

# ZEITMASCHINE BALTHUS

EINE BERLINER  
SAMMLUNG





# **ZEITMASCHINE BALTHUS**

**EINE BERLINER SAMMLUNG**

**TEXTE**

**BEATRIX RUF  
KATHARINA HAJEK  
ROBERTO OHRT  
JÖRG HEISER  
TOM MCGRATH  
MARCUS WOELLER  
DANA ŽAJA**

**BERLIN ROUNDTABLE**

**DIEDRICH DIEDERICHSEN, JÖRG HEISER, OLAF NICOLAI,  
SUSANNE PFEFFER, STEFFEN ZILLIG, BICE CURIGER,  
JACQUELINE BURCKHARDT & MARK WELZEL**

**INTERVIEW**

**MARIUS BABIAS, BRUNO BRUNET & REINHARD KÖRNER**

**CONTEMPORARY FINE ARTS  
BERLIN 2022**

**SNOECK**



Peter Doig  
Kriket, 1998

# BEAT, POLLOCK UND WINTERSPORT BEAT, POLLOCK AND WINTER SPORTS

Gekürzte Version des Textes von **BEATRIX RUF** aus dem Katalog *version*, publiziert anlässlich der gleichnamigen Peter Doig Ausstellung im Kunsthaus Glarus, 20. April – 13. Juni 1999

Unsere Gegenwart ist geprägt durch Bilder von, über und für eine Realität: Kino, Printmedien, Werbung, Fotografie, Video, computergenerierte Bild- und Raumwirklichkeiten schaffen Tatsachen und definieren Wirklichkeit. Sie haben schon lange die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufgehoben – wir kennen ihre Manipulationsmöglichkeiten und Tricks. Sie treten mit einem Anspruch eines Wirklichkeitsbezugs auf, der einerseits in den Apparaten der Medien selbst angelegt ist, andererseits in einem Anspruch begründet liegt, dass ein Bild der Wirklichkeit geschaffen werden soll, das ihren Vollzug gestaltet. In der Kunst sind wirklichkeitsreferentielle Abbildungen mit Video, Photographie, Film und Computerkunst wieder eine geläufige Erscheinung, dennoch scheint gegenständliche Malerei, wie das Medium Malerei selbst, immer noch eine eher zweifelhafte Praxis zu sein.

Die Malerei hat sich, verkürzt gesagt, seit der Moderne mit ihrer Autonomie und ihrer Legitimierung beschäftigt: Sei es in der Überwindung ihrer Rolle als Auftragsbild, als Abbild der Wirklichkeit oder in Konkurrenz mit der Photographie. Vor allem medieninterne Problemstellungen und die Frage nach ihrer Relevanz bestimmten ihre Rolle im zeitgenössischen Kunstdiskurs. Angesichts der Präsenz der medialen Bilder in einer durch diese definierten Realität kann aber vielleicht gerade Malerei als Medium einen Part im Spiel der Bildkonstruktionen übernehmen, dem es ohne Sentimentalität, Rückwärtsgewandtheit oder romantische Gegenweltsvorstellungen gelingen mag, zeitgenössische Qualitäten des „Bildes“ zu formulieren. Malerei ist immer schon ein Medium der „Fiktion“ gewesen, sie zeigte und zeigt die Gemachtheit ihrer Bilder und transportiert ihre Darstellung als „subjektiv“ in einer Weise, die alles Wissen um die Machbarkeit medialer Bilder nicht in deren Lesbarkeit einfließen lassen kann. Das gemalte Bild stellt eine offensichtliche Differenz zur Wirklichkeit dar, gerade weil es diese sichtbar werden lässt, weil es individuelle Interpretation zugänglich macht. Mit der Malerei erfährt das Verhältnis der medialen Bilder und ihre „Präzision“ hinsichtlich eines Wirklichkeitsbezugs eine Komponente der Präzision des Individuellen: Sie ist eindeutig fiktiv und bietet sich an als Versuchsan-

*Abridged version of the BEATRIX RUF text from the catalogue version published on the occasion of the Peter Doig exhibition of the same name at Kunsthaus Glarus, April 20 – June 13, 1999*

*Our times are shaped by images of, about and for a reality: facts are created, and reality is defined by the cinema, print media, advertising, photography, video, computer-generated worlds in image and space. The boundaries between fiction and the real have long vanished – we are aware of their manipulative potential and the tricks these images play. They claim to have a reference to reality that is both a result of media gadgetry and based on the demand to create an image of the world which shapes its realization. Figurative representations have again become a common occurrence in video, photography, film and computer art, but representational painting still seems to be a rather questionable activity, like the medium of painting itself.*

*Put succinctly, since the modern era, painting has been preoccupied with its own autonomy and legitimation; in transcending its role as commissioned work, or as a representation of reality, or in its competition with photography. In contemporary art discourse, its role has mostly been defined by issues concerning the medium as such, and the question of its relevance. In view of the presence of medial images in a reality defined by them, however, it may well be the very medium of painting which can play a role in the game of image constructions that might without any sentimentality, retrogression, or romantic utopianism – succeed in formulating the contemporary qualities of ‘the image.’ Painting has always been a ‘fictional’ medium, displaying the artifice of its images and transporting their representation as something ‘subjective’ in a manner that cannot inform our interpretation of medial images, no matter how great our awareness that they can be manipulated. The painted image represents an evident difference to reality precisely because it makes it visible, because it admits individual interpretation. In painting, the relationship of medial images and their ‘precision’ as regards their reference to reality acquires a component of individualistic precision: being unequivocally fictitious, painting offers a possible test situation for*

ordnung für Wirklichkeitskonstruktionen, Interpretationen und Lesarten, vielleicht sogar für einen Begriff der Freiheit im „overkill“ der Bilder.

„Bilder“ generell können heute kein Abbild einer als real oder wahr zu definierenden Wirklichkeit mehr sein, sondern sind von allen Bildern, allen Erzählungen, allen Darstellungsversionen der Medien und Kunst gezeichnete Kompilationen von Bildern. Keine Landschaftserfahrung, keine Musikerfahrung, keine Wahrnehmung ohne die von der Informationsgesellschaft realisierte Gleichzeitigkeit alles Wissens, aller Bilder, aller Orte und Zeiten. Die Bilder Peter Doigs setzen an diesem Punkt an. Sie zeigen Gegenständliches und spielen mit der Erinnerung an die Geschichte der gemalten Bilder, ohne Wirklichkeit abzubilden oder Zitat im postmodernen Sinne zu sein. Auf den ersten Blick behandeln sie das Genre der Landschaftsmalerei: Waldstücke, See- und Berglandschaften, Freizeitszenen sind zu sehen. Dennoch ist keine konkrete Landschaft, kein präziser Ort gemeint, denn die Bilder sind „gesampelte“ Wirklichkeiten aus den Bildern, Tatsachen und Atmosphären unseres kollektiven Kulturarchivs.

Eigene und fremde Photographien, die Summe des Medienbildarchivs, die Bilder der Kunstgeschichte, Kino, Musik, Architekturen, Sport, Landschaften sind Wirklichkeiten, die im Atelier Auslöser und nicht Vorlage für seine Gemälde sind. In seinen Bildern überlagern sich diese Realitäten, und sie generieren Gegenwart als Zusammenführung von Orten, Zeiten, Vorstellungen und Stilen. Zur Komposition sind alle Bilderzeugungsmethoden aus Photographie, Film und Malerei und den Reproduktionstechniken der Malerei miteinbezogen: Perspektiven, Größenverhältnisse, Ausschnitte werden mit den optischen Möglichkeiten der Photographie verwendet; die Maltechnik benutzt sämtliche Kunstgriffe der Kunstgeschichte: Segantini, van Gogh, Munch und Edward Hopper scheinen mit ihren spezifischen Malstilen ebenso auf wie pointillistische Effekte, Impressionistisches, Pollock'sche All-over-Muster, naiv-unbeholfene Illustrationstechniken oder in Ölfarbe ausgeführte Aquarellwirkungen. Doigs Malerei betont dabei immer wieder die Beiläufigkeit der Malerei selbst und lässt sie dünnhäutig werden, verwischt ihre Konturen oder verdeckt sich selbst. Die Farbigkeit der Gemälde wirkt zugleich unnatürlich und nicht synthetisch – sie ist ebenfalls informiert von der Vielfalt der Bilder, die von der Welt existieren, sei es durch die veränderten Licht- und Farbeindrücke, die Photographien oder Video- und Filmbilder von der Realität geliefert haben und liefern, sei es durch die zahlreichen Mittel, die die Malerei eingesetzt hat, um je nach Absicht ihren impressionistischen, expressionistischen, realistischen oder surrealen Aspekt zu unterstreichen. Die Farbigkeit der

*constructs of reality, interpretations and variations, perhaps even for a notion of freedom within the overkill of images.*

*Nowadays, ‘images’ in general can no longer function as representations of a reality that has been defined as real or true. They are compilations of images informed by all the images, narratives, and versions of representation in the media and art. There is no experience of landscape or music, there is no perception without the information-age-induced awareness of the simultaneity of all knowledge, all images, all places and all times.*



