNECTION. Many of these are friends of mine –ours (haacke, Van Saun, Breder) and others are not known to you. (I just returned from a month in the West – Texas and California – where I saw firsthand the work of many artists whom I shall soon show (not in my usual ways). Most of them have taken the anti-form, outdoor elemental thing a bit farther & the use of the human body as sculptural material (either live or through audio-visual media). In a sense, I represent them in America, since they do not (as yet) have galleries. None of them are Japs, but that sounds like a good idea to bring Japanese artists to Gr. Naturally, I want to show them in America before the[y] get out into the general culture. But after that, I would like them to show as much as possible. Also doing something together would be very enjoyable. The question is how. It's difficult to know what you have in mind. You really haven't given me enough details of your projected gallery for me to know how I could be of any help, and as you say a letter...

I shall be going back to California soon, and may stay there for a major outdoor exhibition in Golden Gate Park after which I would like to make a European visit (and see Saskia) ... and in the summer, July-August, so perhaps we could discuss this then.

Have you considered a New York branch?

Write and let me know more of what you have in mind.

Love,

[handschriftlich:] WILLOUGHBY

April 1'70

10) **Brief von Paul Maenz an Peter Sedgeley, 2. April 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

Mr. Peter Sedgeley

c/o Space Provisions Ltd.

St. Katherine Dock

London R.1, England

2.IV.1970

Dear Peter,

When in London last week you were so kind as to give me a general idea of S.P.A.C.E. I really want to thank you very much! Please give my thanks also to the young artist who showed me around.

As I have mentioned, there was some work of artists of whom I had never heard before, probably because we in Germany know relatively little about British art altogether. Since I plan to open a gallery later this year, I would very much like to get some additional [information] on some of the artists working at S.P.A.C.E., whos[e] work impressed me very much:

Basil Beatty

John Murphy

Alan Green

and

Jerry Hunt

Peter Waldron

Of particular interest to me would be:

- 1) some biographical material, and when and where they have had exhibitions.
- 2) some catalogs or photographs of earlier and present work.
- 3) to know if [they] would generally be interested in being shown and represented in this country, unless they already have a gallery in Germany.

If you could please pass this letter on to them, I would be very obliged to you. Maybe they find a chance to mail me some material, which I will certainly return soon if desired. Hopefully I'll be able to meet them personally at my next visit to London.

Let me thank you very, very much once more for your friendly efforts!

My very best wishes,

(Paul Maenz)

11) **Brief von Sol LeWitt an Paul Maenz, 9. April 1970**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 8; Folder I.8.10, L 1970-79.

April 9

Dear Paul

I'd like to give you the address of a couple of artists here, whom I think are very good and have no European gallery

FRANK LINCOLN VINER

163 BOWERY, NYC

ADRIAN PIPER

117 HESTER ST

NYC 10002

Viner is older (about 35 or so) and has been showing work around for some time. He is in group that shows in a small gallery. Ask him for some photos.

Adrian Piper is young (21) and was in the Leverkusen show and lots of other other "conceptual" shows

Sol

12) **Brief von Paul Maenz an Sol LeWitt, 14. April 1970**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 8; Folder I.8.10, L 1970-79.

Sol LeWitt

117 Hester St.

New York, NY 10002

USA

AIR MAIL

14.IV.70

Dear Sol,

Thank you many, many times for being so kind as to answer my letter and giving me the number of F. L. Viner and A. Piper! I really appreciate that very much!

To both artists I have written, asking them to send me some information on their work.

In case this letter reaches you before your trip to Japan, I'd like to ask you to perhaps have an eye on things of which you think interesting to me [sic!]. Again: Thank you! But I hope you'll understand that for me it is extremely helpful, if someone like you, who is a good artist and an intelligent person, points people out to me to whom I'd otherwise have no contact.

I hope to see you this summer.

Very best wishes!

(Paul Maenz)

13) **Brief von Paul Maenz an Adrian Piper, 14. April 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 11; Folder I.11.17, P-Q 1970-79.

Adrian Piper

117 Hester St.

New York, NY 10002

AIR MAIL

14.IV.70

Dear Mr. Piper,

Sol LeWitt gave me your name and address when I asked him if [he] knew any outstanding new artistic work, that has not been represented in this country yet.

He also mentioned you having been in the conceptual show at Leverkusen. I do not remember it, and the catalog, which I looked up for information, contained nothing.

The reason for me writing is that I am planning on opening a gallery later in the year.

I am looking for good work that is not represented in Germany as yet. In case this sounds at all interesting to you, I'd be most interested to receive some additional information about your work, like Photographs, biography etc.

All material will on request be returned to you soon.

Thanking you for your kind efforts,

I remain with best wishes, yours

(Paul Maenz)

14) **Brief von Paul Maenz an Frank Lincoln Viner, 14. April 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 13; Folder I.13.1, St 1970-79 & Folder I.13.12 T-V.

Frank Lincoln Viner

163 Bowery

New York, NY, USA

AIR MAIL

14.IV.70

Dear Mr. Viner:

Sol LeWitt was so kind as to give me your name and address. I had written to him, asking him if he'd knew any artist of good quality whos[e] work is not represented in Germany yet.

The actual reason for me writing to Sol was my intent to open a gallery here in Germany later in the year. The artists I'd want to work with don't have to belong to any certain school or style. The only thing essential is that their work involved new aspects, concerning the particular field they're working in. Besides that the cannot already be presented by another German Gallery, which you will understand. And just as I am starting, with the artist, I'd like the artist to start with me. Hopefully this will lead to good mutual work in the future.

I would be most interested to have some information about your work, like photographs, biography, or what is available without too much trouble. On request I'll certainly return all material soon.

If this sounds at all interesting to you, I'd be happy to hear from you.

Best wishes,

(Paul Maenz)

15) **Brief von Paul Maenz an Vito Acconci, 29. Mai 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 1; I.1.1 Folder A 1970-79.

Vito Acconci

102 Christopher St.

New York, N.Y.

29.V.70

Dear Vito Acconci,

I have your address from the Seattle/Vancouver catalog.

Starting fall 1970 I shall be organizing exhibitions, events, etc. regularly here in Germany. it will be some sort of combination of a gallery/agency concerned with contemporary art.

I am very much interested to learn what kind of work you are doing, besides from what I saw from the catalog. Also I'd like to know your bibliography, exhibitions etc.

If my project, about which we may perhaps communicate later, at all interests you, I should be very happy to hear from you.

Thank you very much in advance!

Best wishes,

Paul Maenz

P.S.: Enclosed please find a publication on something I've organized some time ago.

16) **Brief von Paul Maenz an N.E. Thing Co., 29. Mai 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

N.E. Thing Co.

1419 Riverside Drive

North Vancouver

B.C., Canada

29.V.70

Dear N.E. Thing Co.,

Starting fall this year I shall be organizing exhibitions, projects, events etc. It will be sort of a combination of a gallery/agency, concerned with contemporary art.

I am very interested to learn more about your work. If you could send me some information and/or some biographical material I would be very happy.

And I also, of course, would be most interested to know if the idea doing something in this country at all appeals to you.

Thank you very much in advance for your kind efforts!

Best wishes,

Paul Maenz

P.S. Enclosed please find a publication on an event/exhibition I organized some times ago.

17) **Brief von Adrian Piper an Paul Maenz, 5. Juni 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 11; Folder I.11.17, P-Q 1970-79.

Paul Maenz

6 Frankfurt am Main

Robert Mayer Str. 55

Germany

5/6/70

Dear Mr. Maenz,

Please accept my apology for taking so long in answering your letter. The reason is that I have been going through a real transition in my work, and it took me this long to decide not to send you anything until I feel more sure about what the work is doing and where it's going. I feel that any work shown would of necessity be taken as a statement, and at this point, I have only questions and possibilities to offer.

However, I have enclosed a bibliography, and will certainly take advantage of your kind offer when I think I can with conviction.

Thank you again.

Sincerely,

[Handschriftlich:] Adrian Piper

P.S. – About the Leverkusen catalogue: I do have four pages of drawings and discussions in it, but they are the wrong four pages! So perhaps it's just as well that you didn't see them. – A.P.

18) **Brief von Vito Acconci an Paul Maenz, 8. Juni 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 1; I.1.1 Folder A 1970-79.

102 Christopher Street

New York, New York 10014

June 8, 1970

6 Frankfurt am Main

Robert Mayer Str. 55

Dear Paul Maenz:

Thank you for your publication.

Thank you, even more, for your interest in my work.

I am enclosing some descriptions of some recent work; also, a short biography and list of exhibitions.

Since you do not know my work, I've enclosed quite a few pieces; read them at your leisure.

In short, your project interests me very much.

Sincerely,

[Handschriftlich:] Vito Acconci

19) **Brief von Iain Baxter (N.E. Thing Co.) an Paul Maenz, 10. Juni 1970;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

Mr. Paul Maenz

June 10, 1970

6 Frankfurt am Main, Robert Mayer Str. 55, Germany

Dear Mr. Maenz: Thank you for your recent letter. We found your Catalog [sic!] interesting. Could you please send us more information about your future plans regarding the possibility of exhibiting in your city and its environs. In addition, we would like to know more about your financial arrangements, and the possibility of a future visit to Germany. Enclosed please find information about our company.

Best regards:

[...]

[Handschriftlich:] Iain Baxter

20) **Brief von Martin Maloney an Paul Maenz, undatiert, vermutl. Juni 1970;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

c/o Press Works

59 Main Street

Brattleboro Vermont

05301

Dear Paul Maenz,

I am writing to you at the suggestion of Lawrence Weiner who said he had recently discussed certain things with you. Lawrence was not clear as to the nature of the situation you were contemplating for Koln [sic!]. He did however indicate a proposal for a show from me might prove of interest to you.

As I am to have two new works printed in Koln [sic!] late this summer and will be living in Amsterdam for a considerable time commencing in august I am very interested in the possibility

of showing works that can be executed within the particular space of a materialized situation and sold as individual works.

The two works enclosed are self-contained and are available in a number of book stores concerned with art. I hope these will suffice for the present to initiate a degree of interest in what I am about ... As to a proposal for a show I am most reluctant under these circumstances to expose any given number of pieces without some idea of where they are going ... Pieces to be executed for a show will cost nothing as I am bringing the necessary materials with me.

I do hope to hear from you with the thought of having a clearer idea of what you are in to. [sic!]

Sincerely yours,

[Handschriftlich:] MARTIN MALONEY

21) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 17. Juni 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

New York, 17. Juni 1970

Lieber Paul,

es wird also ernst mit der Galerie. Vor ein paar Tagen war Gerry Schumm [sic!] hier. Auch er erwahnte es und schien Dir wohl gesonnen zu sein. Anscheinend hast Du Dich fuer Koeln entschieden. Das ist wohl besser als Duesseldorf, weil wie ich schon einmal vermutete, Deine Interessen moeglicherweise denen von Konny Fischer parallel laufen.

Ich habe in Tokyo zwei Sachen gemacht. Im Innern des Museums habe ich einen Raum von 8x16 m meine CIRCULATION laufen lassen. Das ist eine Pumpe, aus der ein transparenter PVC Schlauch Wasser und Luftblasen fuehrt. Der Schlauch teilt sich in zwei Arme, diese wieder in zwei weitere usw. bis das System in 64 duenne Schlauche aufgefaechert ist und dann die Schritte umgekehrt wiederholend zurueck zur Pumpe findet. Etwa dem Blutkreislauf vergleichbar. Ich habe mir erzaehlen lassen, dass Rinke so etwas ohne die beschriebene Auffaecherung, also nur mit einem durchgehenden Schlauch einmal gemacht hat, sozusagen eine simple Version. Die andre Sache war ein 70 m langer PVC Schlauch, den ich auf der Mitte der an der Museumsfassade vorbeifuehrenden Strasse ausgelegt hatte. Die Strasse war fuer Autoverkehr gesperrt. Aus dem Klo wurde Wasser in den Schlauch gefuehrt. Durch winzige Loecher im Schlauch, die ich regelmaessigen Abstaenden gebohrt hatte, rann das Wasser dann der gewoelbten Oberflaeche der Fahrbahn folgend in den Strassengraben. Im Regen war die Sache unsichtbar, obgleich sie funktionierte. Waehrend der Eroeffnung regnete es.

Im allgemeinen war ich von der Produktion der Japaner enttaeuscht. Da wird, wie uerball, fleissig in den internationalen Kunstmagazinen geblaettert und abgeguckt. Und es wird alles moegliche in ueberkandidelte Philosophie verbraemt, was nicht mehr als dumme Eintagsideen sind. Ich find auch, dass Stile und Ueberzeugungen ueber Nacht gewechselt werden. Am meisten haben mich schliesslich Jiro Takamatsu (Tokyo, 2-2-27, Shimorenjaku/Mitaka-shi) und Horikawa, Michio (Niigata, 489, Nakanomata/Takada/Niigata-ken) ueberzeugt. Takamatsu hatte einen Wald von Baumstaemmen, die oben rechtwinklig angesaegt waren (roher Baumstamm – Balken) und Horikawa hatte von diversen Orten in Japan per Post faustgrosse Steine (mit Schnur und Anhaengeschild, sonst unverpackt) nach Tokyo geschickt. Und du kennst wohl den respektabel absurden Kawara On, der als in New York, 340 E 13 St. wohnhaft gefuehrt wird. Donald Burgy, 294 South Main St., Bradford, Mass. habe ich Dir wohl schon als uebersehenen Konzeptfreund von Huebler genannt. Beide schaetze ich. – Im Allgemeinen faellt es mir etwas schwer, Leute vorzuschlagen, weil ich so pingelig bin. Ich habe an allem etwas auszusetzen.

