

## «Ich arbeite eigentlich immer an der Grenze des Möglichen»

Stefan Banz im Gespräch mit dem 1970 geborenen Schweizer Galeristen und Kunsthändler Iwan Wirth, der Galerie Hauser & Wirth, Zürich.

Stefan Banz: In der internationalen Galerien- und Kunsthändlerszene bist du einer der grossen Senkrechtstarter. Mich interessiert, woher du kommst und wie die Galerie Hauser & Wirth entstanden ist?

Iwan Wirth: Ich begann meine Galerientätigkeit 1986 auf dem Lande in Oberuzwil, einem kleinen Ort in der Nähe von St. Gallen mit dem Basler Künstler Bruno Gasser. Ich war 16 und besuchte das Gymnasium. Die Idee aber hatte ich bereits ein Jahr früher. Während den Skiferien hatte ich plötzlich das Bedürfnis, eine Galerie zu eröffnen. Ich beschäftigte mich dann ungefähr ein Jahr sehr naiv mit dieser Idee, weil ich über Galerien und Künstler eigentlich nichts wusste. Das äusserte sich zum Beispiel dadurch, dass ich im St. Galler Telefonbuch unter «Maler» nachschlug und auf den Künstler Rolf Hauenstein, von dem ich allerdings schon gehört hatte, stiess und ihn einfach anrief. Ich war weder Teil einer Kunstszene – die gab es dort, wo ich aufgewachsen bin, gar nicht –, noch war ich familiär oder durch mein Umfeld vorbelastet. Zusammen mit einem Partner, der über einen geeigneten Ausstellungsraum verfügte, gründete ich die erste Galerie in Oberuzwil und führte sie von 1986 bis 1989. Geöffnet war immer dann, wenn ich keine Schule hatte: am Mittwoch-Nachmittag und Samstags und Sonntags.

B: Wenn du nicht in einem künstlerischen oder spezifisch kunstinteressierten Umfeld grossgeworden bist und nicht über ein bestimmtes Know-how verfügst ... was war dann der Impetus, der Beweggrund, der Drang eine Galerie zu eröffnen?

W: Ich bin seit meiner Kindheit regelmässig mit Kunst in Berührung gekommen. Ich habe zum Beispiel in einer Alberto Giacometti-Ausstellung, die ich mit meinen Eltern besuchte, mit den Beschriftungen an der Wand lesen gelernt. Alberto Giacometti blieb für mich bis heute eine wichtige Figur. Zu Hause bin ich durch den Beruf meines Vaters – er ist Architekt – besonders mit Skulptur in Berührung gekommen, wir haben u.a. die grossen Ausstellungen klassischer Moderne im Kunsthaus Zürich besucht. Bald aber kam auch der Wunsch, Kunst zu sammeln. So tauschte ich zum Beispiel mein Luftgewehr mit einer Stereoanlage und diese wiederum mit einem Bild. Das war vor meiner ersten Galerie. Meine naive Überlegung am Anfang war, dass, wenn ich eine Galerie habe, ich dann automatisch viele Werke, ein ständiges Lager besitze – ich bin also immer von Werken umgeben ...

B: Wie ist es dann weitergegangen?

W: Mit dem Abschluss der Schule 1990 stand auch der Umzug nach Zürich bevor, um dort zu studieren. Ich habe die Galerie meinem damaligen Geschäftspartner überlassen und verkauft. Ich wollte nun auch einen anderen Weg einschlagen, weil unsere Ausstellungen damals zwar durchaus ein festes Publikum gefunden hatten, finanziell jedoch immer ein Problem waren. Ich war unzufrieden, für den Aufbau und die Organisation einer Ausstellung 10'000 bis 20'000 Franken auszugeben – und für ein kleines Publikum, das gleichzeitig nichts kauft und es mir am Ende verunmöglicht, selbst ein Werk des ausgestellten Künstlers zu kaufen. Das fand ich irgendwie absurd. Ich habe dann rasch gemerkt, dass man diese Art von Ausstellungstätigkeit mit dem Kunsthandel kombinieren muss. Gleichzeitig habe ich begonnen Ursula Hauser in ihrer privaten Sammlung zu beraten. Und aus dieser Zusammenarbeit heraus entstand die Idee, in Zukunft gemeinsam Kunsthandel zu betreiben und eine Sammlung zeitgenössischer Kunst aufzubauen.

B: Und dann habt ihr die Galerie und die Sammlung Hauser & Wirth in Zürich gegründet. Es veränderte sich nun alles Schlag auf Schlag – vom Nobody zur einflussreichen Galerie und Kunstsammlung. Wie hat sich das ergeben?