**Peter Doig version**  
Installation view, Kunsthaus Glarus, 1999

*This is the point at which Peter Doig's paintings come in. They are representational, and they play with the memory of the history of painted images, but without representing reality or being quotations in the postmodern sense. At first sight, they belong to the genre of landscape painting, showing views of woodlands, lakes, mountains, scenes of leisure. Nevertheless, they do not show any particular landscape or location, because they are realities ‘sampled’ from the images, facts and atmospheres of our collective cultural archives.*

*His own and other people's photographs, the sum total of the media image archives, the images of art history, the cinema, music, architecture, sports, landscapes – they are all realities in his studio that call forth but do not model his paintings. In his works, these realities overlap, generating the present as a juncture of places, times, ideas and styles. In the composition, all the methods of image generation from photography, film, and painting, as well as painterly reproduction techniques are used: the optical options of photography make use of perspectives, relations of size, and segmentation; his painterly technique uses all the artifice of art history: the specific styles of Segantini, van Gogh, Munch and Edward Hopper*



Peter Doig  
Daytime Astronomy, 1997

Bilder unterstützt so wie ihre gegenständliche Darstellung nicht eine Abbildungsfunktion, sondern wirkt als weitere Verstärkung ihrer evokativen Dimension. Vielleicht ist sie am ehesten wie die Wirkungsweise der Filmmusik zu verstehen –, wir sehen ein Haus, einen verlassenen Wald, vielleicht sogar eine Person – das, was geschehen könnte oder gerade geschehen ist, wird aber von der Musik „erzählt“. (In Horrorfilmen nützt es deshalb mehr, sich die Ohren als die Augen zuzuhalten, wenn man die Spannung nicht mehr ertragen kann ...)

Doigs Bilder sind durchdrungen von der Vielfalt unserer Erinnerungen. Sie erzeugen gerade deshalb eine Wirksamkeit des Bildes, weil sie nicht einen präzisen Ort, eine bestimmte Landschaft, den letzten Winterferienaufenthalt festhalten. Eine „filmische“ Bewegung von Bildern wird bei der Betrachtung evoziert, die eine Bewegung der Erinnerung ist und vielleicht am ehesten mit Jorges Louis Borges, Formulierung gedacht werden kann, dass alle Künste nach dem Zustand der Musik strebten. Mit Doigs Bildern betreten wir Räume, die mehrere Sinne zugleich aktivieren, weil sie mit der Struktur unserer Erinnerung operieren, weil ein Geruch, eine Farbe, das zufällige Zusammentreffen eines bekannten Details einer Architektur mit einem anderen Detail einer Landschaft unsere individuellen „Filme“ in Gang setzen können.

*appear just as much as pointillist effects, impressionist traits, Pollockian all-over patterns, clumsily-naive illustrative techniques, or water-colour effects painted in oil. In so doing, Doig's painting insists on the triviality of painting as such, allowing itself to become hypersensitive, or smudging its contours, or cancelling itself out. The gaudiness of the paintings is both unnatural and non-synthetic – it is equally informed by the multitude of images that exist of the world, be that due to the varying impressions of light and colour which photographs, video or film images have supplied of reality, be that by the multitude of means used in painting to underline its impressionist, expressionist, realist or surreal aspects, depending on its point of view. Like their representational nature, the gaudiness of these paintings does not underpin their function of representation but works as a further reinforcement of their evocative dimension. Perhaps it is best seen to function like the musical score to a film – we see a house, a deserted wood, there may even be someone; but what has just happened or might be about to happen is 'told' by the music. (This is why, if the tension in a horror movie becomes unbearable, it is more effective to cover one's ears than to shut one's eyes ...)*

*Doig's images are saturated with the variety of our memories. They are visually effective precisely because they do not show any one specific place, or landscape, our last winter holidays. Looking at them evokes a film-like movement of images, which is a movement from memory, and might best be associated to Jorge Luis Borges's idea that all art strives towards the state of music. In Doig's images we enter spaces that appeal to several senses at once, because they operate with the structure of our memory, because a smell, a colour, the accidental collision of a familiar architectural detail with a detail from a landscape can set in motion our own, individual 'films.'*

*Translated from the German by Margret Powell-Joss*



**Dash Snow**  
TV Does Mush Brain, 2006–2007



## SPURENSUCHE SEARCH FOR TRACES

Die Sammlung Körner war zu Beginn, wie es mit den meisten Sammlungen ist, nicht als eine solche gedacht. Es ging darum, sich mit Unbekanntem, Unverständlichem zu beschäftigen. Es ging um die Faszination des Handwerks und der Vorstellungskraft und darum, diese Faszination mit in die eigene Wohnung zu bringen, sich mit ihr zu umgeben, um sich dem ständigen Reiz des Lebens bewusst zu bleiben. Hereingeholt hat sich der Sammler die Tiefen des Unbewussten, der Philosophie, der Maltechnik, und er hat sich das wilde umtriebige Berlin in die eigenen beschaulichen vier Wände geholt.

Begeben wir uns auf eine Spurensuche dieser Sammlung, folgen wir unterschiedlichen sich ergänzenden, mal mehr mal weniger (un-)zuverlässigen Erzählenden. Mögen diese Erzählenden Sammelnde sein, Galeristinnen, Autoren oder Betrachtende – die Geschichten bleiben. Geschichten von Ein-Tages-Ausstellungen für Thronanwärter mit anschließendem Gelage (S. 37) oder von Galeriemitarbeiterinnen, die in letzter Minute Bildschnipsel in Ausstellungskataloge kleben (S. 17). Geschichten von Bildern, die nach Ankauf für die eigene Wohnung erst einmal über Jahre in Museen verschwinden (S. 2/3) und Geschichten von rauschenden Partys; nach Eröffnungen, vor Eröffnungen, einfach so.

Diese Geschichten und Bilder erzählen eben auch von einem Bezugsgewebe künstlerischer und menschlicher Angelegenheiten, das immer dort entsteht, wo es einen gemeinsamen Raum für lauten Austausch gibt. Es gab eine Zeit, da war das die Galerie. Ein Raum für Streit, Miteinandersein, manchmal sogar so etwas wie Unbekümmertheit, weil klar war: Hier geht es um gedanklichen Austausch, Assoziationen-Pingpong mit humorvollem Ernst.

Die unzuverlässig Erzählende führt also in ein Konglomerat von Beziehungen. Da werden Photos von vermeintlichen Doppelgängern ausgetauscht, die es dann prompt auf einen Katalogumschlag schaffen. So geschehen mit einem Photo eines tanzenden Wilden auf einem Rolling-Stones-Konzert, das Peter Doig gesehen und kommentarlos an die Galerie geschickt hatte, in der Hoffnung, jede würde darin ebenso wie er Jonathan Meese erkennen. Das Photo, das nicht nur visuell schnelle Assoziationen zu Meese herstellt, sondern vor allem ein Gefühl dieses Young Americans, der keiner ist, evoziert, zielt den Katalogumschlag der gleichnamigen Ausstellung von 2003. Anderswo münden künstlerische Parkett-Kollaborationen in jahrelangen Freundschaften,

**Jonathan Meese**  
Saalmensch Drusilla, 2000

*As it is with most collections, the Körner Collection was not intended as such at the beginning. It was about engaging with the unknown, the unintelligible. It was about the fascination with craft and imagination and about bringing this fascination into one's own home, surrounding oneself with it, in order to remain aware of the constant stimulus of life. The collector has brought in the depths of the unconscious, of philosophy, of painting technique, and the wild and bustling Berlin into his own contemplative four walls.*

*If we embark on a search for traces of this collection, we follow different complementary, more or less (un)reliable narrators. These narrators may be collectors, gallery owners, authors or viewers – the stories remain. Stories of one-day exhibitions for heirs to the throne with subsequent feasts (p. 37) or of gallery employees who paste picture snippets into exhibition catalogues at the last minute (p. 17). Stories of paintings that disappear for years in museums after being bought for one's own apartment (p. 2/3) and stories of glittering parties; after openings, before openings, just like that.*

*These stories and images also tell of a web of reference of artistic and human affairs that always emerges where there is a common space for exchange. There was a time when that was the gallery. A space for argument, togetherness, sometimes even something like unconcern, because it was clear: here it's all about exchange of ideas, a ping-pong of associations with humorous gravity.*

*The unreliable narrator thus leads into a conglomerate of relationships. Photos of supposed doubles are exchanged, which then promptly make it onto a catalogue cover. This is what happened with a photo of a manic dancer at*

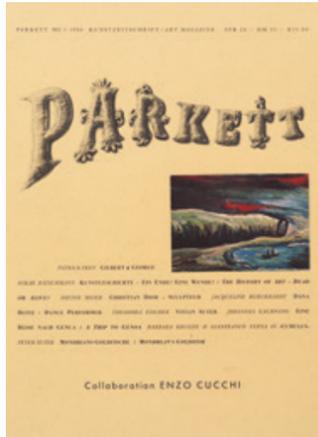


**Peter Doig**  
Selfie, 2002

Siehe auch S. 23 / see also p. 23

wie bei Jeff Koons und Martin Kippenberger 1986, ganz im Sinne von *Jeff Koons thinks Martin Kippenberger is Great, Tremendous, Fabulous, Everything*.