Ich bereite gerade einen Anschlag auf John Hightower, den neuen MOMA-Direktor, Rockefeller und Nixon vor. Das ist das kombinierte Ziel einer Arbeit, die ich Kynaston McShine fuer seine am 30. Juni im MOMA zu eroeffnenden INFORMATION show ausgeheckt habe. Ausser mir wissen nur 4 Leute, was ich da genaues vorhabe, Kynaston gehoert nicht dazu. Bis zu Eroeffnung bitte ich dich deshalb, keinem etwas davon zu erzahlen. Kunststratsch verbreitet sich unglaublich schnell und es ist praktisch niemandem zu trauen, selbst Ozeane schuetzen nicht. Also bitte, kein Wort vor dem 30. Juni!!!!

Auch meine Beteiligung an der SOFTWARE Ausstellung wird politischen Charakter haben. Ich bin mir natuerlich darueber im klaren, dass „Kunst“ keinen bemerkenswerten politischen Effekt haben kann. Und sozialistischer Realismus ist selbstverstaendlich indiskutabel. Es hat sich aber in den letzten anderthalb Jahren so entwickelt – ich habe das, glaube ich, nicht forciert – dass zu meinen physischen und biologischen Systemen eben nun auch sozio-politische treten. Vielleicht liegt das daran, dass ich wie die meisten Kollegen von den politischen Ereignissen um uns derart frustriert werde, dass wir einen Blitzableiter brauchen. Als ich aus Japan zurueckkam, war hier der Teufel los. Ueberall Kuestlerprotestaktionen [sic!] gegen die Unterdrueckung der Studentenopposition und die Ausweitung und die Ausweitung des Indochinakrieges. Selbst Bob Morris wirft sich, nachdem er alle Einzelausstellungen der Welt hinter sich gebracht hat, mit Verve ins politische Geschaef und organisiert den Boykott des amerikanischen Pavillons in Venedig. Im vergangenen Jahr, als wir Sao Paolo erledigt hatten, war er noch zu unerreichbar. Und viele Leute reden davon, die Kunst an den Nagel zu haengen. Ich selber bin von diesem Rummel nicht unberuehrt. Seit der Ermordung Martin Luther Kings ist es mir nicht mehr geheuer bei meinem Geschaef. Keine Ahnung, wie das weitergeht.

Diese schleichende Depression kommt mir besonders jetzt ungelegen, weil sich auf einmal hier und da die Leute um meinen Kram kuemmern. Ich habe aus Zeitnot zwei Einzelausstellungen in europaeischen Museen verschoben, weil ich mich fuer eine Einzelshow im Guggenheim Museum Ende April naechsten Jahres fit machen muss. Da ist es beschissen, wenn man nicht mehr mit Haut und Haaren bei der Sache ist.

Falls mir nichts besseres einfaellt, labere ich also weiter. Und dann koennen wir vielleicht auch gelegentlich etwas zusammen machen. Was das sein wuerde, und wann es stattfinden koennte, weiss ich nicht.

Im Sommer sinf wir fuer den ganzen Juli bei der Fondation Maeght, St. Paul de Vence, A.M. an der Cote d’Azur. Da muss ich was im Zusammenhang einer grossen amerikanischen Ausstellung machen. Im August kommen wir irgendwann einmal fuer eine Woche an den Rhein zu meinen Eltern. Vielleicht koennen wir uns dann sehen.

Hoffentlich bis bald. Gruesse von uns allen

Hans

22) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 6. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Hans Haacke

c/o Dr. K. Haacke

463 West St.

Bad Godesberg

A. 1012

New York, N.Y. 10014

USA

AIR MAIL

6.VII.70

Lieber Hans,

vielen Dank für Deinen langen Brief. Ich freue mich über sowas immer sehr – und selten genug. Eher und häufiger konnte ich leider nicht schreiben in der letzten Zeit, da ich immer unterwegs und selten in Frankfurt war.

Gerade habe ich mir die Adresse Deiner Eltern geben lassen, denn sonst bekommst Du meinen Brief erst im Herbst, und das wäre ein bißchen spät.

Worüber ich gerne mit Dir reden würde ist die (offen gestanden bei Dir mich völlig überraschenden) Stimmung Politik/Kunst. Wir haben eine derartige Phase hier 1968, nach den Pariser Unruhen gehabt, der inzwischen verstorbene Peter Roehr stellt[e] aus nämlichen Gründen seine Arbeit ein, ebenfalls Posenenske, die anfang wirklich gute Dinge zu machen, und ich selbst verteilt [sic!] auf der documenta IV Flugblätter. Mein Laden kam aus ähnlichen Gründen zustande. – Und jetzt bin ich im Begriff, mich ausschließlich mit Kunst zu beschäftigen als je zuvor [sic!]. Roehr wird (ein bißchen ironisch klingt das schon) im Herbst eine große Retrospektive im Schloß Morsbroich haben. Und ich sage ganz überzeugt, daß ich mich bei meinen damaligen – nach meiner heutigen Einsicht – geirrt habe und sehr glücklich bin, meine Bilderstürmerei nicht weiter getrieben zu haben. Was Dich angeht, so habe ich einige Vermutungen, aber ich kann mich irren, und überhaupt sollte man darüber reden.

Hans, wenn es geht und Du (Ihr) Lust habt, sollten wir uns sehen. Sag, wo, ich komme gerne ins Rheinland, aber ihr seid auch hier willkommen.

Herzlichen Gruß an Dich und Linda

Paul

23) **Brief von Paul Maenz an Vito Acconci, 6. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 1; I.1.1 Folder A 1970-79.

Vito Acconci

102 Christopher Street

New York, NY

USA

AIRL MAIL

6.VII.70

Dear Vito Acconci,

Thank you very much for sending me all the information!

I have studied everything carefully. I like your work, and am impressed by what you sent.

The situation here is this: I am preparing for Cologne. As of fall 1970 I shall be there. January 1971 I plan to start introducing new work. So far I have correspondence with various artists, since this part of my preparatory work seems the most important to me.

As soon as possible I will let you know something definite.

In the meantime I'd be most grateful if you could keep me informed about your activities, especially if you do something in Europe.

Do you want me to send the material back to you, or may I keep it for my files?
Again Thank You!

My very best wishes,

Paul Maenz

24) **Brief von Paul Maenz an Martin Maloney, 6. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Martin Maloney c/o Lawrence Weiner

The Boat Joma, Post Box 427

Amsterdam, Holland

6.VII.70

Dear Martin Maloney,

I hope you safely arrived in Amsterdam and are well on the boat.

I just came back from a series of trips, therefore I only answer your letter and postcard today. Sometime during this summer we might meet somewhere, maybe in Amsterdam. But I think I should give you an idea why I asked Lawrence to mention my intentions to other artists.

Starting 1971 I hope to be in Cologne. The idea is to provide a place/situation where I introduce contemporary artistic work. At the moment I'm getting in touch with various artists of whom I've heard and whos [sic!] work interests me. For me this is the most important part within my preparations for Cologne.

As I said: It would be very good to see you and perhaps learn a little more about your work. But it should be desirable – for me at least – to stay in touch with you, so that, at a later point, we can make more definite plans.

Please keep me informed about your activities. Especially if you do something here in Europe.

All the best for your stay in A'dam.

And please give my regards to Lawrence Weiner.

Paul Maenz

25) **Brief von Paul Maenz an Iain Baxter (N.E. Thing Co.), 6. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

Iain Baxter

N.E. Thing Company Limited

1419 Riverside Drive, North Vancouver

British Columbia, Canada

AIR MAIL

6.VII.70

Dear Iain Baxter,

Thank you very much for sending the information on your activities and especially for your letter.

As for your question about my future plans: Starting January 1971 I plan to open a place/situation in Cologne where new artistic work will be introduced and frequently shown. The artists I shall be working with will be handled and represented by me for Germany. This is as much as I can and want to say at this point. Presently I'm in the process of getting in touch with artists whos[e] work interests me, since this is the most important part of my preparatory work, I think.

Financial arrangements as well as visits to Germany cannot be discussed at this point, which you easily will understand. Besides that I see no immediate connection of these aspects with my plans, and maybe do not understand what you mean with financial arrangements. Perhaps you let me know.

If you're interested in my plans, I'd very much appreciate to get information on your future activities. And please let me know if you do something in Europe.

I'd be very happy if we found some way of doing something together.

Best regards,

Paul Maenz

26) **Brief von Gerry Schum an Paul Maenz, 28. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

fernsehgalerie gerry schum

funktelefon 010 22 22 660

London,

28.7.1970

Lieber Paul Maenz!

Leider habe ich lange nichts mehr von Ihnen gehört. Liegt das daran, dass wir uns durch unser mobiles Leben nicht exakt informiert sind, oder sind ihre Aktivitäten noch nicht spruchreif? Wie ich damals schon sagte, fände ich es erfreulich, wenn Sie sich entschliessen könnten, in Köln oder Düsseldorf eine Galerie aufzumachen. Ich glaube, es besteht eine sehr konkrete Möglichkeit, wenn man deutsche Künstler sehr forciert unterstützen würde. Fischer, Ricke und Zwirner bringen nur sporadisch und – wie mir erscheint – als Alibi deutsche Künstler. Es fehlt eine Galerie wie es früher Schmela war, die ganz konsequent versucht, deutsche Künstler unterzubringen. Ich bin gern zu einer „konzertierten Aktion“ bereit. Ich werde in der Herbst-Fernsehausstellung keine eng begrenzte Richtung wie LAND ART bringen, sondern einen Überblick über aktuelle Richtungen geben, d.h. ca. 10 bis 20 Künstler mit 2-Minuten-Objekten, davon etwa 5 Künstler aus Deutschland. Folgende Namen stehen zur Zeit auf meiner Liste: Ruthenbeck, Palermo, Rückriem, Rinke, Rahn, Brusse, Baumgarten. Der einzige von den Künstlern, der an eine Galerie gebunden ist, ist Rückriem bei Ricke. Ricke setzt sich in einer erfreulichen Weise für Rückriem ein. Er versucht, ihn bei mir unterzubringen, bei Wember etc. Die Bindung der anderen Künstler an Fischer besteht nur ansatzweise, z.B. interessiert sich Ricke zur Zeit für Rinke.

Ich glaube, dass man den deutschen Leuten helfen könnte, wenn man ihnen etwas den Rücken stärkt und sie vielleicht dadurch an Profil gewinnen. Bei der augenblicklichen Preisentwicklung wäre es auch vorstellbar, dass mehr Sammler an jungen inländischen Künstlern interessiert sind.

Das Ganze ist nur als Anregung gedacht, Sie werden Ihre eigenen konkreten Vorstellungen haben. Ich fände es sehr erfreulich, wenn es im Herbst zu einer Realisation käme. Wie gesagt, würde ich mich gern mit Ihnen über eine Zusammenarbeit, auch über die Edition der Fernsehgalerie unterhalten.

Das Dibbets-Objekt ist übrigens erstaunlich gut gegangen (4 Exemplare)! Zur Zeit drehen wir mit Gilbert und George für die Fernsehausstellung und für die Edition in London.

Ich würde mich über ein Gespräch und – wenn möglich – über konkrete Pläne gern mit Ihnen unterhalten. Sobald wir zurück sind, werde ich telefonieren.

Mit freundlichen Grüßen

[Handschriftlich:] Gerry Schum

27) **Brief von Paul Maenz an Gerry Schum, 31. Juli 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

Gerry Schum

3 Hannover

Sophienstr. 2

31.VII.70

Lieber Gerry Schum,

ich hatte gesagt, ich würde mich mal melden. Außerdem will ich an einem der nächsten Wochenenden nach Hannover kommen, und da hätte ich gerne gewußt, ob Sie da sind.

Meine Kölner Pläne entwickeln sich ganz gut, obwohl außer Kontakten mit Künstlern noch nicht viel „Reales“ existiert. Aber diesen Teil halte ich für den wichtigsten und – wie sich gezeigt hat – mit für den schwierigsten. Aber ansonsten sieht alles ganz gut aus, jedenfalls habe ich vor, im Januar 1971 anzufangen, öffentlich.

Im Nov./Dez. '70 ist die Peter Roehr-Retrospektive in Leverkusen.

Ich möchte Sie gern sehen. Wir haben vor einigen Monaten über Adressen etc. gesprochen. Wie wichtig sowas ist, wissen Sie am besten. Können wir uns deshalb gelegentlich mal zusammensetzen?