W: Wir haben 1992 in Zürich an der Sonneggstrasse die Büros der Galerie Hauser & Wirth eröffnet. Ich wollte zuerst noch Jurisprudenz studieren, das aber habe ich nach drei Wochen

aufgegeben. Als Galerist bin ich also Autodidakt. Die ersten Kontakte knüpfte ich bereits in St. Gallen u.a. über Hans-Ulrich Obrist, den ich mit sechzehn kennenlernte und den ich damals regelmässig traf, und in Basel über die Galerie Stampa. Beide haben mir geholfen, bestimmte Kontakte in der Kunstszene zu knüpfen. In Zürich waren für mich dann Orte wie die Kunsthalle und die Galerie Walcheturm, für die ich mich sofort als Sammler engagiert habe und auch in den Vorstand gegangen bin, sehr wichtig. Ein entscheidender Punkt in dieser Zeit war aber vor allem der Zusammenbruch des Kunstmarkts. In diesem Vakuum war eben sehr vieles möglich. Zürich war irgendwie ein Neuanfang und ich war der Meinung, dass es nur aufwärts gehen kann. In diesem Sinne sind wir mit sehr viel naivem Optimismus vorgegangen. Gerade diese unbekümmerte Offenheit war nun auch ein Grund, warum sich das Ganze sehr positiv entwickelt hat. Und unsere erste wirklich grosse Ausstellung 1994 mit Nam June Paik im Schölleraal an der Hardturmstrasse gab uns zusätzlich Mut, nun dort ganz in der Nähe – in ehemaligen Galerieräumen – einen permanenten Ausstellungsraum zu eröffnen.

B: Die Idee, auf der einen Seite zeitgenössische Kunst zu sammeln und auf der anderen Seite mit Kunst der klassischen Moderne zu handeln, hat dann langsam eine konkrete Struktur bekommen ...

W: Das hat sich so entwickelt, zuerst sammelten wir nur zeitgenössische Künstler, das war die Ausgangslage. Wir haben aber z.B. auch den Film «Imago» über Meret Oppenheim unterstützt, weil Meret Oppenheim eine Künstlerin ist, die Ursula Hauser immer sehr geschätzt hat und auch sammelt. Dann kam zusätzlich das Engagement im Oktagon Verlag, den ich zusammen mit Walther König betreue. Dies verdeutlicht, dass es uns um zwei Dinge geht: Sammeln & Vermittlung. Eine Art Bindeglied zwischen Privatsammler einerseits und Institution andererseits.

B: Die Sammlung geht auch in die klassische Moderne zurück. Ihr habt gewisse Pfeiler und diese tragen dann die zeitgenössische Kunst?

W: Die Pfeiler der Sammlung decken sich natürlich immer mehr mit den Aktivitäten der Galerie. In der Sammlung gibt es z.B. auch Werke von Picabia, Schwitters, Broodthaers oder Eva Hesse. Diese Künstler haben noch immer einen grossen Einfluss auf die zeitgenössische Kunst. Der Schwerpunkt der Sammlung aber liegt ganz klar in der Gegenwart.

B: Letztes Jahr ist die Galerie an die Limmatstrasse 270, ins Löwenbräugebäude gezogen, wo gleichzeitig auch die Kunsthalle, das Museum für Gegenwartskunst und verschiedene andere Galerien sind. Hier hast du eigentlich zum ersten Mal in Verbindung mit deinen kunsthändlerischen Tätigkeiten einen kontinuierlichen Ausstellungsbetrieb aufgezogen. Du hast auch bereits einige sehr erfolgreiche Ausstellungen wie zum Beispiel die von Bruce Nauman oder Louise Bourgeois hinter dir und vor der Tür steht das Spätwerk von Francis Picabia. Aber kaum ein Jahr ist seit dem Einzug verstrichen, vergrössert sich das Unternehmen, indem du im ersten Stockwerk eine zweite Galerie Hauser & Wirth eröffnet. Wie ist es dazu gekommen und was heisst das für das Konzept der Galerie?

W: Der Umstand, dass der Vertrag im Schölleraal ausgelaufen war, hat uns gezwungen, wiederum alles neu zu überdenken. Was machen wir? Wo wollen wir hin? Wie entwickeln wir uns weiter? Es war eine sehr persönliche Entscheidung. Ich habe einfach nach zwei, drei Jahren Ausstellungen an der Hardturmstrasse gemerkt, dass es mein Wunsch wäre, mehr in Richtung Programmgalerie zu gehen. Das heisst, als Galerie auch in die zeitgenössische Kunst hinein zu arbeiten. Eine Ausstellungstätigkeit im Bereich der klassischen Moderne ist heute so schwierig geworden. Eine Ausstellung mit Schiele, wie wir 1994 eine fantastische Auswahl an Arbeiten auf Papier hatten, könnte ich heute gar nicht mehr machen, die liesse sich gar nicht mehr finanzieren. Das war damals nur möglich aufgrund unserer Freundschaft mit Serge Sabarsky, der in der Zwischenzeit verstorben ist.