Überhaupt ist das ganze *Parkett*-Magazin, welches der Sammler ursprünglich zwecks finanzieller Zugänglichkeit kaufte, ein einziges Phänomen von Beziehungen, wie Cay Sophie Rabinowitz, die US-amerikanische Chefredakteurin von 1999 bis 2007, schreibt. Dabei ist das Magazin die Hypostase einer sich bedingenden Kunstwelt.



**Parkett**  
Volume No. 1, 1984

Es wird sich nämlich ohnehin viel bedingt in der Kunst und in eben dieser Sammlung. Auch die verschiedenen Kunstformen können ohne einander nicht und erzählen vom Verwobensein der Künste. So nutzt John Baldessari in *Six Colourful Expressions (Frozen)* Filmstills, die er nachkoloriert auf eine emaillierte Platte druckt, und Gregor Hildebrandt lässt die Betrachtende, wenn sie nur nah genug herantritt, in die Augen von *Clockwork Orange's* Alex schauen. Mike Kelley benutzt ein Zitat Goethes, während Tim Rollins & K.O.S Schubert referieren und Richard Prince ohnehin jedwede amerikanische Popkultur.

Die Physik mag lichtschnelle Raumschiffe und Schwarze Löcher für eine Zeitreise benötigen, die Gedanken aber vermögen mit allem, was einmal war und was sein könnte, in der Zeit zu reisen. Dabei dienen (An-)Sammlungen von Objekten als Archive einer jeden Zeit, die nicht nur Aufschluss über die Zeiten ihrer Entstehung geben, sondern es ermöglichen, zwischen den Zeiten zu springen, Rückbezüge herzustellen, Querverweise zu erkennen. Ein ganzes Netz an Geschichten zu knüpfen.

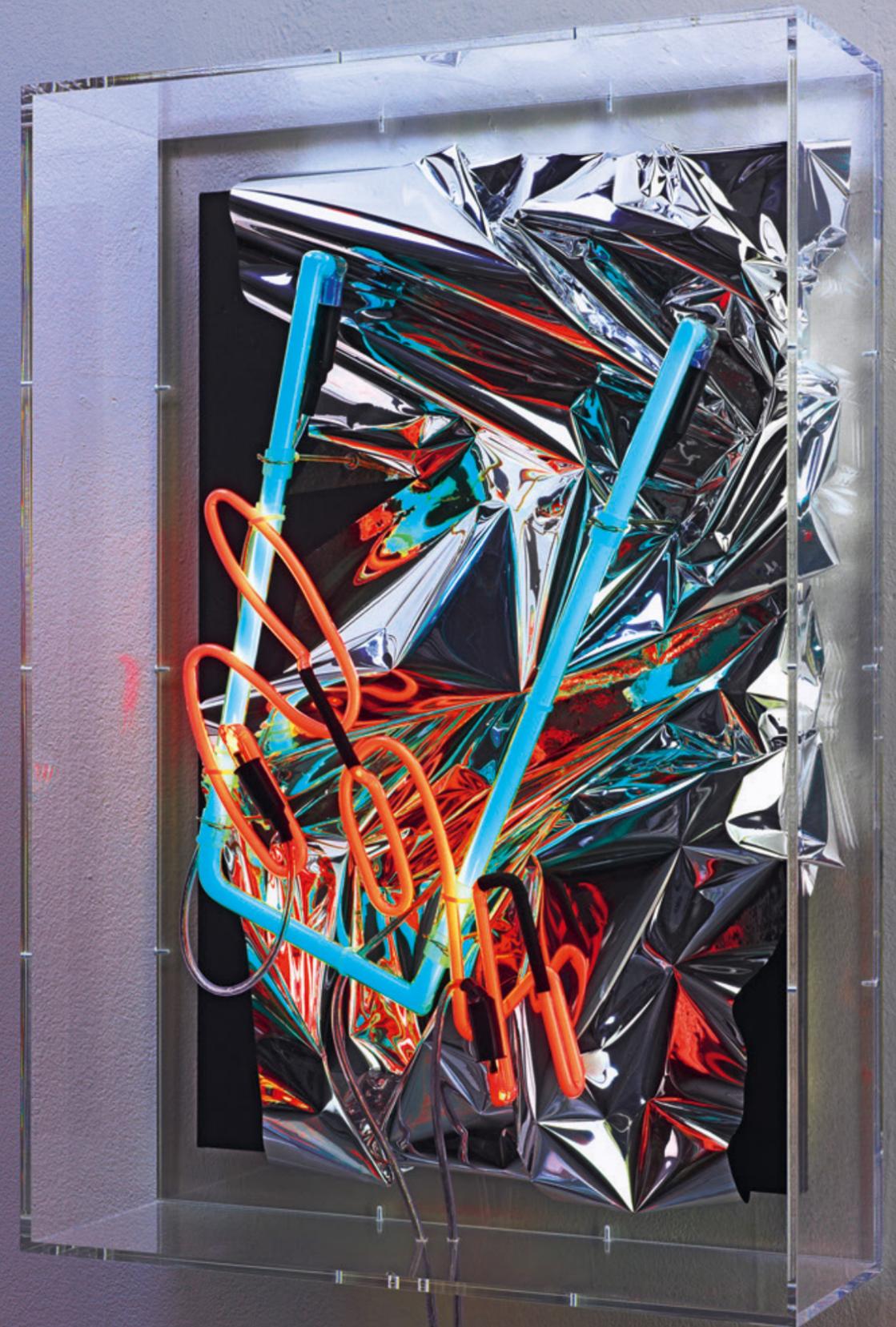
Wenn also Jonathan Meese eine Zeitmaschine Balthus ersinnt, dann bleibt diese nicht auf Balthus oder gar seine Zeit beschränkt. Balthus dient hier, wie alle großen Lichtgestalten, als metaphysische Verbindung von Gedanken, die schon gewesen sind und noch werden. Einmal eingestiegen in diese Zeitmaschine, die keine Fluxkompensatoren, keine überbordende Technik benötigt, findet man nur schwer heraus. Bezüge ergeben sich, lassen sich nicht abschütteln, und so braucht es noch nicht einmal die spezifische Anspielung von Peter Doig, der in seinem Bild *Daytime Astronomy* ein Photo Hans Namuths von einem versonnen im Gras liegenden Jackson Pollock nachempfendet, um zu verstehen, dass jede Kunst, jede Künstlerin immer auch eine

*a Rolling Stones concert, which Peter Doig had seen and sent to the gallery without comment, in the hope that everyone would recognize Jonathan Meese just as he did. The photograph, which not only makes quick visual associations with Meese, but above all evokes a sense of this Young American who isn't one, graces the catalogue cover of the 2003 exhibition of the same name. Elsewhere, artistic Parkett collaborations result in friendships that last for years, as with Jeff Koons and Martin Kippenberger in 1986, in keeping with Jeff Koons thinks Martin Kippenberger is Great, Tremendous, Fabulous, Everything.*

*In general, the entire Parkett magazine, which the collector originally bought due to its financial accessibility, is a single phenomenon of relationships, as Cay Sophie Rabinowitz, the US editor-in-chief from 1999 to 2007, writes. Yet the magazine is the hypostasis of a conditional art world.*

*In fact, much is conditioned in this very collection, as it is in art. Even diverse art forms cannot do without each other and exemplify the interweaving of the arts. In Six Colourful Expressions (Frozen), for example, John Baldessari uses film stills that he prints on an enameled plate, and Gregor Hildebrandt lets the audience look into the eyes of Clockwork Orange's Alex, if only they look close enough. Mike Kelley quotes Goethe, while Tim Rollins & K.O.S reference Schubert and Richard Prince makes use of any American pop culture anyway.*

*Physics may need lightspeed spaceships and black holes for time travel, but thoughts are able to travel in time with everything that once was and what could be. In this context, collections of objects serve as archives of each time, providing not only information on the time of their creation, but also allow one to jump between times, to establish references, and to recognize cross-references. So when Jonathan Meese devises a Balthus time machine, it is not limited to Balthus or even to his time. Balthus, like all great figures of light, serves here as a metaphysical connection of thoughts that have already been and are yet to come. Once boarding this time machine, which requires no flux compensators, no exuberant technology, it is difficult to find one's way out. References arise, and cannot be shaken off. Not even the specific allusion by Peter Doig, who in his painting Daytime Astronomy recreates Hans Namuth's photograph of a Jackson Pollock lying pensively in the grass, is necessary to understand that every art, every artist is always*



**Anselm Reyle**  
Untitled, 2011



Sean Landers  
Cape Horn, 1996

Zeitmaschine ist – mit dem klaren Vorteil gegenüber „echten“ Zeitmaschinen, dass sie in alle Richtungen funktioniert und die Zeitreisenden nicht ihrer eigenen Zeit enthebt.