Schönen Gruß, auch an Ihre Frau!

Paul Maenz

28) **Brief von Vito Acconci an Paul Maenz, 18. August 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 1; I.1.1 Folder A 1970-79.

August 18, 1970

Dear Paul Maenz:

Thank you for your letter.

Yes, you can keep the material for your files.

Starting this season, I will be represented in New York by John Gibson. I'll keep sending, from time to time, information concerning my performances and activities; also, soon I'll probably be able to send you some photographs of the older work.

Again, thank you for your consideration.

Sincerely,

[Handschriftlich:] Vito Acconci

29) **Brief von John Baldessari an Paul Maenz, undatiert (ca. August 1970)**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO

POST OFFICE BOX 109
LA JOLLA, CALIFORNIA 92037

DEAR PAUL MAENZ –

LAWRENCE WEINER HAS WRITTEN TO ME ABOUT A GALLERY IN KÖLN THAT YOU ARE OPENING UP.

IF YOU ARE LOOKING FOR ARTISTS TO EXHIBIT, I MAY BE INTERESTED.

WOULD YOU WRITE ME ABOUT WHAT YOU PLAN TO DO, WHO YOU PLAN TO SHOW, ETC.

I DON'T KNOW WHAT YOU KNOW OF MY WORK, BUT UPON REQUEST I WILL SEND WHAT YOU WISH.

SINCERELY YOURS –

John Baldessari

30) **Brief von Jan van der Marck an Paul Maenz, 21. September 1970**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Chicago, September 21

Mr. Paul Maenz

Robert Mayerstrasse 55

6 FRANKFURT

West Germany

Dear Mr. Maenz:

Last week I visited Jan Dibbets in Amsterdam who gave me your address and showed me a copy of a marvelous & very important catalogue you published in 1967, "Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehoeren."

I hadn't seen it before and I am very interested in its contents. Could I impose on you to send me one copy, if still available? Of course, you may charge me for the expense. If you no longer have copies, what are the chances to obtain it through the Gebrueder Koenig in Koeln?

Jan Dibbets told me that you are about to launch a new art gallery. If so I wish you every kind of success and I hope that our paths may cross sometime in the near future.

With many thanks for your attention,

Sincerely yours,

[Handschriftlich:] Jan van der Marck

31) **Brief von Paul Maenz an Carel Visser, 24. September 1970**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 13; Folder I.13.1, St 1970-79 & Folder I.13.12 T-V.

Carel Visser

Van Breestr. 57

Amsterdam

Holland

24. September 1970

Sehr geehrter Carel Visser,

bitte entschuldigen Sie, daß ich Ihnen nicht in Holländisch schreiben kann. Hoffentlich geht es auch so.

Vor einer Woche war ich in Amsterdam. Ich habe mit Bekannten und Freunden gesprochen, u.a. Frau Visser, Jan Dibbets und Adriaan und Geert von Art&Project. Wir haben dabei auch über Ihre Arbeit geredet, und ich habe mir Informationen besorgt. Ich war überrascht, wie wenig wir hier in Deutschland über das, was Sie tun, wissen!

Im Januar 1971 fange ich in Köln eine neue Galerie an. Dabei wird es sich nur um aktuelle Kunst handeln, die bisher in Deutschland noch nicht oder unvollkommen bekannt war. Die erste Ausstellung hat Hans Haacke, New York. Der Plan ist, die Arbeiten der einzelnen Künstler regelmäßig in Einzelausstellungen zu zeigen und sie hier in Deutschland zu vertreten, auch über die Galerie hinaus.

Ich weiß nicht, welche Pläne oder Vereinbarungen Sie mit deutschen Galerien oder Händlern haben, außer daß mal mit Alfred Schmela ein Kontakt bestanden haben soll. Auf jeden Fall möchte ich Ihnen sagen, daß ich sehr daran interessiert bin, Ihre Arbeit hier in Deutschland zu zeigen und – wenn wir miteinander auskommen – zu vertreten. Es würde mich freuen, wenn Sie mir dazu ein paar Worte schreiben oder sagen könnten. Warum ich das alles möchte, brauche ich sicher nicht weiter zu erklären, denn es ist wohl klar, daß [ich] Ihre Arbeit sehr gut finde.

Wenn Sie wollen, komme ich demnächst einmal nach Amsterdam. Das würde gut passen, denn ich muß bei Seriaal auch noch ein (Visser-)Multiple abholen, auf das ich mich sehr freue.

Mit den besten Grüßen,

Paul Maenz

32) **Brief von Paul Maenz an Jan van der Marck, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Mr. Jan van der Marck

Museum of Contemporary Art

1515 North State Parkway

Chicago, Illinois 60610

USA

24. Sept.'70/Air Mail

Dear Mr. van der Marck,

Thank you for your kind letter. Enclosed please find the "Herzchen"-Copy. I don't want to charge you for it, perhaps you can put me on your mailinglist in return?

As Jan Dibbets told you I am in the process of setting up a place in Cologne, where I shall – starting January 1971 – regularly introduce new artistic work (my own enterprise, necessarily designed like a "gallery" in some aspects). You will understand that I'm very interested in good artist's work. Therefore I would extremely appreciate any serious advice concerning new work, of which I might not have heard yet, or which has not been introduced to this country. If you'd ever feel like recommending something in this direction I should be very grateful!

I also hope that our paths may cross sometime in the near future.

Best regards,

Paul Maenz

33) **Brief von Paul Maenz an Barbara Reise, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records:
910066 Box 11; Folder I.11.17, P-R 1970-79.

Barbara Reise

10 Eton Garages, Eton Ave.,

London NW 3

England

24. September 1970

Dear Barbara Reise,

a friend of mine, Jan Dibbets, suggested to me that I write to you concerning my plans for the near future:

Starting January 1971 I shall regularly introduce contemporary artistic work; I will have a place in Cologne. This is a "private enterprise", and therefore necessarily will have in some respect similarity to a "gallery", though I want to keep it as open as possible.

In regard to these plans I would like to ask you if you could [recommend] any particular(ly good) artists, that I might not have heard of or who is not represented in this country yet. For your kind efforts I would be extremely grateful!

Thank you for your attention. I am very much looking forward to hear from you!

Sincerely,

Paul Maenz

34) **Brief von Paul Maenz an Gordon Matta, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Gordon Matta

131 Christie Street

New York, N.Y.

USA

24. September 1970/Air Mail

Dear Gordon Matta,

I am writing to you at the suggestion of an old friend of mine, Jan Dibbets.

In January 1971 I will open a place in Cologne, where I intend to regularly introduce new artistic work, which has not been shown or represented in this country before. The first show most probably will be of Hans Haacke, N.Y.

In regard to these plans I should very much like to receive some information on your work, some biographical notes or anything you think sensible for me to know – that is if my plans interest you at all.

Please let me thank you very much in advance!

Best wishes,

Paul Maenz

35) **Brief von Paul Maenz an Joseph Kosuth und Christine Kozlow, 24. September 1970;** GRI
Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.16.5, Joseph Kosuth 1970-79.

Joseph Kosuth

Christine Kozlow

60 Grand St.

New York, N.Y.

USA

24 September 1970/Air Mail

Dear Christine Kozlow,

Dear Joseph Kosuth,

Recently I had a conversation with a friend of mine, Jan Dibbets. It was about artists who might be interested in being represented in this country, but are not yet. Jan gave me your address.

Starting January 1971 I shall regularly introduce new/contemporary artistic work. My place will be in Cologne. The idea isto [sic!] work out a successful relationship between my “enterprise” and the artists, who should be fully represented at appropriate occasions – besides regular one-man shows – in Germany. The first show will most likely be Hans Haacke’s work.

In respect to these plans I would very much like to receive some information on your recent work and anything you think I should know – if my plans at all interest you. I sure will appreciate your efforts very much! And please don’t hesitate to recommend artists whom you consider interesting and interested.

Thank you very much in advance!

Best wishes,

Paul Maenz

36) **Brief von Paul Maenz an Charles Maszenski, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Chuck Maszenski

6 Till St.

Enfield, Conn.

USA

24. September 1970/Air Mail

Dear Chuck Maszenski,

I am writing to you at the suggestion of Jan Dibbets, who is a friend of mine and to whom I have spoken about my plan:

In January 1971 I shall open a Place in Cologne, where I intend to regularly show new artistic work that has not been introduced to this country yet. The first show most probably will be Hans Haacke's work.

In regard to these plans I should very much like to receive some information on your work, some biographical notes or anything you consider necessary – if my plan interests you at all that is.

Please let me thank you in advance!

Best wishes,

Paul Maenz

37) **Brief von Paul Maenz an Saul Ostrow, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 10; Folder I.10.4, N-O 1970-79.

Soul [Sic!] Ostrow

1625 Rockaway P.

Brooklyn, N.Y.

USA

24. September 1970/Air Mail

Dear Soul Ostrow,

I am writing to you at the suggestion of a friend of mine, Jan Dibbets, who also gave me your address.

In January 1971 I shall start a place in Cologne, where I intend to show new artistic work, that has not been introduced or represented in this country yet. The first show is most probably by Hans Haacke, N.Y.

In regard to these plans I should be very happy to receive some information on your work, some biographical material or anything you consider necessary – that is if my plans interest you at all.

With many thanks for your kind attention,

and best wishes,

Paul Maenz

38) **Brief von Paul Maenz an John Baldessari, 24. September 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

John Baldessari

Visual Arts Dept.

University of California, San Diego

P.O. Box 109

La Jolla, Calif. 92037

USA

24. September 1970

Dear John Baldessari,

Thank you for your letter! I only can answer it today because I just got back from a longer journey. In Amsterdam I met Jan Dibbets; He also recommended I write to you. Yes, I would like to receive information on your work very much! Also some biographical material, unless published in the "standard"-publications that are around here.

Concerning your question: I will regularly introduce new artistic work in Cologne as of January 1971. The idea then is to represent the work of certain artists and function as their agent in Germany. The first show most probably will be Hans Haacke's work.

I'm looking forward to your reply.

And thanks again for writing!

Best wishes,

Paul Maenz

39) **Brief von Paul Maenz an John Latham, 8. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 8; Folder I.8.10, L 1970-79.

John Latham

22 Portland Road

London W 11

England

8. Oktober 1970

Dear John Latham,

You probably won't remember me visiting you about 3-4 years ago at your house in London.

Starting January 1971 I shall regularly introduce new artistic work in my new place, which will be in Cologne. This "gallery" is only about contemporary art which has not or only unsufficiently

[sic!] been shown in Germany. – But it is a little difficult to go into such details at this point and in a letter.

The reason I am writing to you is that I very much would like to receive some information on your recent work. And I of course would also like to know if my plan – in regard to your work – would at all interest you.

Thank you very much for your kind attention. Looking forward to hear from you I remain with best wishes,

Paul Maenz

40) **Brief von Paul Maenz an Ger van Elk, 8. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 13; Folder I.13.1, St 1970-79 & Folder I.13.12 T-V.

Ger van Elk

Jacob Marisstr. 24

Amsterdam

Holland

8. Oktober 1970

Dear Ger van Elk,

I am writing to you at the suggestion of Jan Dibbets and the Art&Project people Geert and Adriaan.

Starting soon I will operate a new “gallery” in Cologne. Can I have some information on your [sic!] work? Best I should like to meet you in Amsterdam. I will be there the next weekend (17/18 October) to meet Carel Visser Is it possible to see you?

Thanks in advance for your attention.

Best wishes,

Paul Maenz

41) **Brief von Paul Maenz an Carl Andre, 19. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 1; I.1.1 Folder A 1970-79.

Carl Andre

151 Spring St

New York City

USA

Air Mail

October 19, 1970

Dear Carl,

Some days ago I met Konrad Fischer at the Kunstmarkt in Cologne. We came to talk about you, and Konrad said that only recently you had mentioned that the drawing you did for the show "Serielle Formationen" (Frankfurt 1967) wasn't paid yet. To me it matters to straighten this out; especially also because I'm about to involve myself with art commercially. Please let me explain, and perhaps you'll remember:

After the show closed the material from the US was returned. The shipment went to a friend in N.Y., and he took the works, photographs etc. to their owners. He also was supposed to hand you a cheque for 100 dollars, the amount you had asked for in case we'd sell the work. (I decided to keep the drawing for myself.) This is – in short – the story. I'd be most grateful if you could check into this and let me know. Too much time went to tell exactly, but the cheque was made out around like July 15th 1967.

I very much hope that everything turns out alright.

Looking forward to hear from you.

Best wishes,

Paul Maenz

cc: Konrad Fischer

42) **Postkarte von John Baldessari an Paul Maenz, 21. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz

Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

2405 3RD ST. SANTA MONICA, CALIF. U.S.A.

Dear Paul Maenz –

I will be showing with Konrad Fischer in Mr. or Ap. I don't know if that makes any difference to you. And I don'r [sic!] know if I were to show with you would make any difference to Konrad. Let me know, and then I will write Konrad for his advice, if you are still interested.