B: Weshalb wird es immer schwieriger?

W: Einerseits sind die Preise durch die Erholung des Marktes wieder gestiegen und andererseits verflüchtigen sich die Arbeiten. Es gibt also kaum noch jemand, der genügend Arbeiten hat, um sie für eine Ausstellung zu leihen. Da muss man mit Museen zusammenarbeiten. Die Museen aber sind nur bedingt bereit, an Galerien auszuleihen, was dazu führt, dass man auf Privatsammler oder eigene Bestände ausweichen muss, und das ist für eine junge Galerie sehr schwierig. Ich schaffe es immer wieder, hervorragende Einzelwerke zu finden, aber eine ganze Ausstellung auf einem solchen Niveau zu machen, sei es Giacometti, sei es Schiele etc., ist für eine private Galerie nicht mehr sinnvoll.

B: Wenn du auf der anderen Seite stärker in Richtung zeitgenössische Kunst gehst und direkt mit Künstlern zusammenarbeitest, entstehen vielleicht umgekehrt andere Probleme. Dann musst du eine gewisse Infrastruktur zur Verfügung stellen – Geld und Kapital und auch Menschenarbeit, und ich kann mir vorstellen, dass dies auch viele Schwierigkeiten mitsichbringen kann.

W: Das stimmt. Die Entscheidung, sich im Löwenbräu einzumieten, war die Entscheidung für Zürich, denn wir haben auch länger mit der Möglichkeit nach New York zu gehen, gespielt. Die Situation war nach Hardturm- und Sonneggstrasse offen. Wir haben uns aber trotzdem für Zürich entschieden, weil wir hier dieses Konglomerat von kulturellen Anbietern haben. Es war auch die Entscheidung für Ausstellungen, mit der Idee, dass eben hier, durch dieses grosse Angebot konzentriert auf ein Haus, wirklich genügend Leute kommen, wir also eine kritische Masse erreicht haben. Es ist auch ein persönlicher Wunsch, direkt mit Künstlern zusammenzuarbeiten, was ich als Sammler oder via andere Galerien bereits gemacht habe. Es war eigentlich wieder ein Neuanfang und es stimmt, es ist komplett anders. Der Schwerpunkt meiner Tätigkeit wird jetzt immer mehr die Vermittlung von Künstlern sein. Die Energien und Aufwände sind da tatsächlich enorm, gerade weil viele Künstler – wenn ich zum Beispiel an Pipilotti Rist denke – mit komplizierten und aufwendigen Medien arbeiten, die viel Geld kosten. Das heisst, wir müssen viel mehr Energie und Geld für die Struktur der Galerie aufwenden: Mit drei Leuten sind wir von der Sonneggstrasse ins Löwenbräu gezogen und jetzt sind wir sieben. Wir eröffnen die untere Galerie und werden bald noch mehr Mitarbeiter sein. Aber es hat sich automatisch so ergeben. Ich arbeite eigentlich immer an der Grenze des Möglichen.

B: Welche Künstler wirst du in der neuen Galerie ausstellen?

W: Die Räume im ersten Stock werden eine Programmalerie sein, wobei es noch nicht entschieden ist, ob ich diese Galerie selbst führen werde. Vermutlich eher nicht, weil ich dazu einfach kaum Zeit habe. Aber die Idee, das Ziel, ist eine Programmalerie, die Künstler zeigt, die ich bereits seit einigen Jahren sammle und mit denen ich oft befreundet bin. Ich werde dann auch zwangsläufig mein eigener Kunde werden. Aber es wird sehr spannend sein, ein Laboratorium einzurichten und mit diesen Künstlern, die z.T. das erste Mal in der Schweiz ausstellen, zusammenzuarbeiten. Es werden also Künstler der jungen und mittleren Generation sein und es wird eine echte, ganz konzentrierte Vermittlungsarbeit stattfinden.

B: Und im zweiten Stock wirst du die klassische Moderne weiterführen?

W: In den oberen Räumen findet eine offenere Ausstellungsarbeit statt. Hier werden weiterhin Gruppenausstellungen, seien es Themenausstellungen wie jetzt die Fotografieausstellung von Wilhelm Schürmann, die ja auch einen Bogen vom Anfang des Jahrhunderts, von Man Ray bis zur Gegenwart, zu Wolfgang Tillmans, schlägt. Es gibt aber auch Einzelausstellungen, wie zum Beispiel im November jene von Dan Graham, die sich dann aufs Dach fortsetzt. Die beiden Galerien werden ihre Ausstellungen zwar autonom machen, sie werden sich aber gegenseitig auch durchdringen.