Das Metaphysische der Kunst ist zeitlos und gerade deshalb Zeitmaschine, einzelne Kunstwerke hingegen sind es nicht. Sie sind immer Ausdruck einer Zeit, ob sie es wollen oder nicht, und erzählen deshalb auch eine Zeitgeschichte mit. Eine Entstehungsgeschichte, eine Ausstellungsgeschichte, eine Sammlungsgeschichte, eine Marktgeschichte. Auch die vorliegende Sammlung erzählt von einer Zeit. Möchte man erneut einer unzuverlässigen Erzählerin folgen, so erzählt diese Sammlung von einem Berlin der 90er und 00er Jahre, in dem so vieles möglich war, weil es viel Raum für wenig Geld gab. Die Sammlung erzählt eben auch von Hinterhofgalerien, improvisierten Projekträumen, die später zu Institutionen wurden, und vom „Club Berlin“, der Partys mit Kunst, Techno mit Politik dachte.

Und sie erzählt uns selbstredend von einem Wandel des Kunstmarktes – 32 Jahre Sammlung sind eine lange Zeit. Die „Kunstküche Berlin“ professionalisierte sich, Preise stiegen rasant an. Innerhalb dieser Entwicklungen, die so natürlich sind, wie sie mitunter auch überfordernd wirken, helfen Kontinuitäten. In 25 Jahren enger Zusammenarbeit mit CFA ergaben sich Freundschaften und neue Verbindungen mit Mitarbeitenden der Galerie, die später eigene Galerien eröffneten. Anne Schwarz und Jan Wentrup wurden zu ebenso engen Beratern, wie es Bruno Brunnet und Nicole Hackert über die Zeit blieben.

Egal welcher Erzählung wir also folgen, die Kunstwerke bleiben der dingliche Kern. Nun haben sie die Chance, sich in neue Beziehungsgewebe einzuflechten. Die Sammlung Körner wird verkauft. Jede der Arbeiten wird eine neue Beziehung mit anderen Werken und anderen Themenkomplexen eingehen und ein Teil neuer Erzählungen werden – und womöglich finden auch einige der Erzählungen dieses Katalogs Eingang in etwas Neues.

**KATHARINA HAJEK**

*also a time machine. Their clear advantage over “real” time machines is that they work in all directions and do not pull the time travelers out of their own present.*

*The metaphysics of art is timeless and precisely for this reason the Time machine; individual works of art, on the other hand, are not. They are always an expression of a time, whether they want to be or not, and therefore also tell a history. A history of origin, of exhibition, of a collection, a market. The present collection also tells of a time. If one wants to follow an unreliable narrator again, this collection tells of a Berlin of the 90s and 00s, where so much was possible because there was a lot of space for little money. The collection also tells us about backyard galleries, improvised project spaces that later became institutions, and about “Club Berlin,” which thought parties with art, techno with politics.*

*And, of course, it tells us about a change in the art market – 32 years of collecting is a long time. The “Art Kitchen Berlin” professionalized, prices rose rapidly. Within these developments, which are as natural as they are sometimes overwhelming, continuities help. In 25 years of close collaboration with CFA, friendships and new connections emerged with gallery employees who later opened their own galleries. Anne Schwarz and Jan Wentrup became as close advisors as Bruno Brunnet and Nicole Hackert remained over time.*

*So no matter which narrative we follow, the artworks remain the tangible core. Now they have the chance to weave themselves into new webs of relationships. The Körner Collection will be sold. Each of the works will enter into a new relationship with other works and other thematic complexes and become part of new narratives – and possibly some of the narratives in this catalogue will find their way into something new.*

## NOCH EINMAL BLINDE KUH BLINDMAN'S BUFF AGAIN

Gekürzte Version des Textes von **ROBERTO OHRT** aus dem Katalog *Daniel Richter – 17 Jahre Nasenbluten*, publiziert anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Contemporary Fine Arts, Berlin, 1. Februar – 8. März 1997

„Es gibt Papageien, die Scheiße sagen können; diese Vögel gefallen mir, denn sie sind wirklich die einzigen, die das nicht komisch finden.“ – Francis Picabia

Im Sommer 1994 malte Daniel Richter eine kleine Serie von Bildern im Stil von Philip Gustons Spätwerk oder Georg Baselitz' Frühwerk, um die Logik vorsätzlich schlechter Malerei dorthin zu treiben, wohin sie in den frühen 80er Jahren gezeigt hatte, wo sie aber nicht angekommen war. Die Rhetorik (damals) kommentierte eine zu Abfall und einigen weißen Spritzern verkommene Ölschicht und zog mit der Verelendung des kreativen Modells Künstler diese Ölschicht als Elendsuntergrund der Welt hervor. Richter legte denselben Untergrund vor einer einfachen Horizontlinie zur Ruhe oder „frei“. Aber dann stellte sich heraus, dass man mit dem Abbild im Kampf gegen das Elend in dessen Drama stecken bleibt, und auch wenn man es weiß, die Unerträglichkeit mit Unerträglichkeit bombardiert oder über jede Grenze eines Ekelprogramms geht, irgendwann wird die saure Sache weinerlich. Nicht, dass dies die Mühe nicht wert wäre, doch miese Aussichten – das singt uns der Mainstream vor – sind bequem; sie sind sogar beliebt.

Es ging darum, die Zukunft nicht auszulassen, das Lachen woanders zu finden, und diese Möglichkeit hieß Abstraktion. Am Anfang hatte man den Eindruck, ein Schwarm Vögel hätte sein buntes Gefieder verdaut und als farbigen Dreck auf einer Leinwand hinterlassen. Das materialbewusste Klecksen war jedoch nur die Einstiegsdroge, die Eröffnung einer Wette, in der es darum gehen sollte, das Bild auf einen maximalen Überfluss von Farben und Malerei zutreiben zu lassen. Diese Bedingung musste nun ihre Bedingungen kennenlernen. Zuerst durfte kein Moment der Methode, kein Mittel als beherrschendes hervortreten oder den Weg zum Ende abkürzen und dann musste trotz dieser Entscheidung für die längere Strecke verhindert werden, dass das Bild im Malprozess versackt, was schließlich gelang. Durch die Methode hindurch, auch durch die offensichtlichsten Anzeichen des Einflusses anderer Maler, stellen sie sich als die Beweise ihrer eigenen Wette auf – und insofern sind sie eine Antwort, nach der niemand gefragt hat.

*Abridged version of the **ROBERTO OHRT** text from the catalogue Daniel Richter – 17 Jahre Nasenbluten, published on the occasion of the exhibition of the same name at Contemporary Fine Arts, Berlin, February 1 – March 8, 1997*

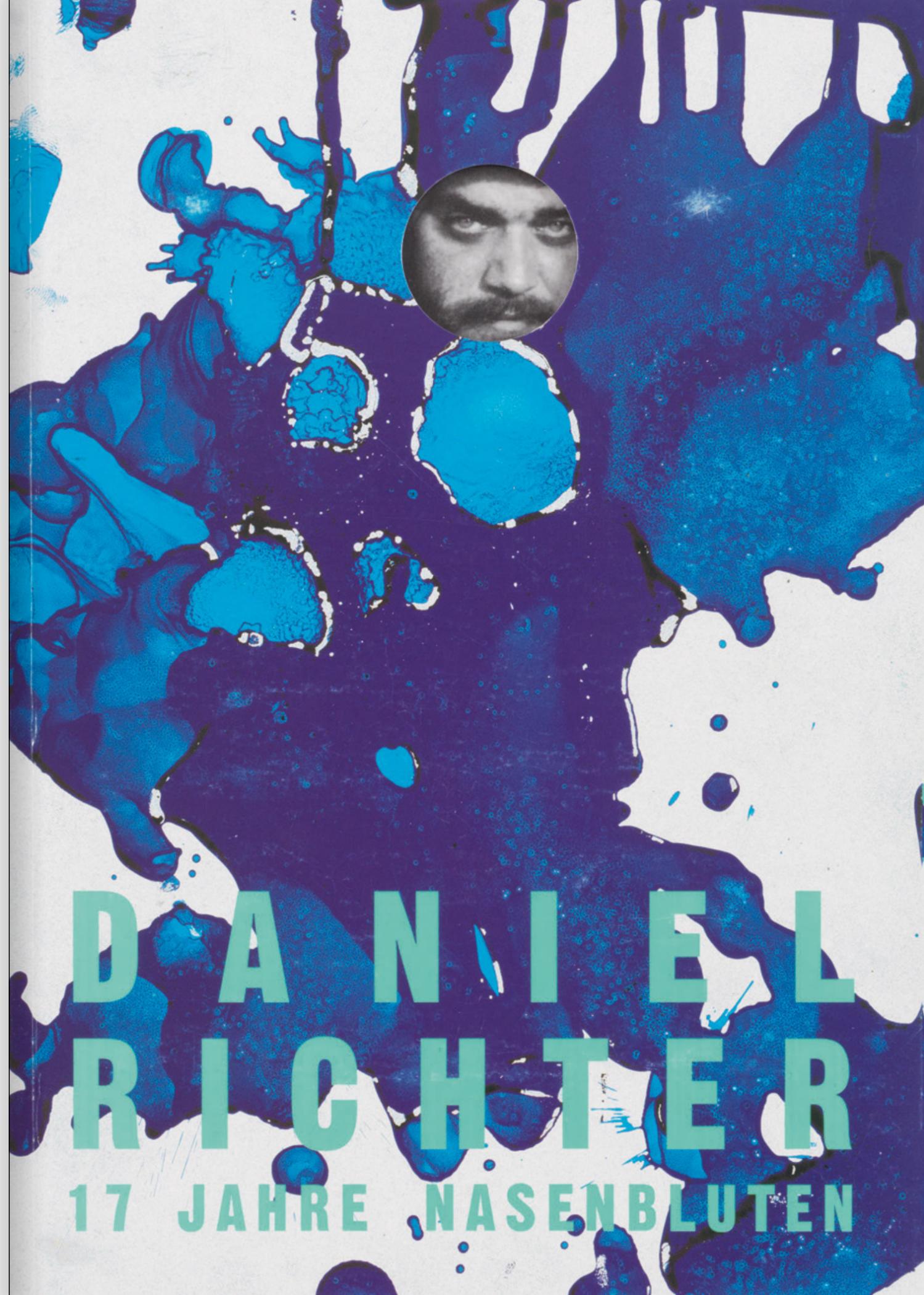
*'There are some parrots that can say shit. Those birds appeal to me, because they are the only ones who don't think this is funny.'* – Francis Picabia