Best Regards

JOHN BALDESSARI

43) **Brief von Paul Maenz an John Baldessari, 24. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 2; I.2.1, Folder B 1970-79.

John Baldessari

2405 3rd St

Santa Monica, Calif.

USA

24. October 1970

Dear John Baldessari:

Thank you very much for your postcard, asking me if it would make any difference to me if you showed with Konrad Fischer. Of course only you can make this decision.

Konrad runs a very good gallery. It most certainly would be to your advantage to show with him.

Since I will only start my gallery in January 1971 I have no gallery-reputation to offer. I have been actively involved though for some years. (See documentation, mailed today under separate cover; please compare names and dates.) On top of it in the beginning it might even be difficult for me to pay large expenses like travels etc.

As I mentioned above: you must decide! You know what goes for Konrad. To tell what goes for me it'll take some time – and good artists. So somehow it's your turn.

But however you decide: you'll be in good hands.

I shall look forward to hear from you!

Best regards,

Paul Maenz

44) **Brief von Gordon Matta an Paul Maenz, 24. Oktober 1970,** handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Dear Paul Maenz.

Oct. 24 1970

Thank you for your letter. I'd be glad to discuss any further plans you are making for Cologne.

As of now there is little documentation of my work. Since last spring ('70) I have been in a series of group shows. These were with The Bykert, John Gibson Commissions, The Artists Freedom Hall and in Philadelphia at the Moore College of Art.

My contributions to these shows form part of my earliest cook-experiments involving the preparation and aging of organic substances. In the foreseeable future I shall continue to deal with domestic theater by staging transformations, both eatable and ineatable wheather [sic!] in the kitchen or garden, ranging from the absurdly simple tot he timelessly ritualistic.

Let me mention that I prefer to work “on location” by virtually making myself at home in a space where I can cook, garden, weave, brew, bathe etc...

If you are still interested let us exchange more information. All the details remain to be considered. I have spoken to Hans Haacke who gave me some idea [of] your interesting work with new artists and will be writing Jan Dibbets. So, already your letter seem[s] to be bringing friends together.

Have enclosed transparencies [sic];

Best Gordon Matta

45) **Brief von Paul Maenz an Gordon Matta, 29. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 9; Folder I.9.8, M 1970-79.

Gordon Matta

131 Christie St

New York, N.Y.

USA

29. Oktober 1970

Dear Gordon Matta,

Thank you very much for your letter! I have studied it carefully. It seems interesting, though – as you’ll admit – it is very difficult to tell much from the three slides and the brief information you gave in writing.

However I very much indeed would like to be kept up to your activities in the near future. If you have anything informative that is fit to give further explanation about your work, please don’t hesitate to send it to me.

It is too early to say anything at this point, but maybe there is a chance that we do something together sometime.

Thanks for your kind efforts!

Best regards,

Paul Maenz

46) **Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 29. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

Robert Barry
2566 Marion Avenue
New York, N.Y. 10458
Bronx
USA

October 29, 1970

Dear Robert Barry,

Starting January I shall have a gallery in Cologne. The programme is exclusively contemporary art. The idea is not only to regularly put up shows, but also represent the artists in Germany. None of them has been sufficiently introduced here yet. I am in touch with artists from various countries; in the US for instance with Donald Burgy, John Baldessari or Hans Haacke, who is to have the first show.

I don't think it makes much sense to go into details now. If you have any questions I'll gladly answer them. (Just to give you an idea of what kind of thing I have been concerned with, I enclose an older publication.)

The first time I saw your work was the Leverkusen "Conception" show. I consider your work as excellent. Therefore I should like to ask you, if it at all interests you to show your work in Germany. For me it would be of great pleasure to represent you here. – But in any case I would like you to know that I'll always be glad if I can help or assist you in this country.

Please let me know your decision. We then could instantly set up something definite.

I am very much looking forward to hear from you.

Best wishes,

Paul Maenz

47) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 29. Oktober 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

[Handschriftlich ist oben auf dem Brief vermerkt: „+ Vorläufige Skizze der Räume auf Extra-Zettel“]

Hans Haacke
463 West St
New York, N.Y. 10014
USA

29. Oktober 1970

Lieber Hans,

schließlich und endlich: Maenz & de Vries, Köln, Lindenstr. 32 – ab Januar 1971. Unmittelbar neben dem „Galeriehaus“, durch eine Toreinfahrt über den Hof, ehem. Werkstatt, ca. 120qm und großer Keller, der später als Erweiterung dazukommen könnte. Wenn die Umbauten, die erforderlich sind, es erlauben, bekommst du einen Grundriß, der Dir vielleicht bei Deinen Plänen dienlich ist.

Der „Look“ des ganzen ist nicht elegant, aber auch nicht *ars povera*, sondern – gemessen an unserem Vorhaben – „stimmig“. Also gut.

Nach wie vor liegt mir daran, daß mit deiner Ausstellung eröffnet wird. Vom 5.-15.1. bin ich in Leverkusen, wo ich für die Roehr-Ausstellung arbeite. Um deine Ausstellung vorzubereiten, wird sicher Zeit nötig sein, aber natürlich kann ich keine Pläne vorschlagen, da noch alles offen ist, was du machen würdest etc. Wir könnten es einrichten, daß du noch vor dem 5.1. eröffnest, wenn du willst, sogar noch 2. Hälfte Dezember. Sonst vielleicht direkt nach dem 15.1. Wir wären Dir sehr denkbar, wenn Du Dich bald äußern könntest, da wir natürlich jetzt Termin-Nägel mit Köpfen machen müssen.

Beigelegt ein Rundschreiben der Onnasch-Galerie. Ich habe mich erkundigt, wer die 20 sind, konnte aber nur erfahren, daß es sich um halbwegs arrivierte Deutsche handeln soll. Auf den ersten Blick war ich von der ganzen Sache nicht sehr angetan, aber Onnasch hat sich bisher eher als Kunsthändler versucht, weniger als Galerist (von Haus aus ist er Makler). Da er Klaus Honnef verpflichtet hat, könnte man eine halbwegs senkrechte Geschichte erwarten. Ansonsten halte ich von diesem Vorhaben nicht sehr viel. Für Onnasch ist daran zweifellos interessant, daß seine Berliner Galerie (die sich schwerpunktmäßig auf Deutsche konzentrieren will, im Kontrast zu seiner Kölner Galerie, die eher international angelegt ist) damit vorerst aus den Programm-Sorgen 'raus ist. Für die Künstler könnte es sich lohnen, da auf diese Weise einige kostspielige Transporte bzw. Reisen finanziert würden. Darüberhinaus mag der angebotene Ankauf nicht reizlos sein. Auf jeden Fall habe ich Onnasch mitgeteilt, daß wir, Maenz & de Vries, Deine Interessen hier vertreten werden und er sich mit allen Dingen an uns wenden kann (wobei dann auch einmal die Rede von Heinz Haacke war, na ja). Deine und unsere Strategie haben wir noch nicht festgelegt, aber vielleicht sagst Du zu diesem Thema „Haacke/D'land“ anlässlich der Onnasch-Aufforderung mal etwas, wenn Du möchtest. Im übrigen würde ich nur gern umgehend erfahren, wie Du/wir mit ihm verbleiben wollen.

Willoughby war in Köln, auf dem Kunstmarkt. Obwohl er ständig seine sämtlichen „Schubladen“ aufzieht und an seinen Aktivitäten keinen Zweifel aufkommen läßt (W.S. goes 25 hours a day), habe ich ein ungutes Gefühl, das sich auch noch verstärkt, je öfter ich ihm begegne. Klänge es nicht etwas seltsam, könnte man von einem „tragischen Flair“ sprechen. Er hat uns im dicksten Kunstmarkt-Trubel Seite für Seite den Blueprint von Avalanche aufgeblättert. Das sah sehr saftig aus, wirkte aber – wohl durch die ungewöhnlich lange Herstellungszeit – wie eine historische Untersuchung über eine kürzlich abgeschlossene Bewegung in der neueren Kunst. Nichtsdestoweniger sah es sehr attraktiv aus, und ich bin gespannt!

Hans, nochmal: Gib uns bitte bald Bescheid. Von uns bekommst du alle mögliche Unterstützung, und soweit möglich werden wir Dir bei der Ausstellung helfen. Für die Galerie ist diese Ausstellung wichtig, für mich persönlich erfüllt sie einen alten Wunsch und für Dich ist sie hoffentlich – wenigstens – nützlich.

Beste Grüße, auch von Gerd,

[Paul]

Love to Linda and Baby Boy!

48) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Hans Haacke

463 West St

NYC 10014

6. November '70

Lieber Paul,

Ich bin froh, dass Ihr endlich ein Lokal gefunden habt, das auf dem Weg des Galerienlaufpublikums liegt.

Der vorläufige Grundriss hilft mir, gezielte Fragen zu stellen. Natürlich interessieren mich der Innenhof und vielleicht auch der äussere Hof. Am besten wäre es, Ihr könntet mir ein paar Fotos (Polaroid genuegt) schicken. Es wäre auch gut, zu wissen, ob es in diesen Höfen einen Wasseranschluss und einen Abfluss gibt, und wie die Oberfläche des Hofpflasters beschaffen ist (abfallend nach einer Richtung, regelmässig, etc.) Um die Sache noch etwas komplizierter zu machen, gibt es in den oberen Stockwerken oder besser noch auf dem Dach einen Wasseranschluss, den man benutzen könnte, um z.B. einen Wasserstrahl vom Dach in den Hof fallen zu lassen.

Ein Projekt fuer die Innenräume wäre vielleicht, die 732 Fotos, die ich von den Häusern gemacht habe, in denen Besucher meiner letzten Ausstellung bei Howard wohnen, nach einer rationellen Partitur an eure Wände zu pinnen. Frage, sind die Wände so zu präparieren, dass Reissbrettstifte eingedrückt und die Fotos mit einer dünnen Plexiglasplatte geschützt werden können?

Noch eine Frage, findet man in Köln eine Kuehlschrankreparaturfirma, die einem kurzfristig an einen zu erwerbenden normalen Kuehlaggregaten eine lange, dünne, biegbare Kuehlschlange anschliessen würde, mit der Wasser in einem Bottich teilweise zu Eis verwandelt werden kann?

Wie Du von diesen noch unverbindlichen Ideen siehst, wäre es vielleicht nötig, dass ich selber in Köln die Installation leite. Das bringt uns in finanzielle und zeitliche Probleme. Ich möchte wegen meiner Guggenheimvorbereitungen nicht viel länger als eine Woche investieren. Zwischen Weihnachten und Neujahr ist auf niemanden Verlass, und am 20. Januar faengt fuer mich hier wieder die Schule an. Die Ueberschneidung mit der Roehrausstellung erleichtert die Sache sicherlich auch nicht.

Was „Haacke/Deutschland“ angeht, möchte ich Euch gerne als meine Generalvertreter einsetzen. Das sollte mich jedoch nicht hindern, in anderen Ecken des Landes Ausstellungsofferten zu akzeptieren. Falls keine aussergewöhnlichen [sic!] Kosten anfallen (Flugticket etc.) erscheint mir eine 66% - 33% Aufteilung von Verkaufserlösen angebracht.

Onnasch war hier und wollte mich fuer seinen Betrieb keilen. Fuer Köln habe ich ihm natürlich eine Absage erteilt. Ob ich mich an seiner 20 Deutsche Show beteilige, habe ich bisher offengelassen. Wenn du darüber mehr in Erfahrung bringen könntest (Teilnahme, Glaubwürdigkeit von Finanzierungsangeboten, Seriosität) wäre das natürlich gut. Er hatte angedeutet, er würde gegebenenfalls ein Flugticket bezahlen.

Es wäre schön, wenn wir die Geld- und Zeitprobleme lösen könnten. Vielleicht hilft die Beantwortung meiner Fragen weiter. Grüsse für Dich und Gerd von uns allen

Hans

49) **Brief von Robert Barry an Paul Maenz, 6. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records:
910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

6 NOVEMBER 1970

PAUL MAENZ:

THANK YOU FOR YOUR KIND LETTER. I WILL BE IN EUROPE IN A WEEK OR SO.
IF YOU WILL BE IN COLOGNE ON ABOUT THE 22ND OF NOVEMBER I WILL
COME AND SPEAK WITH YOU. (IF NOT COLOGNE, PERHAPS FRANKFURT.)

SINCE YOU WON'T BE GETTING THIS LETTER IN TIME, WRITE ME IN CARE OF
GALLERIA SPERONE C.S. MAURIZIO 27, TORINO, ITALY.

THANK YOU FOR YOUR INTEREST –

[handschriftliche Unterschrift]

JOSEPH KOSUTH

50) **Brief von Paul Maenz an Joseph Kosuth, 9. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records:
910066 Box 16; Folder II.16.5, Joseph Kosuth 1970-79.

Mr Joseph Kosuth

c/o Galeria Sperone

C.S. Maurizio 27

Turin

Italien

9. November 1970

Dear Joseph Kosuth:

Thank you very much for answering my letter.

We certainly can meet in Cologne, in fact I am very happy that we can talk rather than write.
Please let me know the exact time and date. I suggest that we meet at Walter König's book shop,
if that's alright with you.