B: Was hat sich im Markt und in der Kunst in den letzten drei Jahren verändert? Wie schätzt du die Kunstszene ein?

W: Gute Kunst hat früher, retrospektiv gesehen, kaum ihren Markt gefunden und dadurch musste sie sich Freiräume schaffen, um entstehen zu können, während es heute sicher so ist, dass gute Kunst knapp ist, also schwierig ...

B: ... zu vermitteln ...

W: Nein, nicht zu vermitteln. Das immer schneller drehende Vermittlungskarrussel führt dazu, dass Kunst, gute und weniger gute, gleichzeitig auf der ganzen Welt immer rascher rezipiert, beurteilt und vertieft wird. In diesem Sinne haben wir eine neue Situation, dass gute Kunst, hat sie dieses Karrussel einmal betreten, tatsächlich knapp wird.

B: Was ist für dich gute Kunst?

W: Ich sage jetzt nicht, es sei eine schwierige Frage! Aber die Kunst, die mich immer mehr interessiert und fasziniert, ist eine Kunst, die aus der Enge, der Überhöhung des Minimalismus und Intellektualismus austritt und wieder näher zum Leben hingeht. Mich interessiert die Kunst, die sich wieder mit dem Leben versöhnt. Es ist eine komplexe, interdisziplinäre Kunst, die für mich eine intellektuelle Herausforderung ist. Auch bei Künstlern wie Duchamp oder Broodthaers darf man schmunzeln.

B: Könnte es sein, dass die Kunst der 90er Jahre versucht mit Verschiebungen auf die Kunst der 60er und 70er Jahre zu verweisen? Mir fällt zum Beispiel auf, dass die Minimal-Art heute sehr oft stärker spirituell oder suggestiv und nicht mehr nur formalistisch rezipiert wird, und dass das dann grundsätzlich auf die Kunst, die jetzt produziert wird, abfärbt. Also, dass man versucht, in Entwürfen der 60er und 70er Jahre Emotionalität einzuflößen, um sie mysteriöser oder auch menschlicher zu machen.

W: Diese Art von Kunst mag ich eigentlich gerade nicht. Ich glaube, dass gerade der Minimalismus bei einer Sammlerschaft nach wie vor einen ungeheuren Einfluss hat, weil er eben diese Zurückhaltung übt. Und beliebt sind heute erstaunlicherweise diejenigen Dinge, die eben auch auf diese Zurückhaltung verweisen. Aber das ist gerade das, was mich nicht interessiert. Ich möchte keine rein sublimen Arbeiten zeigen. Was mich interessiert ist eigentlich Kunst, die sich ganz klar dagegen entwickelt hat, die stört. In dem Sinne hat sie schon Bezüge zu den 60er Jahren, aber mehr zu Fluxus.

B: Also Dinge, die aufreissen, die einen nicht in Ruhe lassen, wo man als Betrachter selbst involviert ist, wo man nicht nur auf etwas schaut, das im Grunde nichts mit dem täglichen Umfeld eines Sammlers, eines Rezipienten zu tun hat?

W: Ja, ich mag Kunst nicht, die intelligent daher kommt. Reiner Voyeurismus und die persönliche Befindlichkeit der Künstler mag ich auch nicht.

B: Mit anderen Worten, du magst besonders Kunst, die einen gewissen Unterhaltungswert hat?

W: Was meinst du mit Unterhaltungswert?

B: Wenn die Kunst nicht nur sublim daherkommt, dann kann sie vielleicht auch etwas komödiantisches ...

W: Auch, das meine ich mit der Nähe zum Leben. In dem Sinne schon, aber vielleicht auch subversiv. Subversiv-unterhaltend, wie zum Beispiel Franz West.

B: Franz West ist für dich eine ganz wichtige Figur, die du schon lange sammelst.

W: Franz West ist eine grosse Liebe. Er ist ein Künstler, den ich auch durch Hans-Ulrich Obrist kennengelernt habe, weil ich damals in Obrists Hotel Carlton-Ausstellung in Paris eine Arbeit vom Franz – das war die hässlichste, die unangenehmste Arbeit der ganzen Ausstellung – erworben habe. Ich habe sie gekauft, und sie ist bis heute absoluter Störfaktor geblieben. Damals hat diese Franz West-Leidenschaft begonnen. Wir haben viele Arbeiten vom ihm in der Sammlung. Franz West ist genau ein Prototyp dieser subversiven Ironie, und gleichzeitig macht er eine hochsensible, komplexe, anti-ästhetische Kunst, die man buchstäblich anfassen darf und trotzdem wunderschön ist. Man kann bei ihm auch schmunzeln und das mag ich.