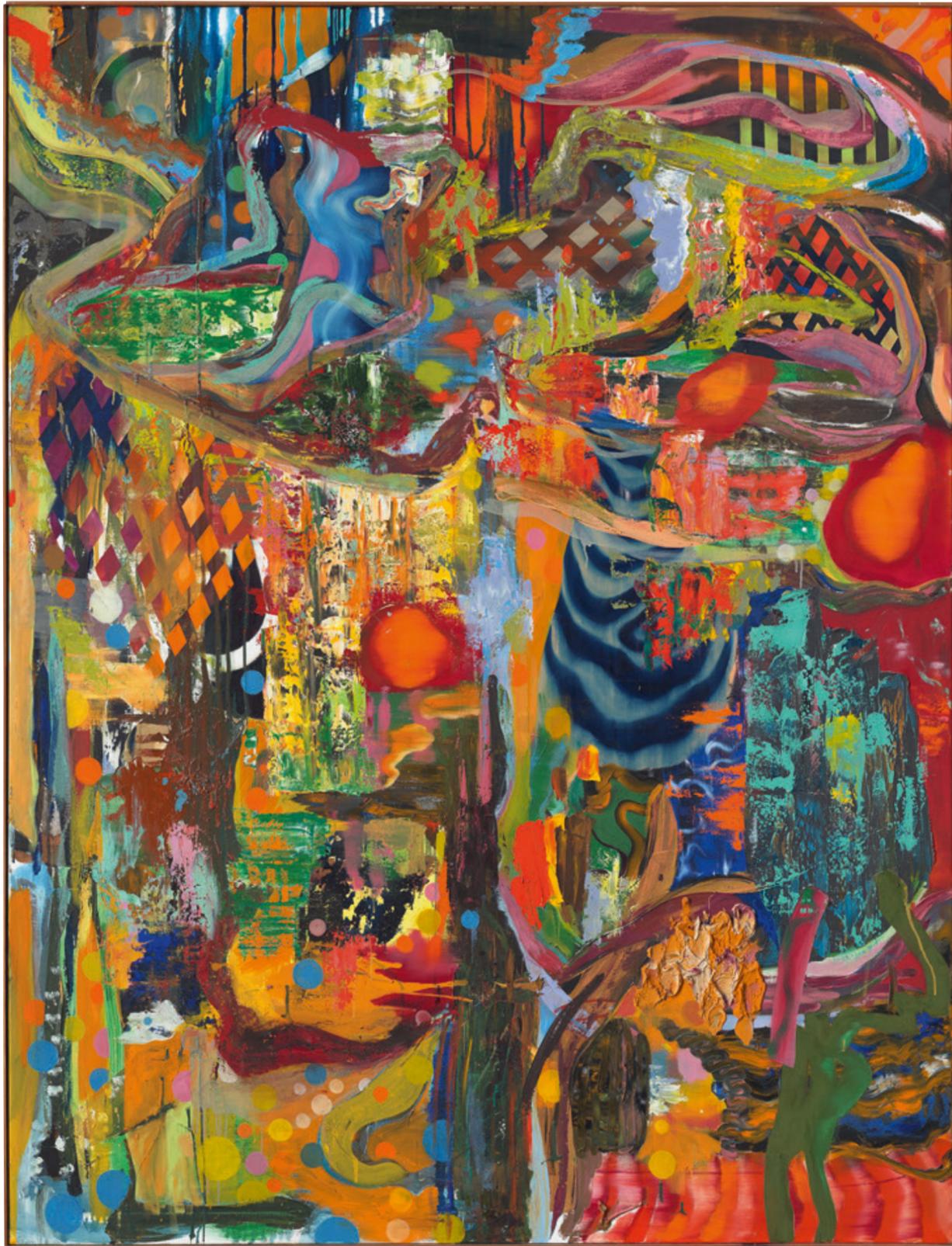


**Daniel Richter** Zwei Reiter, ein Mädchen mit Vogel, 2003

*In summer 1994, Daniel Richter painted a short sequence of works in the style of late Philip Guston, or of early Georg Baselitz, to carry the logic of deliberately 'bad' painting to the conclusion that had been implicit, but never reached, from the early 1980s onward. The accompanying rhetoric pointed to a paint surface that had declined into rubble, relieved by a few spurts of white, and defined this in terms of the underlying vileness of the world – thereby debasing the concept of the artist as creator. Richter took the same base layer of debris and set it off (or laid it to rest) against a simple horizon line. It then became apparent that fighting degradation with the figurative image soon leaves one bogged down in the attendant drama. Even if one knows this – even if one piles the unendurable onto the unendurable, or if one courts disgust beyond all bounds – at some point lachrymosity sets in. Not that this is not worth doing; but bleak prospects (so the mainstream tells us) are comfortable; they are even popular.*

*The important thing was to avoid blocking off the future; to find laughter elsewhere; and this alternative was called abstraction. Initially, one had the impression that a flock of birds had digested*





Daniel Richter  
the funky judge, 1996

Doch das ist genau genommen nicht richtig. Gerade im Panorama der bekannten Malerei sind die Bilder von Daniel Richter mehr als nur ihr eigener Beweis. Man konnte bis vor kurzem gegenüber vielen Künstlern die Forderung aufstellen, sie sollten sich ihres selbstverliebten Patinanebels entledigen und der Farbe mehr abgelenken, als für einen verstaubt erleichteten Salonlöwen des letzten oder vorletzten Jahrhunderts zu haben ist – der Einwand rief nur Entsetzen hervor, und die Farbe blieb das Opfer, das jede Im-Zweifelsfall-Nicht-Malerei vorzeigen wollte. Um nicht mit dem größeren Übel, dem ernstgemeinten Maler, identifiziert zu werden, ließ man gern seinen Farbkreis Trübsinn blasen; das war nicht zuletzt bequem, denn unter solchen Vorzeichen kam natürlich niemand auf die Frage, ob man anders überhaupt kann.

Das Bild ist ein selbständiges Feld; es handelt mehr, als der Betrachter in einem Moment erfassen kann, überfordert ihn, antwortet auf die Notwendigkeit, sich gesellschaftlichen Ansprüchen zu entziehen, mit einer Öffnung zum Überfluss, einem Zuviel der schönen Süßigkeiten. Formen, die sich wiederholen, die man schon mal gesehen hat und die insofern irgendwie die Verarbeitung erleichtern, Sinn oder zumindest Sicherheit hergeben sollen. Doch da das Bild selbst nach der Fixierung auf die Wiederholungen nicht aufgeht, nicht schlüssig wird, sich zu keiner Bedeutung hin klärt und als Rätsel, als ein Überangebot an Sinnlichkeit stehen bleibt, wird es auf diese wenigen Konstanten reduziert, ist es also der Maler, der sich wiederholt – und schon braucht man nicht mehr hilflos im Menü zu suchen, zumal man ohnehin nur mit Vorbehalten in die alte Hütte Malerei eingekehrt war.