I'm looking forward to hear from you.

Best wishes for your time in Italy!

Paul Maenz

51) **Brief von Robert Barry an Paul Maenz, 11. November 1970**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

11 NOV 70

DEAR PAUL MAENZ –

THANK YOU FOR YOUR LETTER AND OFFER.

ON NOV. 25, I PLAN TO LEAVE FOR EUROPE, SPENDING THE FIRST FEW DAYS WITH GIAN ENZO SPERONE IN TURINO – LATER GOING TO PARIS AND AMSTERDAM. I AM INTERESTED IN SHOWING WORK IN GERMANY, AND IF POSSIBLE I WOULD LIKE TO TALK TO YOU ABOUT IT IN PERSON, RATHER THAN BY LETTER.

I COULD BE IN FRANKFURT ON NOV. 30 OR DEC 1 FOR A FEW DAYS – COULD WE MEET THEN?

HOPING TO SEE YOU IN GERMANY, AND TO HEAR FROM YOU BEFORE I LEAVE – ROBERT BARRY

52) **Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 12. November 1970**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

Robert Barry
2566 Marion Ave
New York, N.Y. 10458
USA

12. November 1970

Dear Robert Barry,

Thank you very much for answering my letter!

Yes I too much rather see you and talk than writing letters.

Since I shall be moving from Frankfurt to Cologne between Nov./Dec. I cannot invite you to stay with me. (I am driving back and forth these days until the gallery starts operating in January.)

Therefore please let me know where and when you arrive (Frankfurt or Cologne), I will come to see you. Frankfurt is more easy to get to, Cologne more interesting to see.

You decide!

Again: thank you for writing.

I'm looking forward to meeting you soon.

Best wishes – and have a pleasant trip!

Paul Maenz

53) **Telegramm von Joseph Kosuth an Paul Maenz, vermutl. 18. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.16.5, Joseph Kosuth 1970-79.

URGENTE PAUL MAENZ ROBERTMYERSTR [sic!] 55 FRANKFURT AM MAIN

HOW ABOUT FRIDAY NOV 20 AT THREE O'CLOCK IN AFTERNOON AT KONIG
[sic!] BOOKSTORE

JOSEPH KOSUTH

[Nachträglich angefügte handschriftliche Notiz von Paul Maenz auf dem Telegramm: AM 19.11.
10.00 NACH TURIN TELEGRAFIERT, DASS ERST MONTAG MÖGL.]

54) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 19. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Hans Haacke

463 West St.

NYC 10014

USA

19. November 1970

Lieber Hans,

vielen Dank für Deinen Brief! Ich antworte erst heute, da der Grundriß nicht eher fertig war.

Zu Deinen Fragen/Vorschlägen zu Deiner Ausstellung:

Außerhalb der Galerie-Räume (Hof) läßt sich kaum etwas machen, weil der Platz ungehindert für eine benachbarte bzw. per Lastenaufzug im 1. Stock arbeitende Firma verfügbar bleiben muss. Zu verwenden ist dagegen natürlich immer unser kleiner Innenhof (der einen Abfluß – und demnach ein Gefälle – hat; allerdings weiß ich nicht, wie gut er funktioniert), wobei wir vielleicht zu berücksichtigen haben, daß es sehr kalt sein wird im Januar. Im Sommer könnte die Tür offenstehen, jetzt müßte man durchs Fenster 'rausschauen – aber ich weiß nicht, was Du vorhast. Jedenfalls kann man ihn benutzen. Er ist nach oben offen und folglich der Witterung ausgesetzt. Die nächste Frage betraf „Wasser vom Dach“; aus technischen Gründen geht das leider nicht. Der Innenraum hingegen ist natürlich voll verfügbar. Alle Wände sind weich verputzt. Die 325 x 900 große Wand würde sich für eine Foto- oder andere flächengebundene Dokumentation bestens eignen. Mit „Linde“ in Köln habe ich wegen der Kühlungs-Sache gesprochen. Sie würden kurzfristig eine Schlange – entsprechend Deinen Wünschen – an ein Aggregat anschließen.

Zum Termin:

Falls Du kommen möchtest/mußt, schlage ich die Zeit etwa vom 6.-16. Januar vor. Am 16., das ist ein Samstag, wäre die Eröffnung, d.h. eigentlich werden wir keine Eröffnung haben, sondern jeweils das Laufdatum der Ausstellung angeben, also ist der 1. Ausstellungstag identisch mit der Eröffnung. Montags ist die Galerie geschlossen.

Haacke/Deutschland:

Inzwischen habe ich mich eingehender über den branchenüblichen Abrechnungsmodus informiert, da ich Dir auch zu diesem Punkt jetzt etwas Verbindliches sagen wollte. Meine Informationen stammen von verschiedenen „Kollegen“, vor allem aber habe ich mich eingehend mit Konrad Fischer unterhalten, der verständlicherweise für uns der respektabelste Gesprächspartner in diesen und ähnlichen Dingen ist. Was wir mittels Rechenstift schon herausgearbeitet hatten, hat sich dabei als richtig erwiesen (weiter unten werde ich Dir mit ein paar Zahlen die Sache leicht plausibel machen können, hoffe ich):

Bei einer engen Zusammenarbeit (Vertretung ohne Vertrag) mit einem Künstler sieht die Abrechnung in Prozenten ausgedrückt, folgendermaßen aus (K=Künstler, G=Galerie).

Verkäufe aus einer Ausst.	K 50% G 50%
Kommissionen aus einer Ausst.	K 50% G 50%
Verkäufe ohne Ausst.	K 65% G 35%
Verkäufe aus Museums-Ausst.	K 65% G 35%
Verkäufe an Handel	K 50% G 20% H 30%

Bei Wertzuwachs der Lagerbestände (Kommissionen) wird der Künstler hälftig beteiligt.

Besondere Unkosten (Reisen, Materialauslagen etc.) zahlt die Galerie als Kredit/Vorschuß; dieser wird bei späteren Verkäufen abgerechnet.

Wird es nötig, daß ein Künstler anreist, um seine Ausstellung an Ort und Stelle selbst zu realisieren, so kann die Galerie (bei Wegfall von Transportkosten) die Fahrtkosten übernehmen. Die Unterbringung wird von uns zwar nicht finanziell, aber nach Möglichkeit praktisch übernommen.

Um diese Regelung zu erläutern, hier ein paar Zahlen, aus denen sie sich richtigerweise ergibt:

Der Aufwand der Galerie beträgt (bei einer Ausstellung) im Monat zwischen DM 3500 und DM 4000. Nicht enthalten in dieser Summe sind die Amortisation der Anfangsinvestitionen, die u.U. sehr lange Anlaufzeit und die kompletten Lebenshaltungskosten des Galeristen. Gar nicht zu reden von einem Gewinn und der Notwendigkeit, nach einer gewissen Zeit zu expandieren – oder zumindest zu konsolidieren.

+++++

Fazit: Bei 40% Unkosten (vom Umsatz, der zwar wachsen kann, dabei aber wiederum höhere Kosten im Gefolge hat) ist eine Abrechnung von 66 zu 33%, wie sie früher üblich war, nicht denkbar – da in sich unmöglich. Und schließlich, für den Künstler mindestens so wichtig wie für uns, geht es nicht darum, einen Salto nach dem anderen zu schlagen, sondern das Projekt für alle Beteiligten langfristig, kontinuierlich und solide zu planen. Darüberhinaus halte ich die Verteilung der Prozente, wie ich sie oben erklärt habe, für anständig.

Wenn wir Dir zu diesem Thema noch irgendwelche Fragen beantworten können, wollen wir es gerne tun. Selbstverständlich sind unsere „Zahlen“ jederzeit einzusehen.

Und noch zur Onnasch-Galerie:

Keine Information über die „20 Deutschen“, da niemand etwas sagen will oder kann. O. selbst ist verreist, vermutlich nach N.Y. zu Parke-Bernet. Ich möchte nicht direkt raten, eben weil ich zuwenig weiß, aber gefühlsmäßig schätze ich das Projekt nicht besonders. Was, letzten Endes, heißt „20“, und wieso „Deutsche“? Bedauerlich, daß ich O. nicht für qualifiziert halte, diese Frage zu beantworten, einleuchtend, meine ich. Und damit hast du eigentlich auch schon eine Illustration meines Bildes von O. als Figur im Kunsthandel.

Hans, bitte melde dich bald wieder. Ich freue mich, daß unsere Pläne für Januar nun doch zu klappen scheinen. Hast du inzwischen mit Wember was arrangiert? In Dssd. sprach letzt jemand davon.

Ab Anfang Dezember bin ich (vorläufig allein) in Köln. Aber bis auf Widerruf gilt natürlich die Frankfurter Adresse.

Alles Gute, schönen Gruß, auch von Gerd!

[Paul]

+++++: Erst bei DM 10.000 Monatsumsatz trägt sich die Firma.

(- DM 1.000 Steuern, 5.000 Künstler, 3-4.000 Unkosten.)

55) **Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 24. November 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

Robert Barry

c/o Galeria Sperone

C.S. Maurizio 27

Turin

Italien

24. November 1970

Dear Robert Barry:

Today your postcard arrived. Thank you very much!

On Saturday, 28th of November I shall move to Cologne. Only until then you can reach me at that number (0611) 77 18 41.

If you can manage I should very much like to see you in Cologne, Lindenstr. 32. Unfortunately there won't be a telephone within the next few weeks. So you could either take a chance (if I'm out you could leave a message with my neighbor Galerie Ricke. At Lindenstr. 32 you'd have to walk through the yard towards the back to find me), or you perhaps give me a call before next Saturday from ~~Milan~~ Turin. We then easily can fix an appointment.

Sorry for this but I hope you'll understand.

I'm looking forward to see you soon!

Paul Maenz

56) **Brief von Paul Maenz an Joseph Kosuth, 1. Dezember 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.16.5, Joseph Kosuth 1970-79.

Joseph Kosuth

60 Grand St.

New York, N.Y. 10013

USA
1970

1. Dezember

Dear Joseph,

please let me again thank you for your visit and talk in Cologne recently. I'm very happy that we came to an agreement concerning mutual future work. Gerd de Vries and I are looking forward to your show in February. (People already start talking about it.)

In the meantime we've moved to Cologne. The workers are in the gallery now and are fixing the place up. I think it'll be a pleasant exhibition-space, quite different from what you saw when you were here.

Soon I shall send you the complete address (with telephone etc.).

Please send the information on your and Christine's work. I hope you had a good trip and everything goes well.

All the best,

Paul Maenz

57) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 6. Dezember 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

New York

6. Dezember 1970

Lieber Paul,

vielen Dank fuer Deinen ausfuehrlichen Brief. Der Grundriss hilft ausserordentlich.

Trotz Wind und Wetter interessiert mich der Innenhof. Natuerlich ist es schade, dass auf dem Dach kein Wasseranschluss ist. Eine der Ideen, die in meinem Kopf herumschwirren, ist immer noch ein „Wasserfall“ vom „Himmel“ in den Hof. Vielleicht koennte man mit einem Mieter der oberen Stockwerke einen Handel machen, der uns erlaubte, Wasser von seinem Waschbecken zu zapfen. Andernfalls muesste Wasser mit einer entsprechend starken Pumpe vom Erdgeschoss bis aufs Dach geschafft werden. Um Pumpdaten zu ermitteln, waere es fuer mich gut, die Hoehe des Hofes bis zur Dachrinne zu kennen. Koennte notfalls ein ca. 1-2cm Loch durch deine Hofture [sic!] gebohrt werden, durch das ein Schlauch von Deinem Waschbecken im Ausstellungsraum hinaus auf den Hof gefuehrt werden kann? Das Loch koennte spaeter ohne Schwierigkeiten

spaeter wieder verstopft werden. Natuerlich muesste der Abfluss funktionieren (bitte pruefen!) – Eine zweite Moeglichkeit waere, Wasser durch einen hier und da perforierten Schlauch dem Hofgefaelle folgend zum Abfluss rinnen zu lassen.

Fuer das fotografische Galeriebesucherprofil von ca. 740 Fotos à 17,8 x 12,6 cm brauchten wir meiner geographischen Choreographie folgend alle Waende der Galerie vom Boden bis zur Decke. Aus Deinem Grundriss war nicht zu entnehmen, was der Kasten bedeutet, der in der Wand zwischen Galerieraum und Büro eingetragen ist. Ist diese Wand wie alle anderen benutzbar?

Ich bin froh, dass „Linde“ meint, man koennte kurzfristig machen, was ich vorhabe. Als Wasserbottich haette ich natuerlich gerne einen runden oder quadratischen Plexiglasbehaelter von ca. 1 m Durchmesser in der Hoehe des Kuehlaggregaten. Koenntest Du bei der Firma Hans Fischer, Moltkestrasse 19 (die kennen mich), anfragen, ob dort ein solcher Bottich kurzfristig hergestellt werden kann und was das kosten wuerde? Viel billiger waere natuerlich ein vorfabrizierter Bottich. Ich fuerchte nur, dass das zu sehr nach Waschkueche aussehen wird oder anders assoziativ belastet ist. Man muesste sich umsehen.