B: Deine Galerie ist im Eiltempo stetig erfolgreicher geworden. Gibt es ein Rezept oder eine ganz bestimmte Strategie, die diesen Erfolg auszeichnet? Könntest du sagen, wie heute eine erfolgreiche Galerie betrieben werden muss?

W: Was meinst du mit «erfolgreich»?

B: ... dass sie Prestige hat, rezipiert wird und der Umsatz stimmt.

W: Als Programmgalerie haben wir uns ja noch nicht erfolgreich gezeigt. Das müssen wir erst noch beweisen. Ich glaube aber, dass wir da etwas ausrichten können. Wir können als Schweizer Vermittler mit der neuen Galerie ein neues Selbstbewusstsein aufbauen. In der Vermittlung hat die Schweiz immer eine wichtige Rolle gespielt. Es gab durchs ganze Jahrhundert hindurch immer eine Reihe von ganz wichtigen Vermittlern. Die haben ja auch immer wichtige Schweizer Künstler nach aussen vermittelt.

B: Haben sie das?

W: Bestimmt. Es gab immer eine Präsenz. Was Kuratoren wie Szeemann und Ammann ganz bestimmt auch gemacht haben, ist die Vermittlung von ausländischer Kunst in der Schweiz, bevor sie in ihrem eigenen Land entsprechenden Erfolg hatte. Das erfolgreichste mediale Vermittlungskonzept der letzten fünfzehn Jahre ist Parkett, auch ein Schweizer Produkt.

B: Ich gehe mit dir vollkommen einig, dass die Schweiz im Bereich der Vermittlung eine grosse Tradition hat. Ich denke mir aber, dass dies speziell mit der Situation Schweiz zu tun hat. Die Schweiz ist ein kleines Land und politisch gesehen, relativ uninteressant, weil es hier vielleicht nicht diese grossen historischen Bewegungen, Ereignisse und Skandale gab. Die Schweiz aber hat es immer wieder verstanden, in der Politik oder in der Finanzwelt im Hintergrund die Fäden zu ziehen. Der Schweizer hat ein unglaublich sensibles Sensorium, gewisse Strömungen und Verknüpfungen sehr früh zu erkennen und die ganzen Dinge in die Schweiz zu bringen, zu zeigen, auszustellen. Vielleicht ist die Schweiz deshalb ein wunderbares Land, weil man hier sehr schnell und sehr verschiedene, interessante, künstlerische Formulierungen sehen kann. Aber ich denke, umgekehrt hat sich die Schweiz immer unheimlich schwer getan, sie hat eigentlich bei der Portierung der eigenen Künstler ins Ausland nicht reüssiert. Leute wie Jean-Christophe Ammann haben zwar – besonders in den frühen 70er Jahren – versucht, die Schweizer Szene zu pushen. Ammann hat sie zum Beispiel konsequent in die Museen reingetragen und oft auch mit Künstlern aus dem Ausland kombiniert etc. Letztlich aber ist es auch ihm nicht gelungen, diese Künstler aus der Schweiz herauszutragen und international aufs Parkett zu bringen, obwohl diese Versuche stattgefunden haben. Ich stelle immer wieder fest, dass das so passiert und dass letztlich die Künstler, die wirklich erfolgreich sind und aus der Schweiz kommen, immer über das Ausland, über ausländische Kuratoren etc. portiert werden.

W: Die Gründe dafür sind sehr komplex. Ich rede ja nicht nur von den Schweizer Künstlern, wenn ich von internationaler Präsenz rede, aber ich glaube, das wird sich ändern. Ich bin zuversichtlich, dass man in Zukunft wirklich Schweizer Künstler sehen wird, sei es durch Vermittlung der Schweizer Galerien, sei es, weil sie durch das Ausland entdeckt wurden. Das wird sich angleichen, weil die Schweiz sich öffnet, weil der Markt grösser wird. Das wird sich ändern: Wir werden Künstler vermehrt präsent sehen, auch im Ausland. Weshalb dies historisch so ist, da glaube ich, ist der Grund der, dass einerseits natürlich der erfolgreichste Künstler seit den 60er Jahren immer ein amerikanischer war. Er war nie darauf angewiesen ... Bruce Nauman wurde vielleicht in Europa entdeckt, aber der Heimmarkt war immer riesig, so dass er das Ausland gar nicht brauchte. Die Schweiz hat so viele, kleinste Strukturen – bis zur katholischen und evangelischen Kirchengemeinde. Und vielen Künstlern ist es wohl in diesen Strukturen. Sie sind zwar nicht international präsent, aber das ist wie eine andere Realität. In ihrer unmittelbarsten Nachbarschaft sind sie erfolgreich. Ich hab das schon ganz früh in meiner Galerie gesehen. Da waren immer Leute, die aus der oder jener Ecke kamen und vielleicht auch ein gewisses Talent hatten, aber die sind dort immer aus Bequemlichkeit

oder Faulheit verharret. Wenige waren gezwungen, die Schweiz zu verlassen. Obwohl das ja ein erfolgreiches Konzept war.