Schon während der Experimente mit dem Stil Gustons hatte er das Malen des Bildes verlangsamt; es wurde gewissermaßen zum Kriechen gezwungen, heruntergebracht auf die zähe und mühsame oder schmierige und belustigende Bewegungsform des Stoffs aus der Tube. Es heißt hier eben nicht nur blau, braun, gelb, blöd oder Bierfahne, es heißt auch flüssig, stumpf, erdrückt oder verzogen, und das Schwanken der Bedeutung, das Maß an Ungegenständlichkeit ist genau kalkuliert. Deshalb lassen sich die Momente der Gegenständlichkeit im Dreieck der Versuchsanordnung Form Farbe Stoff nicht mehr genau verorten. Tropfen, Muster, Wellenringe, Knoten, Spritzer, Himmelsblau, das Aufblicken irgendeines comicstripartigen Erstaunens, ein Strich als gemalter Strich, Farblachen mit Verband und Helfern – all das sind Modifikationen der Zeit, eines Durchgangs, der unbestimmbar lange Moment des Versuchs, der seiner Festlegung vorausläuft.

Der Malprozess realisiert sich im Bild als offenes Zeitintervall; so klar und genau moduliert wie die Farben, so klar, nachvollziehbar und unverstellt bleibt das Experiment des Bildes auf der Oberfläche. Es ist ein un-

*their own gaudy plumage and left it behind on the canvas in the form of colourful droppings. In fact, however, the matière-minded paint-splattering was no more than the cue for a headlong dash towards a maximum overload of colour and paint. There were conditions attached to all this. First, no means to an end, no element of method, must emerge as dominant or shorten the path to that end; and in the long run the painting itself had somehow to be kept afloat. Beyond the method, and behind the palpable signs of other painters' influence, the works themselves emerge to clinch the wager embodied within them: in a sense, they are the answer to a question that no one has asked.*

*Yet this is not strictly true. When seen with-in the panorama of existing, known painting, Daniel Richter's works become something more than just proofs of their own statement. Not so long ago, there were many painters around who made one want to ask them to shed their self-imposed fog of patina and spend more on colour than you can get for some faded, dusty, society painter of the last century or the century before that. Any such demand was greeted with horror, and colour remained the great sacrifice proudly made by all the 'if in doubt, not' school of painting. Rather than be taken for that bugbear, the earnest painter, artists were quite content to keep their spectrum a gloomy one; this was a convenient option, not least because they were unlikely to be asked if they could do anything different.*

*The painting is an autonomous field; it contains more action than we can absorb in one moment; in response to the need to escape the demands of society, it expands into a super-abundance of beauty and sweet things. Forms that repeat themselves, have been seen before, and are expected somehow to ease absorption and provide meaning, or at least certainty. But even reduced to these few repeated constants, even when the gaze is concentrated on the repeats, the picture still refuses to fall into place; it does not resolve itself in terms of any specific meaning, but remains a riddle, a sensory overload. The painter, we think, must be repeating himself – so we need not hunt through the menu any longer, especially as we never really wanted to come to the old Painting Tavern in the first place.*

*During his experiments with Guston's style, he had slowed down the process of painting to a crawl – to the sluggish and laborious, or smeary and enjoyable, forms of motion set by the matter from the tube. Not just blue, brown, yellow, stupid, beery or whatever, but fluid, blunt, smothered, distorted, dispersed: the uncertainty of meaning, the degree*

abgeschlossenes Intervall der Aufmerksamkeit, wie ein Blick, der ansetzt, sich zeigt, die Zeit seiner Bewegung betrachtet und dann auf dem Endpunkt einer Geschwindigkeitsmodulation verschwindet. Es ist im Detail, um an das irritierte Flattern der Vögel zu erinnern, die einmal im Anflug auf gemalte Weintrauben beobachtet wurden, als könnten wir den Flugversuchen des Blicks zusehen, mit Hüpfen, Lacan und all dem Zeug.



Daniel Richter Vorbei, 2003

Sicherlich kann man ein Bild von Daniel Richter mittlerweile an bestimmten Eigenheiten schnell erkennen. Seine „grammatikalische“ Bildstruktur beispielsweise organisiert die Fläche in Fragmenten, die wie Worte in einem Satz vielleicht auch nur aus 26 verschiedenen Einzelenen zusammengesetzt sind. Doch wer mit dem Hinweis auf die Berechenbarkeit des Musters der weiteren Betrachtung ausweicht, erwartet von der Malerei mundgerechte oder theoriefreundliche Fertigprodukte; auf die können wir verzichten.

Die Bilder von Daniel Richter können schnell nicht wahrgenommen und auch nicht gemalt werden, weil sie den Blick in einen Zwischenraum schicken, wo ihm zwischen Erkennen und Nichterkennen keine Hilfe gegeben wird. Fortlaufend sieht er sich an ein Verstehen herangeführt und von ihm ferngehalten, befindet sich schon, wo er eigentlich erst zusammengesetzt wird. Hier könnten sich nun die immateriellen Geister des Skeptizismus beweisen und den Rest ihrer Natur reflektieren.

Der weitaus größere Teil unserer Antworten ist noch nicht fertig. Das liegt in der Natur der Sache. Man kann unterdessen das Fehlen einer Erklärung und die unvorhergesehenen Helligkeiten dieses insistierenden Materialismus auch als Aufschub ansehen, und dann als Zeit. Man muss sie dafür einfach nur ansehen.

*of non-objectivity, is precisely calculated. For this reason, elements of objectivity can no longer be precisely located within the matrix of form/colour/material. Drips, patterns, circular ripples, knots, splashes, blue sky, a glance of comic-strip astonishment, a line shown as a painted line, paint bleeding in pools with bandages and helpers: all these are modifications of time, of a transition; they represent the moment of the experiment, the moment of indeterminate length that precedes its definition.*

*In the work, the process of painting takes concrete form as an open-ended span of time; the experiment is left on the picture surface, as clearly and precisely modulated – as clear, as comprehensible, and as undistorted – as the colours. It is an attention span, like a glance, which begins, shows itself, observes the time of its own motion and then vanishes with a modulation of velocity. In detail – to recall the frustrated fluttering of the birds that were once said to have attacked painted clusters of grapes – it is as if we could watch the eye hopping and trying to take wing (Lacan and all that jazz).*

*A painting by Daniel Richter can be quickly recognized by specific characteristics. His 'grammatical' pictorial structure, for instance, organizes the surface in fragments, perhaps made up – like the words in a sentence – of no more than 26 different components. But to use the accessibility of the pattern as an excuse for opting out of further contemplation of the work is to expect painting to furnish us with readily absorbed, or theoretically convenient, ready-made, bite-size products – and those we can do without.*

*The paintings of Daniel Richter are not to be perceived – or indeed painted – rapidly; they consign our view to an intermediate space where it receives no help in choosing whether to apprehend or not to apprehend. Our view is constantly led to the very point of comprehension and yet held back – it has reached the precise point where it, the view, is assembled. Here the immaterial spirits or imps postulated by the sceptics might show themselves and manifest the rest of their nature.*

*Here they might have a few clusters of grapes on the waves of light. We are eager to hear what they have to say to us. By far the greater part of our answers are not yet complete. The absence of an explanation, and the startling brilliancies of this insistent materialism, may be interpreted as a respite, and may then see as time. You only have to look at them.*

Translated from the German by David Britt



Daniel Richter  
To think I was the former man in charge, 2009



## young americains (AKTION SQUAW)

gewürdet von  
4 SAALREITERN:

EZ, CONAN, TOECUTTER, ALEX de LARGE

es entstand nun:

⇒ BABY de LARGE  
(ZARDOZ-SOHN, ECHNATON'S MAUL,  
das KINDKIND und der 1. SAMEN  
des EWIGSTEN AMERIKAMENSCHENTUMS)

⇒ KAMPF de LARGE  
(SEI GEGEN ALLES)

JONATHAN  
MEESE



Aktion  
'Squaw'

YOUNG

20. April  
18-20h

AMERICANS

CONTEMPORARY FINE ARTS BERLIN

20. April - 22. Juni 2002 Sophienstraße 21 Tel 030-2887870



Jonathan Meese  
Heideggerz Hängung, 2002

## HEIDEGGERZ HÄNGUNG

Textbeitrag von **JÖRG HEISER** zu einem Martin-Heidegger-Photo aus *frieze*, Issue 66, 25. April 2002

Das erste Mal stieß ich auf eine Kopie dieses Photos, geklebt auf eine der Installationen von Jonathan Meese. Später schenkte mir der Künstler eine Ausgabe des vergriffenen Photobuchs, aus dem er es kopiert hatte. Was für ein Hut, dachte ich: Sieht aus wie eine verkehrt herum getragene Schlumpfmütze.

Digne Meller Marcovicz fotografierte Martin Heidegger erstmals im September 1966 für ein Interview mit dem *Spiegel*. Während des Gesprächs äußerte sich der Philosoph zum ersten Mal zu seiner Nazi-Vergangenheit (er behauptete, nur einer geworden zu sein, um das Schlimmste für die Freiburger Universität zu verhindern. Allerdings erwähnte er nicht, dass er ein Ausschlussverfahren gegen den früheren Pazifisten und Chemie-Nobelpreisträger Hermann Staudinger initiiert hatte). Wie vereinbart, wurde das Interview erst eine Woche nach Heideggers Tod im Jahr 1976 veröffentlicht. Auch die Photos wurden bis dahin zurückgehalten.