Nun zu den Finanzen: Obgleich ich mit Howard Wise eine 60% - 40% Absprache habe, bin ich mit der 50% - 50% fuer Ausstellungsverkaeufe und Kommissionen einverstanden. Auch die anderen Vorschlaege sind ok, mit Ausnahme des Vorschlages fuer Verkaeufe aus Museumsausstellungen. Im Falle Wember z.B. wird die Ausstellung aus direkter Korrespondenz zwischen mir und ihm hervorgegangen sein. Die Ausstellung wirbt fuer sich selber. Die Galerie ist also fuer anfallende Verkaeufe kaum verantwortlich. Man koennte sogar so argumentieren: die Galerie gewinnt ohne eigene Investition durch das Prestige der Ausstellung. Das muesste sich in der Abrechnung widerspiegeln, 65% - 35% scheint mir unangemessen. Das koennte bei anderen Museumsausstellungen, besonders bei solchen, die vielleicht durch Eure Initiative zustande gekommen sind, anders sein. Das muesste von Fall zu Fall entschieden werden. Bei Architekturkommissionen muesste wohl auch der 50% - 50% Satz modifiziert werden, je nach Fall.

Wegen meiner Guggenheimausstellung und der wirtschaftlich gespannten Lage der USA moechte ich in die Koelner Ausstellung kein Geld investieren, das nicht garantiert wieder herauskommt, wenn moeglich natuerlich mit Gewinn. Das heisst, Ausgaben fuer den Gefrierapparat samt Bottich muessten vorgeschossen werden und wie in Deinem Brief angedeutet, gelegentlich durch den Verkauf der Arbeit gedeckt werden, wobei der Verkaufspreis selbstverstaendlich erheblich hoeher als der Herstellungspreis sein muesste. Da keine Transportkosten anfallen und ich sehr zweifele, ob das was ich vorhabe, an Euch delegiert werden kann, wuerde ich erwarten, dass meine Anreise von Euch finanziert wird (ohne Abzug vom Verkaufserloes). Ich bin mit einem Icelandic ticket zufrieden. Meine Verpflegung wuerde ich selbstverstaendlich selber tragen. Fuer die Unterkunft muessten wir entweder bei Euch oder alten Bekannten von mir eine Loesung finden.

Das fotografische Galeriebesucherprofil von Manhattan koennte nach der Ausstellung in einer Schachtel zusammengefasst eventuell verkauft werden. Da ausserordentlich viel Geld und Zeit darin steckt, allein die Herstellung der schwarz-weiss Vergroesserungen (Originale waren Dias) kosten mich ueber \$350, waere die Schachtel entsprechend teuer.

Bei allen Verkaeufen waere mit dem Kaeufer nach dem Kienholz-Muster ein Vertrag zu schliessen, in dem sich der Sammler verpflichtet, mir beim Weiterverkauf 15% des Verkaufsprofites zu zahlen. Der Vertrag ginge mit denselben Bedingungen auf den neuen Besitzer ueber.

Der potentielle Käufer der Fotoserie muesste sich verpflichten, diese Arbeit fuer meine Guggenheim Ausstellung im Fruehjahr und ihre Folge in der Corcoran Gallery in Washington auszuleihen.

Der 16. Januar als erster Ausstellungstag ist ok. Ob ich es mir leisten kann, bereits am 6. zu kommen, weiss ich noch nicht. Aber eine Woche brauche ich sicher fuer die Installation und Ueberwachung der Fabrikationsauftraege. Das Terrain koennte natuerlich durch praezisere Angaben von mir durch Dich bei Fischer, Linde und Pumpenlieferanten vorbereitet werden.

Onnasch hat wieder angerufen, und ich habe ihm wieder nichts versprochen. Ich tendiere dazu, die Sache zu vergessen. Ich habe den Kopf mit anderen Dingen voll.

Bitte empfinde meine finanziellen Forderungen nicht als ein Zeichen von Misstrauen oder mangelnden Respekt fuer Euch und Eure wirtschaftliche Situation. Ich habe bei Howard in diesem Jahr praktisch nichts verkauft, und es ist nicht sicher, dass ich im naechsten Jahr wieder meine momentan angemessen bezahlte Stellung in der Cooper Union bekomme. Ich muss also finanziell vorsichtig sein, was fuer Euch vielleicht Probleme mit sich bringt. Ich hoffe, dass die Sache aber trotzdem zum klappen [sic!] kommt.

Bitte schreibe mir bald, sodass ich definitive Plaene machen kann. Die Zeit draengt jetzt ziemlich.

Bis bald, Gruesse von uns allen fuer Dich und Gerd

Hans

P.S.: Burgy war gestern hier und fragte, ob Du seinen Katalog bekommen hast.

58) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 15. Dezember 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

15. Dezember 1970

Lieber Hans,

vielen Dank für Deinen Brief!

Im Moment saufe ich ein wenig ab vor lauter Arbeit; deshalb hier nur eine ziemlich knappe Antwort:

Es freut mich, daß Du mit dem Abrechnungsmodus grundsätzlich einverstanden bist. Die Wember-Ausstellung ist selbstverständlich eine Sache für sich, da sie nicht von uns arrangiert wurde. Sollten wir einem Kunden etwas aus dieser Ausstellung verkaufen (durch gezieltes Engagement) können wir ja nochmal drüber reden. Jedenfalls freut uns, daß Du in Krefeld ausstellen wirst! Also Dank für Dein Einverständnis mit den „Prozenten“. Auch Vorschuß für Material und die Übernahme des Tickets (danke für Icelandic!) sind in Ordnung. Unterkunft werde ich versuchen, kann's aber noch nicht bestimmt sagen. Die 15% Wertzuwachs sind von uns aus okay, wobei wir natürlich die Besitzer nicht in alle Zukunft überwachen können – wie Du sicher einsehen wirst.

Als Dein Termin erscheint auf dem Kölner Galerieplakat (auf dem alle Galerien, zus. 32 erscheinen) der 16. Jan. – 13. Feb. '71. Was wir sehr dringend brauchen, sind eventuelle Details für die Einladungskarte, die noch am 28. Dezember in Druck gehen muß. Normal wäre, daß Dein Name und die Ausstellungsdauer und unsere Adresse gedruckt würden. Wenn Dir das reicht, brauchen wir weiter nichts von Dir – außer: eine Foto oder Zeichnung oder... Für die Vorderseite unserer (Standard-Postkarte. Du mußt sagen, was Du zeigen willst. Das könnte eins der Fotos aus dem „Galeriebesucherprofil N.Y.“ sein, aber auch Dein Japan-Stück, was werbemäßig vielleicht gut wäre, da dein Bekanntheitsgrad hier nicht allzu groß ist und die Leute dich entweder für einen New Promising Young Artist oder einen vergessenen Zero-Künstler halten. Beide Ansichten hoffen wir mit unserer Ausstellung gründlich auszuräumen. Bitte schicke die Vorlage für die Karte sofort ab. Danke.

Onnaschs Ausstellung wird – soviel man hört – eher gemieden als beschickt. Auch Fischer hat seinen Deutschen deutlich abgeraten. Wir tun das hiermit ebenfalls – aber die Entscheidung bleibt selbstverständlich bei Dir. Aber was nützt Dir als Gesellschaft die der dritten Garnitur (die natürlich auf jeder Hochzeit tanzt)?

Auf der Rückseite nochmal ein Grundriß. Rot: keine Hängefläche (Rohre etc.), Grün: gute Hängefläche; d.h. unsere Wände sind nun zwar weiß, aber beim Hämmern merkt man, daß auch in der „guten alten Zeit“ mit schlechtem Putz gearbeitet wurden [sic!]. Gegen Stecknadeln werden sie aber nichts haben. Schwere Sachen muß man eindübeln.

Mit der Firma Hans Fischer reden wir morgen nochmal (der zuständige Mann war verreist, die Fa. selbst ist gerade umgezogen). Sofort nach dieser Auskunft geht dieser Brief an Dich ab. Ach ja, beinahe hätte ich vergessen: Unser Hof gibt nun doch nichts her. Der Abfluß ist sehr begrenzt, bzw. streikt, und die offenen Kellerlöcher sind nicht mehr termingerecht zu vermauern (da würde nämlich alles reinlaufen). Diese Öffnungen haben wir erst kürzlich entdeckt, als wir den Hof erstmals völlig von Kartons und Holzwole der Vormieter gereinigt haben. Nach der Frostperiode soll er verputzt und fest ausgemauert werden. Hoffentlich lag Dir nicht allzuviel und Entscheidendes an diesem Stück, obwohl Du es offensichtlich gern gemacht hättest. Tut uns leid!

Übrigens: Vielleicht interessiert Dich, daß bei Galerie Lichter in Frankfurt Dein blauer Kasten (ehem. W. Sharp) für DM 4.400 angeboten wird.

Barry war hier (ich hatte leider einen richtig schwarzen Tag in punkto „spirits“ wie lange nicht), und wir haben eine Ausstellung für den Sommer verabredet. Ich überblicke die Lage offensichtlich nicht ganz, aber kunstpolitisch scheint es brisant zu sein, Kosuth und Barry unter einem Dach zu haben und den Rest der Siegelaubtruppe in Düsseldorf. Aber vielleicht hilft mir ein dickes Fell und meine Ignoranz; überdies interessiert mich das ganze Hickhack auch nicht besonders.

Das war mein Spruch für heute. Morgen werde ich noch die Auskunft des Herrn von der Fa. Fischer anhängen.

Bitte, denke an die Einladungskarte!

Und für Euch möglichst schöne Feiertage!

(Ich hätt' gern mal wieder turkey with all the dressing.)

Also: Herzliche Season Greetings von Gerd und von mir!

[Paul]

So, eben habe ich mit Herrn Werner, Fa. Fischer, gesprochen: Ein Plexi-Kasten, 1x1 m, ca 50 cm hoch (rund scheidet aus technischen Gründen aus), müßte aus ca. 12 mm starkem Material gefertigt werden, wenn das Wasser ca. 30-40 cm hoch stehen würde (3-4 Zentner). Dieser Kasten kann noch gemacht werden, wenn bis spätestens 4.1. die Angaben vorliegen. Der Preis ist 6-700 Mark. Was weiter können wir nun arrangieren? (Maße des Kühl-Aggregaten?)

Noch etwas: Hast Du (evtl. kleinere Arbeiten), die du mitbringen und uns in Kommission lassen könntest? Ich denke weniger an die „ganz alten“, die noch von Schmela her bekannt sind als an Skizzen, Pläne oder was Du sonst herausgeben würdest. Und: Sind die Prospekt-Telexrollen zu haben?

Schließlich: Von den Künstlern der Galerie legen wir jeweils ein Ringbuch (A4) an, mit Daten, Fotos von alten und neuen (verkäuflichen und unverkäuflichen) – kurzum eine möglichst komplette Information über den jeweiligen Mann. Material, das hierfür geeignet ist, bitten wir uns zur Verfügung zu stellen. Eventuelle Publikationen (Monografien etc.) können ebenfalls hier ausgelegt und angeboten werden (von Galerie-Künstlern natürlich nur).

Ich hoffe, daß ich damit vorerst an alles gedacht habe.

Nochmal: Beste Grüße, und wir freuen uns auf deine Ausstellung!

59) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 24. Dezember 1970**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

NY, 24. Dez. '70

Lieber Paul,

hier ganz schnell das Foto für die Einladungskarte. Wenn du willst, kann davon eine Ausschnittvergrößerung gemacht werden. Erklärender Text ist überflüssig. Im übrigen nur der Text erforderlich, den Du sowieso haben wolltest.

Ich habe für den 9. Jan. Icelandic gebucht. Ankunft Luxemburg 10. Jan.

In den nächsten Tagen erhältst du einen Brief mit weiteren Details.

Schöne Weihnachten für Dich und Gerd.

Hans u. Linda

60) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 27. Dezember '70**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

New York, 27. Dezember '70

Lieber Paul,

hier kommt der Brief mit den Details.

Ich komme mit ca. 730 Fotos im Format 12, 5 x 17, 6 cm, kartonstark, jeweils mit einem weissen Rand von ca. 0,4 cm. Die Fotos werden in ca. 93 horizontalen Spalten vom Boden bis zur Decke ihrer geographischen Lage in Manhattan folgend an die Waende gepinnt. Wir brauchen dafuer alle Haengewaende des Vorderraums und auch mindestens zwei Waende des Hinterraumes. Die Befestigung auf der Wand macht mir noch einige Sorgen. Wenn moeglich, moechte ich die Fotos nicht mit Stecknadeln oder Reissbrettstiften durchloechern. Am liebsten waere mir, wenn wir sie zwischen horizontal laufende Leisten klemmen koennten. Ein Problem dabei ist, dass die Fotos nicht ganz flach sind, d.h. sie sind durch die Trocknung in der einen oder anderen Richtung gebogen, und beim Flachdruecken werfen sie sich. Das sicherste waere wohl, sie mit den Leisten und einem Azetatfilm oder einer ganz duennen Plexiglasplatte pro Streifen aufzupinnen. Die Leisten wuerden ueberdies als Trager [sic!] der Beschriftung fuer jedes Foto dienen. Die Beschriftung sind Maschinengeschriebene [sic!] Strassennamen auf selbstklebenden Papierstreifen. Ausserdem tragen die Fotos ihre Identifikation auf der Rueckseite. Wenn du eine gute Loesung fuer dieses Problem hast, waere ich froh. Auf jeden Fall empfiehlt es sich, vor meiner Ankunft herauszufinden, wo wir eventuell kurzfristig ca. 1,2 cm breite Leisten, Azetat etc. bekommen koennten.