B: Der amerikanische Künstler verlässt ja meistens sein Land auch nicht.

W: Weil er es nicht braucht. Er hat eine wunderbare Situation mit hunderten von Galerien und Museen, die ihn alle gerne zeigen möchten. Amerika ist ja gar kein Land, das ist ein grosser Markt. Diese Künstler konnten ihre Karriere hier ziemlich gut einrichten und konnten gehen, wenn sie wollten, konnten aber auch bleiben. Das hat aber auch damit zu tun, dass die Schweizer Kulturpolitik, die wir hier betreiben, spezifisch demokratisch ist, und die hat den Künstlern langfristig nie wirklich geholfen.

B: Ist es nicht so, dass es auch für dich als einzelne Galerie genau aus diesen Gründen, die du jetzt erwähnt hast, sehr schwierig ist, interessante Schweizer Künstler hinauszutragen. Alles ist in der Schweiz verzettelt, sehr wenig wird auf einen gewissen Punkt hin optimiert und dann bist du sehr allein. Ich glaube nicht, dass der Schweizer Künstler, nur weil er das Gefühl hat, es sei bequemer in der Schweiz zu leben, nicht erfolgreich ist, sondern weil dieses Management, das auf Optimierung und Durchsetzungskraft hinausläuft, in der Schweiz einfach nicht funktioniert.

W: Auch. Es gibt viele Gründe. Tatsächlich ist die Vermittlung von Schweizer Künstlern schwierig. Wenn ich einem amerikanischen Kurator oder Galeristen sage, diesen Künstler finde ich hervorragend und er sollte ihn ausstellen, ist man immer mit einer gewissen imperialistischen Arroganz konfrontiert, seien es intellektuelle oder materielle Zwänge. Weshalb auch sollte eine amerikanische, eine New Yorker Galerie einen Schweizer Künstler ausstellen? Die haben sehr viele eigene Künstler, und es ist für sie schon schwierig genug, damit zu überleben. Man kann sich nicht auf seine Entourage verlassen. Damit müssen wir leben: Wir sind ein kleines Land. Aber es wird immer Schweizer geben, die internationale Anerkennung finden.

B: Boris Groys hat in meinem letzten Interview (FAN III) behauptet, dass ein Galerist nur dann erfolgreich sein kann, wenn er gerade nicht versucht, den Markt und die Szene zu bestimmen, sondern wenn er möglichst unsentimental ist und versucht, mit möglichst grosser Beweglichkeit mit dem zu arbeiten, was sich imaginär und abstrakt im Kontext Kunst tut – sich darin zu bewegen und sich immer wieder zu verschieben und immer mit ausgestreckten Fühlern schnell auf den Markt zu reagieren. Das würde ja eigentlich auch heissen, dass Künstlerförderung und das Bekanntmachen von «guten Künstlern», die noch niemand kennt, im Widerspruch steht zum Erfolg einer Galerie.

W: Die Idee einer Galerie ist doch immer eine sentimentale! Das ist schwierig genug. Ich glaube, der Künstler weiss heute sehr bewusst, dass er Arbeiten macht, die auch nur durch die Bedingungen des Marktes bestimmt sind. Freiräume historischer Art, wie ich sie schon erwähnt habe, die gibt es nicht mehr. Der Künstler ist heute in der Regel hochinformiert. Er ist ja schon Teil des Marktes, wenn er zu arbeiten beginnt, insofern wäre auch er nur ein guter Künstler, wenn er nicht sentimental ist – eine sehr problematische These.

B: Gibt es deiner Meinung nach heute noch einen Unterschied zwischen einer Museumstätigkeit und einer Galerientätigkeit in Bezug auf den Markt? Unterscheidet sich das, was in Museen gesammelt wird, von dem, wofür sich private Sammlungen oder Galerien einsetzen? Gibt es einen Unterschied, oder ist das in sich so verflochten, dass das alles ein Ding ist? Boris Groys behauptet z.B., es gäbe den Kunstmarkt nicht, und das einzige interessante sei das, was aus einem abstrakten Gesichtspunkt, einem imaginären Kontext heraus, aus dem Fluss des sogenannten Marktes herausgenommen wird und ins Museum kommt, weil es gerade dann diesen Mechanismen des Marktes entzogen wird. Er will eigentlich indirekt damit sagen, dass das, was dann im Museum steht, nicht unbedingt gleichbedeutend ist, mit dem, was im Markt passiert.