Martin Heidegger, 1968  
Photo © Digne Meller Marcovicz

Dieses Bild entstand im Juni 1968, bei einem zweiten Besuch in Heideggers Hütte auf dem Todtnauberg. Oben in den Bergen des Schwarzwalds hatte sich der Mann, der sich für den führenden „Hirten des Seins“ hielt, „in ein Mauselloch“ verkrochen, wie Hannah Arendt es formulierte. Dort muss er sich mit seiner germanischen

Denkermütze wohlgeföhlt haben. Im Gegenlicht wirkt sie wie eine Verlängerung seines Kopfes – ein Reservoir für die Emanationen seiner grauen Zellen, Gedanken, die zu ekstatisch sind, um in seinem Schädel zu verbleiben. Ein geistiges Kondom; oder vielleicht eine Luftkammer, welche feierlich pumpt – die „Wurlitzerorgel des Geistes“, wie Adorno es einmal ausdrückte.

Text by **JÖRG HEISER** on a Martin Heidegger photo from *frieze*, issue 66, 25 April, 2002

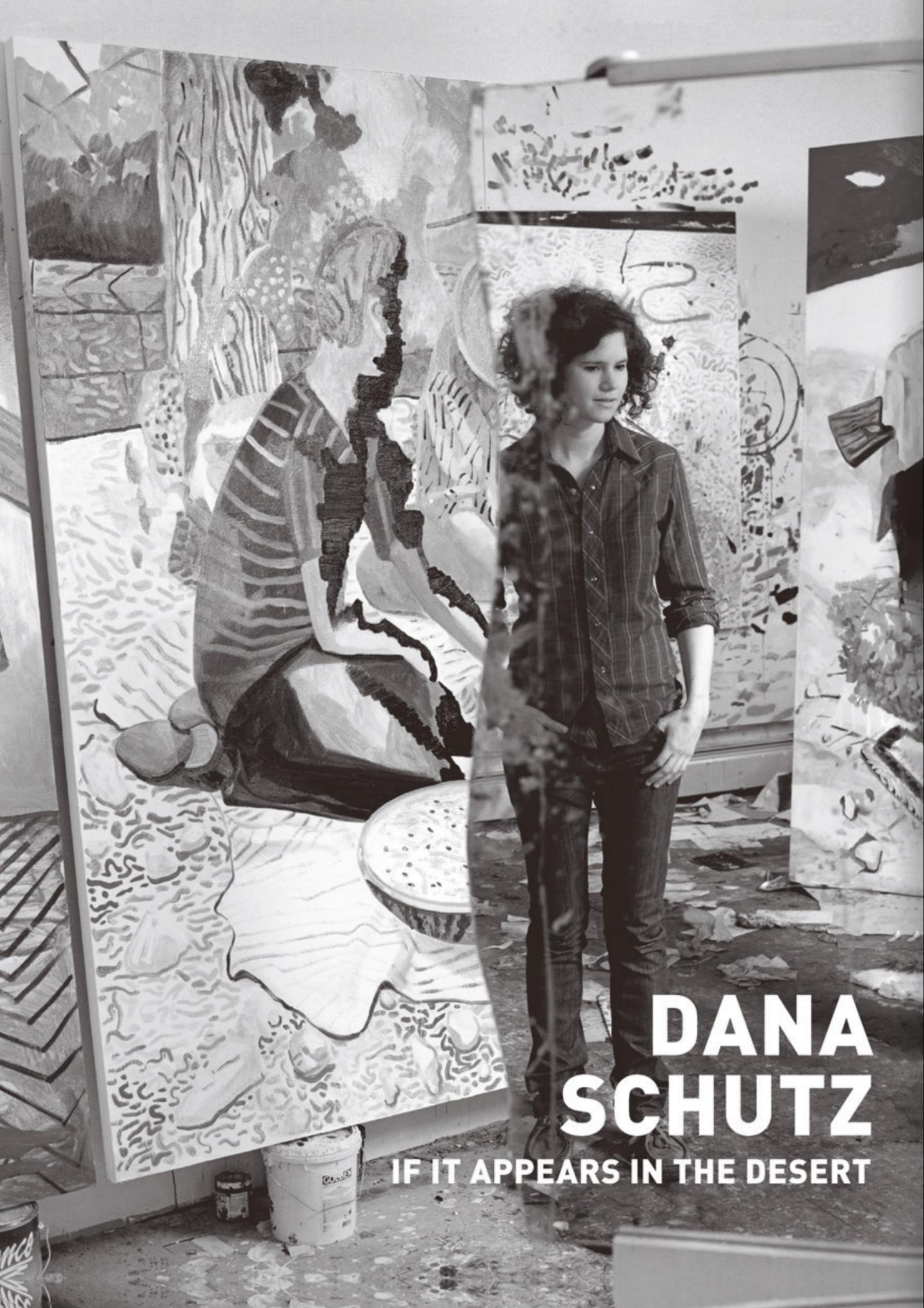
*I first came across a Xerox of this image pasted onto one of Jonathan Meese's installations. The artist later gave me a copy of the out-of-print book of photos from which it had been copied. What a hat, I thought: it looks like a Smurf's cap worn the wrong way round.*

*Digne Meller Marcovicz first took pictures of Martin Heidegger in September 1966 for an interview with Der Spiegel. During the conversation the philosopher spoke for the first time about his Nazi past (he claimed he had only become one to prevent the worst for Freiburg University – without mentioning that he tried to have Nobel prize-winning chemist Hermann Staudinger sacked for being a pacifist). As agreed, the interview was not published until a week after Heidegger's death in 1976. And nor were the photos.*

*This one was taken in June 1968, on a second visit to Heidegger's little hut on Todtnauberg. Up in the Black Forest hills the man who considered himself the leading 'Shepherd of Being' had, as Hannah Arendt said, 'retreated into the mouse hole'. He must have felt cosy in there with his Germanic thinking cap on. Silhouetted against the light, it looks like an extension of his head – a reservoir to hold the emanations of his grey matter, thoughts too ecstatic to remain in his skull. A mental condom; or perhaps an air chamber solemnly pumping, as Adorno once put it, the Wurlitzer of the Mind.*



**JONATHAN MEESE  
GENERAL TANZ**



# DANA SCHUTZ

IF IT APPEARS IN THE DESERT



## THE LAST THING YOU SEE

Text von **TOM MCGRATH** aus dem Katalog *Dana Schutz – The Last Thing You See*, publiziert anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Contemporary Fine Arts, Berlin, 20. November – 18. Dezember 2010

In ihrer aktuellen Ausstellung *The Last Thing You See* thematisiert Dana Schutz die Fähigkeit der Malerei, das Unmögliche abzubilden. Ausgehend von erdachten hypothetischen Situationen werden Informationen und Limitationen ausgelotet, die Schutz für Darstellungen des schwer Vorstellbaren dienen.

Schutz' neue Arbeiten können in zwei Werkgruppen unterteilt werden. Da wäre zunächst eine Gruppe, die sie Tourette-Bilder nennt. Dies sind „unfreiwillig heftige Bilder, die einem in den Sinn kommen ohne einen Kontext oder einen erzählerischen Hintergrund“. Diese Gemälde unterbrechen den eigenen Gedankenfluss so, als ob jemand, der am Tourette-Syndrom erkrankt ist, während einer höflichen Konversation unerwartet flucht und dabei unangenehme oder peinliche Bilder in seinem Gegenüber hervorruft. Die Bilder der zweiten Werkgruppe beschäftigen sich mit der Darstellung „des Letzten, was man sieht, bevor man stirbt“ – ein spekulativer Gegenstand, da man annehmen muss, dass kein Lebender diesen Moment erfahren hat und ihn wiedergeben kann.

Die Arbeiten in der Ausstellung legen eine Betrachtung aus der Ich-Perspektive nahe. Sie regen dabei eine fiktive Sichtweise an und eröffnen einen abstrakten Raum, in dem bildliche Hierarchien reorganisiert werden und der Bildgegenstand in intime Nähe zum Betrachter rückt. Viele der Arbeiten in der Ausstellung richten ihr Augenmerk auf eine ausgefallene und profane Bildsprache – so zum Beispiel die Kastration einer Frau, die sich am Strand den Intimbereich rasiert; das arterienverstopfte Mayonnaiseglas im Kühlschrank kurz vor einem Herzinfarkt; die winzigen Hände eines Mädchens, welches in einem Schneesturm ihre Augen abschält; das Muster eines Bürgersteigs, wie es für eine im Fall begriffene Person aussieht, oder die nebulöse Gestalt eines Mädchens, welches mit ihrer Zunge schreibt.

Schutz' intensive Farbpalette und ihre geistreiche Umsetzung der malerischen Intention bieten einen comichaften Kontrast zu den dunklen, perversen Bildinhalten. Die Künstlerin verlässt sich auf Humor und Intuition, um aus der Fiktion eine formbare Realität werden zu lassen. Von dieser Bildwahrheit wird der Betrachter als Zeuge aufgerufen – statt nur ein Teil des Publikums zu sein.