Als Kuehlapparatur empfehle ich einen ca. 1/3 Pferdestaerken Aggregat mit ca. 1000 Kilokalorien Leistung (4000 British Thermal Units). Die Kuehlschlange soll in einem 90cm Durchmesser Kreis gebogen sein und von oben in den Wasserbehaelter eintauchen. Alle eventuell kondensierenden Teile muessen ueber dem Wasserbehaelter sein, d.h. Kondenswasser darf nur dort auftreten, wo es beim Abtropfen vom Wasserbehaelter aufgefangen werden kann. Der Abstand zwischen Kuehlaggregat und Wasserbehaelter soll etwa 50 cm betragen. Die Kuehlkapazitaet sollte in Grenzen regulierbar sein, moeglicherweise durch ein Ventil, das die Zufuhr von Freon regelt. Am besten waere es natuerlich, wenn all diese Einzelheiten noch in der Woche meines Koelner Aufenthaltes an Ort und Stelle ueberprueft und praezisiert werden

koennen, d.h. wenn es moeglich waere, fuer den Montag nachmittags oder am Dienstag mit der Firma Linde einen Termin festlegen, an dem der Auftrag zuende diskutiert wird und bis Donnerstag erledigt werden kann. Die Arbeit selber ist nach meinen Auskueften hier verhaeltnismaessig minimal.

Fuer den Bau des Wasserbehalters lege ich eine Skizze bei mit allen Massen. Statt 12mm Waenden haette ich gerne Doppelwaende aus je 6mm Material mit einem 6mm Spalt dazwischen. Auf diese Weise vermeiden wir, dass eventuell auftretende Kondensation auf den Boden tropft. Zur Verstaerkung und aus visuellen Gruenden sollen die Doppelwaende oben durch einen Plexiglasrahmen miteinander verbunden und der Spalt somit verdeckt werden. Zur Temperaturregelung des Spaltes und zum Ablassen des Kondenswassers brauche ich in jeder Ecke des Rahmens ein 5mm Loch. Der Boden des Kastens kann auch aus 6mm Material gefertigt werden. Hoehe des Kastens 20 cm.

Schliesslich waere ich Dir dankbar, wenn Du Dich umhoeren koenntest wo ich in Koeln Heizlampen bekommen kann, Lampen, die in normale Lampenfassungen passen und ca. 150 Watt haben.

Ich wuerde gerne noch etwas typisch Koelsches machen, mir fehlt aber noch die richtige Idee.

Ich sprach vor ein paar Tagen mit Bob Barry. Er war sehr von Dir und Deinen Plaenen angetan, trotz Deines schwarzen Tages. Natuerlich ist es komisch, Barry, Burgy und mich im selben Haus mit Kosuth zu haben. Kosuth hat sich mehrmals unmoeglich benommen, so uebel, dass ich mich aus der Ausstellung des NY Cultural Center "Conceptual Art and Conceptual Aspects", die auf seine Initiative zurueckzufahren war, mit meiner Arbeit entfernt habe. Du kennst wahrscheinlich inzwischen die Artikel, die er gegen seine Kollegen der Siegelaubtruppe geschrieben hat. Kurzum, er ist mir persoendlich unsympathisch. Das soll fuer Dich aber kein Grund sein, ihn nicht auszustellen.

Ich werde schliesslich Onnasch abschreiben. Mir steht der Kopf einfach im Moment nicht danach, mich da irgendwie in Berlin zu engagieren. Du hast sicher aus meinen lauen Reaktionen so etwas bereits kommen sehen.

Ich habe an einen alten Kasseler Freund, Helmut Schmidt-Rhen geschrieben, der jetzt in Koeln wohnt. Vielleicht kann ich bei ihm unterkriechen.

Wie ich schon schrieb, habe ich fuer den 9. Januar auf Icelandic gebucht. Den Rueckflug habe ich offen gelassen. Wahrscheinlich verziehe ich mich am 17. oder 18. Januar wieder. Am 20. geht es hier mit der Schule wieder los. Ich wuerde also am Sonntag dem 10. oder Montag dem 11. in Koeln aufkreuzen, je nach dem, ob ich kurz in Godesberg bei meiner Mutter guten Tag sage. Das Flugticket kostet \$210.

Was altere [sic!] Arbeit angeht, im Lehmbruck Museum in Duisburg lagert eine kleine Wasserwaage als Leihgabe, die gegebenenfalls als multiple oder in einer Auflage von 10 Exemplaren fuer \$500 verhoeckert werden kann. Ob ich mich zum Verkauf der Telexrollen entschlossen [sic!] kann, haengt von dem Preis ab, den man bereit ist, mir zu bieten. Ich weiss nicht, ob Fotos von ephemaeren [sic!] Sachen, wie z.B. dem Eisseil von Ithaka verkauflich [sic!] sind. Onnasch meinte bei seinem Besuch, man koennte so etwas ohne weiteres an den Mann bringen. Ich bin da etwas skeptisch und bin mir ueber die ideologischen Konsequenzen noch nicht ganz im klaren. Was haeltst Du davon?

Also bis bald, von uns allen gute Wuensche fuer `70 [sic!], Hans

61) **Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 29. Dezember 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

Robert Barry
2566 Marion Ave
New York, N.Y. 10458
USA

29 December 1970

Dear Robert,

This is only to say thank you for your visit in Cologne. In the meantime we've worked a lot, and the place is improving a lot. When Haacke's show starts on January 16 I hope everything is ready to function.

Also I feel like apologizing. When you were here I had one of my few "black days": a little overtired and somehow depressed – without any special reason. I hope that you didn't suffer too much and that you did not regret your trip to Cologne. Next time we meet I expect to be in better shape.

Already the press has announced that you will be showing with us when some papers released the news about the new "gallery to come". As for your show I suggest early June – if that is alright with you.

If there are any older works that we could have (perhaps on consignment) before the show I should be very happy, also because we try to have works at hand (besides information about the work) of "our" artists. Please let me know! Thank you.

All the best for the forthcoming year: good health, good work, good spirits to you and your family!

Paul Maenz Gerd de Vries

62) **Brief von Robert Barry an Paul Maenz, 31. Dezember 1970;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

DEAR PAUL –

HERE'S SOME INFORMATION (INCOMPLETE) FOR YOUR RECORDS. I STARRED SOME PUBLICATIONS WHICH MIGHT BE AVAILABLE TO YOU AND WHICH CONTAIN COMPLETE PIECES.

LEO CASTELLI OFFERED ME A SHOW IN APRIL OR MAY '70. PART OF WHICH WILL BE A SURVEY OF MY WORK OVER THE LAST 2 YRS. I'D LIKE TO INCLUDE THE "MARCUSE" PIECE AND HAVE AS MUCH OF IT FINISHED BY THEN AS POSSIBLE – THAT IS, HAVE ALL THE MAILERS PRINTED.

YOU ASKED ME FOR THE NAMES OF SOME ARTISTS WHOSE WORK I THOUGHT INTERESTING AND WHO HADN'T SHOWN IN GERMANY. I THINK YOU MIGHT WISH TO CONTACT –

DAN GRAHAM

ROBERT HUOT

84 WALKER ST.

104 FRANKLIN ST

NEW YORK

NEW YORK

SEVERAL YEARS AGO HUOT SHOWED SOME "HARD EDGE" PAINTINGS AT MULLER GALLERY IN STUTTGART, BUT SINCE THEN HIS WORK AS [sic!] CHANGED CONSIDERABLY AND HAS NOT BEEN ASSOCIATED WITH HIM FOR SOME TIME.

I SPOKE WITH SPERONE AND HE IS ANXIOUS TO MEET AND TALK WITH YOU.

ONCE AGAIN, THANKS FOR THE PLEASANT DAY IN KÖLN. BEST WISHES FOR THE NEW YEAR AND ESPECIALLY GOOD LUCK WITH THE GALLERY.

FONDEST REGARDS – ROBERT

31 DEC 70

63) **Brief von Paul Maenz an Robert Barry, 8. Januar 1971;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 16; Folder II.15.3, Robert Barry 1970-79.

Robert Barry

2566 Marion Ave

New York, NY 10458

USA

8. January 1971

Dear Robert:

Thank you very much for the letter and the collected material. Also for the artist's addresses; I'm going to write to them soon.

Due to your Castelli plans we have changed our whole schedule so that you can have the "Marcuse show" at the end of March already if you want. We intend to run it for about three weeks, like we do other exhibitions too.

When you mentioned that Castelli wants to do a show that is a survey of your older work and the "Marcuse piece" the question that came to mind again: Could we have some of your older work? Either we could show it in the small gallery which is somehow separated from the larger room, or we display it in the two "office"-rooms, where we'll always have extra work by the artists of the gallery. The reason for me asking this is that we really would like to have some of your earlier work – and quite frankly the chance to sell it: our budget is tight.

Again: Thanks a lot for writing!

All best wishes,

Paul Maenz

64) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 21. Januar 1971;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Hans Haacke

New York

21. Januar 1971

Lieber Hans,

hoffentlich bist Du gut und pünktlich zurück gekommen!

Die Ausstellung läuft normal, das Echo bei den wichtigen "Insidern" scheint jedoch überdurchschnittlich zu sein.

Anlaß für diesen Brief ist der Verkauf der Wasser/Eis-Skulptur. Käufer ist die Galerie Onnasch.

Hier die Konditionen zu Deiner Information:

Preis \$ 3.000 abzüglich 25% Händlerrabatt.

Zahlung drei Monate nach Lieferung.

Dein Anteil \$ 1.500 abzüglich Material.

In der Annahme, daß der 15%-Vertrag auch im Falles des Weiterverkaufs für Onnasch gilt, bitten wir Dich, etwas für die deutsche Fassung zu unternehmen. Falls du möchtest, bemühen wir uns umgehend um einen Anwalt, den wir den Text in Deinem Auftrag formulieren lassen, da ja dieser Vertrag direkt zwischen Dir und den Käufern abgeschlossen wird und uns juristisch nicht berührt.

Honnef läßt Dich übrigens grüßen; er freut sich, daß er in dem von Onnasch anlässlich der „Deutschen“-Ausstellung publizierten Buch, das er bearbeitet, nun auch über Dich schreiben kann.

Vielleicht braucht er noch Material, aber davon wirst Du hören.

Bitte schicke uns bald Die [sic!] notierten Sachen, damit wir für Dich am Ball bleiben können.

Herzliche Grüße, auch von Gerd, für Dich und die anderen Haackes!

Paul

65) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 24. Januar 1971**, handschriftlich; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

N.Y.C. 24. Jan. '71

Lieber Paul,

hier ist die erste Ladung versprochenen Materials. [Sic!]

Der Vertrag ist ein Entwurf, der mit einem juristisch bewanderten Menschen in Deutschland zu seiner endgültigen Form gebracht werden muß. Insbesondere Pfandrecht, Steuererklärung als Ausweis für Schenkungsprofit, gemeinnützige Organisationen (Museum, Universität, Schule etc.) müßten präzisiert werden.

Es gibt viel mehr Fotos. Ich habe aus Zeitmangel und wegen der Kosten bei Herstellung durch andere erst diese 4 Bilder machen lassen. Gelegentlich folgen mehr.

Alles übrige Material folgt wenn ich dazu komme.

Grüße für Dich und Gerd von uns allen. Hans

P.S. Ich war mit der Abwicklung der Show und unserer Geschäfte sehr zufrieden. Wenn wir so weitermachen bekommen wir nie Krach. Ich habe meine Stipvisite [sic!] in sehr guter Erinnerung. Danke!

66) **Brief von Paul Maenz an Hans Haacke, 5. Februar 1971**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

Hans Haacke

New York

5. Februar 1971

Lieber Hans,

diese FAZ-Nachricht war heute zu lesen. Frage: können wir den besagten Vertrag übernehmen? Vermutlich ist er juristisch einwandfrei; eventuell könnte er sogar in Englisch bleiben – jedenfalls möchte ich Dich bitten, wenn möglich, ein Exemplar davon zu schicken.