W: Das ist ein sehr europäisches Votum. Ich glaube, in Amerika ist die Situation so, dass die grossen Museen tatsächlich Teil des grossen Kulturkunstmarktes sind. Sie sind finanziert

durch Sammler und Unternehmen. Und Ankäufe für amerikanische Museen sind immer durch Spenden und direkte Geschenke von Sammlern finanziert. Grosse Ausstellungen kommen in Amerika nur durch solche Personen zustande. In Europa ist die Situation etwas anders, man ist sich dieser Enge bewusst. Wir machen das ja – Löwenbräu ist ein gutes Beispiel – wir sind Tür an Tür mit der Kunsthalle Zürich und trotzdem völlig unabhängig. Diese Berührungsängste finde ich lächerlich. Ich glaube auch, dass ein amerikanisches Modell Gefahren aufweist und man ist ja auch oft enttäuscht, wenn man die neusten Ankäufe dieser Museen sieht, denn man sieht genau: Das ist die kalifornische Sammlerschaft, die Ostküsten-Sammlerschaft, die wiederum durch die und die Leute und Galerien beraten wird. Die Künstler der Saison ... der Weg ist sehr schnell. Hier dauert es etwas länger, aber eben auch immer mit der Gefahr, dass es zu lange dauert bis Dinge für die Museen gesichert werden können. Eine gute Mischung ist hier wichtig, es müssen Berührungsängste abgebaut werden. Ich sehe die Museen immer als professionellen Partner. Ich habe sehr gerne Museumskunden: Sie sind in der Regel professionelle Kenner der Kunst und professionelle Kunstschauber und wir auf der anderen Seite kennen den Markt sehr genau. Wenn man sich da sehr offen zusammensetzt – und das wünsche ich mir – könnte eine absolut fruchtbare Zusammenarbeit stattfinden. Ich glaube auch, dass sich die Museen in der Schweiz für Sammler und Galerien viel mehr öffnen müssten und ich glaube, dass es durchaus möglich sein müsste, dass Kunstvermittler einfach durch ihr Wissen in solche Institutionen hineingehen dürften. In Amerika ist es z.B. auch schwierig, dass ein Galerist im Board vom MOMA sitzt, weil man da von Interessenskonflikten spricht, das ist aber ein heuchlerischer Vorwand, denn faktisch sind sie ja eh durch die Galerien vertreten. Aber Sidney Janis zum Beispiel war im Board vom MOMA und nicht zum Schaden des Museums. So eine Form würde die Unternehmenskultur fördern, wenn die Berührungsängste und die Zusammenarbeit zwischen Museum und Wirtschaft noch viel enger würde, auch in Bezug auf den Aufbau von Sammlungen.

B: Gibt es heute noch einen wesentlichen Unterschied zwischen den Sammlungen in den USA und Europa?

W: Ich glaube schon. Ich stelle fest, dass die amerikanischen Sammlungen, bis auf einige Ausnahmen, ständig im Fluss sind. Der amerikanische Sammler ist immer innovativ. Er sucht das neue Produkt, er will in diesem Treibhaus ganz vorne stehen. Es ist ein Treibhauseffekt. Er schichtet seine Sammlung immer um. Das bedeutet, dass Arbeiten zurück in den Markt fließen oder dass sich sein Sammlungsbild über Museen immer verändert. Dass Sammlungen über Generationen bestehen, gibt es eigentlich sehr selten. Anders in Europa. Mir hat einmal ein wichtiger europäischer Sammler gesagt, ich müsse ihm die Arbeiten günstiger verkaufen, weil, wenn sie einmal bei ihm seien, kämen sie nie mehr zurück in den Markt. Das ist sehr wahr. Hier funktioniert der Sammler langsamer, dafür beständiger.

B: Also viel sentimentaler.

W: Eher sentimental. Der Amerikanische nicht. Ich kaufe viele Arbeiten von amerikanischen Sammlern, die waren nie bei ihnen zu Hause, sondern lagerten seit zehn Jahren in einer Kiste.

B: Dann könnte man vielleicht sagen, dass Kunst für den amerikanischen Sammler eher ein Spielfeld ist ...

W: Es ist ein grosses, soziales Spielfeld. Es ist eine gesellschaftliche Angelegenheit. Die Museen funktionieren so, die Galerien funktionieren so. Es ist Teil eines gesellschaftlichen Lebens. Ich wünschte mir, in der Schweiz wäre es auch stärker so der Fall.

B: Was bedeuten für dich die Begriffe konservativ und innovativ? Haben sie eine spezifische Bedeutung für den aktuellen Fluss des Kunstmarktes?

W: Nein.

B: Wie würdest du dich als Galerist bezeichnen?

W: Konservativ-innovativ (lacht)!

B: Also eine doppelte Bewegung. Das unterstreicht auch die Struktur der Galerie. Auf der einen Seite der Handel mit der klassischen Moderne, auf der anderen Seite die Neugründung der Galerie, die mit zeitgenössischen Künstlern zusammenarbeiten wird.

W: Ja, es ist ein absolut offenes System, was wir zu machen versuchen.

B: Ist dies vielleicht ein wesentliches Kriterium dafür, was heute eben einen Erfolg ausmachen könnte? Muss eine Galerie, damit sie sowohl auf der geschäftlichen Ebene wie auch auf der Ebene der Rezeption und der Vermittlung erfolgreich sein kann, diese doppelte Spur laufen?

W: Das ist vielleicht so, ja. Es ist ja immer schwierig. Wie gesagt, ob das auch weiterhin so erfolgreich ist, wird sich zeigen.

B: Vor der Türe stehen die Biennale in Venedig, die Documenta in Kassel, die Skulpturenprojekte in Münster, es gibt noch andere solche Grossveranstaltungen, d.h., wir sind in einem absoluten Kunstjahr. Was für eine Auswirkung oder was für eine Bedeutung haben diese Grossereignisse für den Markt und den Handel?

W: Ich glaube einerseits, dass die Konkurrenz dieser Grossanlässe untereinander nichts bringt und dass die theoretischen Überbauten, die Konzepte dieser Anlässe, scheitern werden. Ich glaube aber, dass dieses grosse Angebot ganz sicher neue Leute motiviert, sich einen Überblick über die zeitgenössische Kunst zu verschaffen oder eine Idee dafür zu bekommen. Es werden sich viele Leute diese Ausstellungen ansehen und etwas davon mit nach Hause nehmen. Schon bei der Documenta von Jan Hoet habe ich persönlich viele Künstler gesehen, die ich dann zu sammeln begonnen habe. Für mich persönlich war diese Documenta sehr erfolgreich, weil sie mir sehr viel an Künstlern gebracht hat, die mich von da an begleiten, und das ist doch schon etwas.

B: Eine Documenta zum Beispiel kann also noch immer der Beginn einer erfolgreichen Karriere, einer erfolgreichen Rezeption sein, die dann wieder Einfluss nimmt auf die Veränderung der Kunstszene?

W: Das ist absolut so und wird auch so bleiben. Der Künstler hat die Möglichkeit mit sehr guten Ausstellungsmachern zusammenzuarbeiten, allein das kann für einige Künstler bereits ein wichtiger Schritt sein. Für die meisten wird das nicht der Fall sein, aber für einige schon. Ob dieser Sommer der Kunst als Gesamtes nützlich sein wird, das bezweifle ich – aber er wird für gewisse Künstler erfolgreich sein. Ob er für die Kuratoren erfolgreich sein wird, weiss ich auch nicht. Ich freue mich aber auf diese Anlässe.

B: Man hört im Kunstkontext oft, dass wir nach wie vor in einer tiefen künstlerischen Krise stecken, dass die grossen künstlerischen Konzepte im 20. Jahrhundert bereits geleistet sind und dass es eigentlich diese Form von herausragenden Künstlern nicht mehr gibt. Alle warten auf einen Kick, damit wieder etwas geschieht. Bist du da persönlich derselben Meinung?

W: Überhaupt nicht. Der Kick ist da und es sind hochinteressante, neue Künstler da, die arbeiten, aber die Weltbewegung fehlt natürlich. Deshalb wird man erst in einiger Zeit sehen, wie das aus historischer Perspektive aussieht. Es stimmt zwar, sehr viele Dinge sind retrospektiv, aber es gibt Leute, die sich gerade mit dem Verlust von Ideologien beschäftigen und das sind Leute, die mich eigentlich sehr interessieren. Das ist ein Neuanfang. Ich glaube, dass nach dem Tiefpunkt der Achziger Jahre wirklich etwas Neues entsteht. Ich bin da sehr optimistisch.

B: Welches sind deine liebsten Künstler, ausser Franz West, den du schon genannt hast?

W: Es sind zum Beispiel Jason Rhoades, Stan Douglas, Douglas Gordon, Roman Signer, Fischli & Weiss. In der Sammlung erwerben wir regelmässig Werke von etwa zwanzig Künstlern.

Zürich, 14. Mai 1997