Deinen Brief haben wir bekommen, auch die Fotos. Das sieht doch sehr gut aus. Vielen Dank! (Ich lege ein Polaroid dazu, damit Du siehst, wie sich das Eis entwickelt hat. Übrigens haben wir die Zuleitung neu isolieren lassen, da sie stark kondensierte und schließlich sogar fror, d.h. vereiste. Aber es ist immernoch nicht gut, und Linde wird noch einmal kommen müssen. – Einmal haben wir den Ring abgetaut. Interessant ist für Dich viell. daß die Kühlschlange sich fast über dem Wasser aufhält und nur durch viele weiße Luftfeuchtigkeit abgedeckt wird, die sie in Eisform unsichtbar macht.

Weshalb ich außerdem schreib:

Die „Partitur“ kauft die Galerie. Außerdem stelle ich z.Zt. Zeichnungen (Studien, Werkzeichnungen etc.) zehn deutscher Künstler zusammen im Auftrag eines Sammlers. Ich möchte, daß von Dir etwas dabei ist. Da ich aber die „Partitur“ selbst behalten möchte (als Dokument unserer erten [sic!] Ausst.), wollte ich Dich fragen: Gibt es etwas ähnliches nochmal? [sic!] Es kann auch eine andere Arbeit „auf Papier“ sein, d.h. ein Unikat, das von Dir autorisiert ist und in diesen Bereich gehört (z.B. ein Foto). Der Preis (Verkauf) sollte max. DM

500-1.000 nicht überschreiten. Falls es etwas entsprechendes gibt, schicke es bitte umgehend, ggf. mit Certificat. Andernfalls müßten wir eventuell doch die „Partitur“ nehmen.

Drittes und letztes Problem: Die vorhandenen Arbeiten zu denen uns Deine Angaben fehlen. Wir haben verschiedene Leute, die hauptsächlich an älteren Arbeiten interessiert waren, vertröstet. Tust du mal was dafür?

Ein ausführlicher Brief kommt demnächst, wenn die besprochenen Sachen von Sir hier sind.

Bis dahin alles Gute!

67) **Brief von Hans Haacke an Paul Maenz, 13. Februar 1971**; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 16; Folder I.16.1, Hans Haacke 1969-73.

New York, 13. Februar `71

Lieber Paul,

entschuldige bitte, dass ich mit meiner Post so saeuimig bin.

Natürlich ist es erfreulich, dass die show finanziell nicht ohne Folgen geblieben ist. Ich bedaure nur im Nachhinein, dass wir den Preis der Eisplastik nicht hoeher gesetzt haben, sodass fuer Dich trotz Haenderrabattmehr herausgekommen waere, und mein Gewinn trotz erheblicher Herstellungskosten ansehnlich geblieben waere. Dafuer ist es jetzt zu spaet.

Auf jeden Fall muss Onnasch zum Kauf meinen Vertrag akzeptieren. Ich schicke Dir auch eine Kopie des Vertrages, von dem Strelow in der FAZ sprach. Er unterscheidet sich von meinem Entwurf in Details, ist ausfuehrlicher und, was das amerikanische Recht angeht, sicher sehr verlaesslich. Mir soll es recht sein, wenn Onnasch den Siegelaub-Vertrag unterschreibt.

Es interessiert mich, ob tatsaechlich Kondensation and den Innenwaenden des Wasserbehalters aufgetreten ist, und ob Eis je bis an die Waende herangekommen ist. Ich waere auch dankbar, wenn Ihr genau ausmessen koenntet, wieviel laufende Wandflaeche (ohne Zwischenraeume, die durch architektonische Unregelmassigkeiten bedingt waren), ich fuer meine Fotos gebraucht habe, Laenge, Hoehe.

Zur Werkzeichnung: Ich habe eine Karte von Manhattan, die ich bei meinen Wanderungen durch die Stadt benutzt habe, als ich die Fotos der Galeriebesucherwohnungen machte. Darauf sind alle blauen Pinne uptown und ein bisschen Eastside angekreuzt. Ich benutze sie auch gegenwaertig noch, um fuer eine zweite Arbeit (Empire eines Slumlord) Material zu sammeln. Entsprechende Markierungen sind auf der Karte. Wenn dieses Projekt in der naechsten Woche abgeschlossen ist, schicke ich Dir die Karte. Sie war also im buchstaeblichen Sinne Arbeitshilfe (ohne kuenstlerischen Schwung) und enthaelt echte Information. Preis 1000DM. Wenn sie zu spaet ankommt, oder Dir ungeeignet erscheint, nimm die Partitur.

Ich finde es prima, dass Du die Partitur kaufst. Wenn es dir recht ist, folgen wir, was den Kaufvertrag angeht, dabei dem Vorschlag im Kommentar des Siegelaub-Vertrages, den ich auszugsweise zitiere:

“A dealer buying work directly from the artist under the agreement, would write the intended retail price (Verkaufspreis 1000 DM) of the work in the agreement, not the actual amount of money he is paying the artist.”

Mit gleicher Post geht ein Brief an Dr. Haendler, den Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg ab. Darin bitte ich ihn, Dir auf Anfrage die kleine Wasserwaage auszuhaendigen oder zu schicken, die er noch von mir als Leihgabe hat. Sie ist Teil einer noch nicht ausgefuellten Edition von 10 Exemplaren zu je \$5000.- pro Stueck. Davon ist bisher nur eines nach Norwegen an die Galerie Gromholt verkauft worden. Es bestehen bisher 4 Exemplare, davon eines ausserhalb des Kommerzes (Tausch mit Takis). Die kleine Wasserwaage war in der ARS MULTIPLICATA und ist im naechsten Monat in einer multiples show im Philadelphia Museum of Art. Ausserdem hing sie in meiner Schmela Ausstellung. Eine groessere Ausfuehrung war in meiner ersten show bei Howard Wise, die Du wohl gesehen hast. Die Röhre haengt waagrecht von der Decke, etwa in Schulterhoehe. Die Stahlfedern sind unmittelbar unter der Decke anzubringen. Die restliche Distanz wird durch Nylonfischleine ueberbrueckt.

Die Liste von meinen Sammlern in Deutschland:

Etzold, Moenchengladbach	Saeule, 2 Fluessigk.
Haus Lange (Wember), Krefeld	Welle mit Unterbrechung
Frau Dr. Neuerburg, Koeln	Saeule mit 2 Fl.
Schniewind, Neviges	“ “
Schneider Esleben, Duesseldorf	“ “
Heinemann, Moenchengladbach	“ “
	“Brett” mit 2 F.
Erich Cremer, Koeln, Lindenallee 3	“ “
Kampmann, Berlin	Welle mit Oel
Universitaet Bochum, Sammlung Kley (ASV)	Regenkasten
Architekt Schwarz, Koeln	Saeule mit 2 F.
Stockhausen, Krefeld	“ “
Josef Giebel, Essen (schlechter Zahler!!!)	Brett mit 2 F.

Wie du wohl weist [sic!], hat Schmela erst kuerzlich an Meyer ein altes Spiegelobjekt von mir weiterverkauft. Wer das jetzt hat, weiss ich nicht. Luther wollte es erstehen. Schmela muesste noch ein Plexiglasobjekt ø 8cm, Hoehe 20cm von 1963 haben. Seinerzeit haben wir es “Hochgarage” genannt und mit 900.-DM ausgezeichnet. Ricke hat irgendwann von Schmela 2 Saeulen (farbige Fluessigkeiten) gekauft (das Geld habe ich heute noch nicht). Ob die weiterverkauft sind, weiss ich nicht.

Ich schicke Dir auch Fotos von verkaefflichen Sachen mit Angaben. Ausser den Fotos faellt mir ein, man koennte meine Wahlstatistik vom PROSPECT verscheuern. Es gibt auch Klimaaufzeichnungen vom vergangenen Jahr und vielleicht noch diverse andere Sachen, an die ich jetzt nicht denke.

Bei der Guggenheim International gab es einen Skandal, weil mehrere Kuenstler, vorneweg Dan Flavin, ausziehen wollten, wenn Daniel Burens Streifenfahne wie geplant vom Dach bis zum Parterre des Museums haengen wuerde und so die Sicht auf ihre Arbeiten behinderte (Sicht von der gegenueberliegenden Rampe).

Takamatsu ist hier. Er ist daran interessiert, bei Dir auszustellen und wird auf seiner Rueckreise ueber Europa wahrscheinlich auch in Koeln vorbeikommen. – Burgy ist immer noch neugierig auf Deine Reaktion.

Ich selber bin feste bei meinen Guggenheimvorbereitungen.

Wann glaubst Du, koennten die Fotos per Luftpost zurueckkommen (d.h. wann geben wir Verkaufsbemuehungen auf)? Auf jeden Fall muessten sie in der ersten Woche des April hier sein!!!

[Handschriftlich:] GrüÙe für Dich u. Gerd

Hans

68) **Vertrag zwischen Paul Maenz und Willoughby Sharp, 8. Mai 1971;** GRI Galerie Paul Maenz
Records: 910066 Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

[Seite 1:]

Willoughby Sharp

Avalanche

Kineticism Press

200 Park Avenue

New York, N.Y. 10017

USA

May 8, 1971

Dear Willoughby:

In the forthcoming issue of Avalanche we should like to place an advertisement.

Two fold-out pages facing (four pages).

Black and white, full bleed.

The mechanical will be supplied by us.

There will be no other advertisement of four or more pages in this issue, and no other fold-out pages.

The price for the advertisement is DM 3.000,--

The amount of DM 1,500,-- has been paid to you today.

The rest will follow after the magazine is out.

Thank you very much.

Paul Maenz

[Darunter Unterschrift von Willoughby Sharp:]

Willoughby Sharp

Köln

May 8, 1971

[Seite 2]

Re: Double Page Ad in Avalanche

There should be just one line of copy, running over the lower part of the right-hand page. The typeface should be like the normal text of the magazine.

The copy reads:

This advertising space has been paid for by Paul Maenz, Cologne to support the work of Avalanche.

69) **Brief von Paul Maenz an Willoughby Sharp, 24. Mai 1971;** GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066 Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

Willoughby Sharp

Einschreiben

204 E 20

Registered

New York, N.Y. 10003

USA

May 24, 1971

Dear Willoughby:

I hope you got back alright. It was pleasant to see you again, and we are sorry that we could not be better hosts, since we have no apartment yet where friends can stay.

Concerning the ad:

Due to some deepgoing changes within our budget (some sale did not work out as planned) we cannot run the intended four pages. We'd like to ask you for a double page instead. As for the content of these pages we came back to our original idea not to do advertising as such, also it seemed wrong to give the space to just one artist. Therefore we think the suggestion (please see separate sheet) is the best solution. It is "close", to us as much as the magazine. Please confirm if it is alright.

Enclosed also find a cheque and two addresses, both new subscribers to Avalanche.

In fall I shall be in New York; hopefully we'll see you before then.

All best wishes,

[Paul]

70) **Brief von Gerd de Vries an Seth Siegelau**, 8. April 1972; GRI Galerie Paul Maenz Records: 910066
Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

International General

Seth Siegelau

Post Office Box 350

New York, N.Y. 10013

USA

April 8, 1972

Dear Seth,

will you be so kind to send us the following items:

1 copy	„Xeroxbook“	\$ 20.00
5 copies	Douglas Huebler, \$ 2.00 each	\$ 10.00
5 copies	Statements, \$ 2.00 each	\$ 10.00
5 copies	January 5-31, 1969, \$ 2.50 each	\$ 12.50
5 copies	July, August, September, \$ 3.00 each	\$ 15.00
2 copies	557,087/955,00, [sic!] \$ 4.50 each	<u>\$ 9.00</u>
		\$ 76.00

Thank you very much in advance.

My Kosuth book is out. I'll send you one copy under separate cover.

Do you've got a new address? Robert gave us a new one:

67 E 4 St., N.Y. 10036. Is this okay?

All best wishes, also from Paul,

Gerd de Vries

71) **Brief von Seth Siegelaub an Paul Maenz und Gerd de Vries, 14. September 1972;** GRI Galerie

Paul Maenz Records: 910066 Box 12; Folder I.12.1, S 1970-79.

INTERNATIONAL GENERAL, distributing independently produced, vanguard art books, catalogues and information. Internationally. Post Office Box 350, New York 10013, USA.
~~Telephone (212) 925 2443.~~

14 September 1972, Paris

Paul Maenz & Gerd de Vries

Lindenstrasse 32

5 Koln 1, West Germany

Dear Paul, and Gerd;

As you are aware, for the past 3 years International General has been the primary distribution source for all the original catalogues and books made by the so-called "conceptual artists".

By the end of September this activity will cease. Recently, I received an offer from a large book distributor to buy out all our remaining inventory of books. We are now discussing details and we expect to reach final agreement [sic!] by the end of September.

Because the initial printing of the books were small and our present inventory is running low, once our remaining stock has been sold, it will be difficult – if not impossible – for anyone to obtain copies of the books in the future, whether for resale or for personal use.

If you were planning to order any books (see enclosed list) in the near future, please advise me now, directly in Paris at

Seth Siegelaub

37, rue da la Plaine

Paris 20, France.

(Tel: 345.43.30), so that we can put the books aside and send them to you. (The discount will remain the same as we discussed when we met at Documenta; 40%).

Thank you,

[Handschriftlich:] Seth Siegelaub]

Seth Siegelaub