Text by **TOM MCGRATH** from the catalogue *Dana Schutz – The Last Thing You See*, published on the occasion of the exhibition of the same name at Contemporary Fine Arts, Berlin, November 20 – December 18, 2010

For her latest exhibition, *The Last Thing You See*, Dana Schutz continues to question painting's ability to represent the impossible. Working from invented hypothetical situations as a way to generate information and limitations, Schutz depicts what is often difficult to imagine.

Her recent work deals with two themes, the first is what she labels 'Tourette's paintings', 'involuntary anti-social images that come to mind without any kind of context or larger narrative'. These paintings disrupt one's train of thought as someone with Tourette's syndrome might curse impulsively during polite conversation, releasing unpleasant or awkward images into the minds of others. The second theme involves depicting 'the last thing you see before you die', a speculative subject since, presumably, no one with firsthand experience has lived to tell.

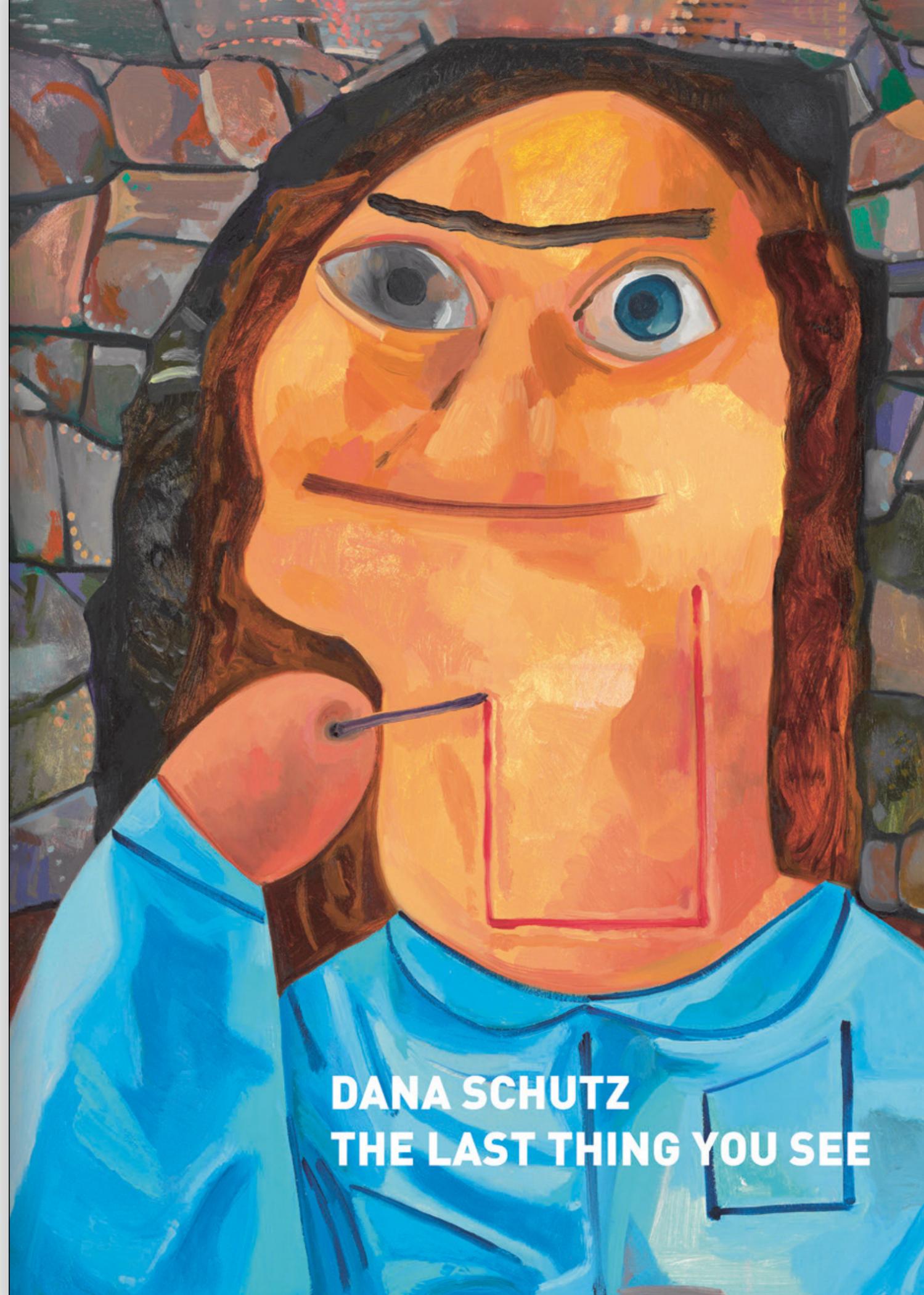
Playing with the vantage point of first person perspective, the works in this exhibition propose a fictional view for one, an abstract space where pictorial hierarchies can be reorganized and the subject is depicted in intimate proximity to the viewer. Many of the works in this exhibition focus on off-beat and profane imagery – the castration by way of palate knife of a woman shaving her genitalia at the beach, the artery clogging jar of mayonnaise in the fridge moments before a heart attack, the tiny hands of a girl peeling her eyes in a blizzard, the spectacular pattern of the pavement under a falling man, and the soft-sculpture haze of a girl who writes with her tongue.

Schutz's intense palette and witty shifts between painterly means and ends provide a comic foil for her otherwise dark, perverse subject matter. Schutz relies on humor and intuition to make fiction into a malleable fact, to which end her viewer, no longer part of an audience, becomes a witness.





Dana Schutz  
Jackie's Dream, 2010



DANA SCHUTZ  
THE LAST THING YOU SEE

## WAITING FOR THE BARBARIANS

Gekürzte Version des Textes von **MARCUS WOELLER** zum Katalog *Dana Schutz – Waiting For The Barbarians*, publiziert anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Contemporary Fine Arts, Berlin, 17. September – 29. Oktober 2016

Dana Schutz' Ikonografie ist nicht so leicht zu entziffern. Während man versucht, ihren Erzählungen auf die Schliche zu kommen, mischt sich das eigene Bildgedächtnis immer wieder ein. Man schaut auf diese Bilder durch eine Folie der Kunstgeschichte. Denkt an Picasso, wenn man aus schiefen Nasen, glotzenden Augen, grimassierenden Mündern ein Gesicht zusammensetzt. Erinnert sich an Beckmanns stark konturierte Figuren, die Enge seiner Bildräume. Fühlt sich wie im Panoptikum von Dix' und Grosz' Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg, nur dass bei Schutz nichts neusachlich wirkt.

Und natürlich ist man schnell auch in der zeitgenössischen Figuration mit George Condos schrillen Visagen und Nicole Eisenmans komplexen Narrationen. Und dann will man doch wieder mitten hinein in die Geschichten von Schutz und versucht den Assoziationsballast, den sie auf unsere Schultern lädt, erst einmal wieder loszuwerden.

*Waiting for the Barbarians* heißt die Ausstellung bei der Galerie Contemporary Fine Arts. Aber schnell macht sich das Gefühl breit, dass wir gar nicht mehr warten müssen. Die Barbarei ist längst omnipräsent. Auf den Leinwänden. An den Bildschirmen. Auf den Schlachtfeldern. In den Regierungszentralen. Wir wissen, wie wenig wir Photographien und Filmaufnahmen trauen können und wollen uns in Sicherheit wiegen, und wenn es eine simulierte Sicherheit ist. Alles scheint in unserer heutigen Wirklichkeit vermeintlich geworden. Wir leben in postfaktischen Zeiten.

Dana Schutz nicht. Sie schafft Fakten. Malt mit jedem neuen, analogen, geradezu prähistorisch-dinglichen Gemälde gegen die digitale Bilderflut an. „Es ist wirklich wichtig, den Haufen Mist, den endlosen Strom kurzlebiger Bilder nicht noch größer werden zu lassen“, sagte sie in einem Interview mit der Kuratorin Chrissie Iles vom New Yorker Whitney Museum of American Art.

*Abridged version of the **MARCUS WOELLER** text from the catalogue *Dana Schutz – Waiting For The Barbarians* published on the occasion of the exhibition of the same name at Contemporary Fine Arts, Berlin, September 17 – October 29, 2016*

*Dana Schutz's iconography is not all that easy to decode. While we try to make sense of her narratives, our own pictorial memory keeps interfering. We look at these paintings through a foil of art history. We think of Picasso when a face is composed of lopsided noses, staring eyes, grimacing mouths. We are reminded of Beckmann's strongly contoured figures and the tightness of his pictorial spaces. It feels like we are in the panopticon of Dix' and Grosz' experiences of WWI, only that with Schutz, nothing seems remotely like new objectivity.*

*And of course it is also easy to think of contemporary figuration, like George Condo's shrill visages and Nicole Eisenman's complex narrations. But then we want to delve back into Schutz's stories, and we try to get rid of the ballast of associations burdening our shoulders.*

*Waiting for the Barbarians is the title of the exhibition at the gallery Contemporary Fine Arts. However we quickly get the impression that we don't have to wait anymore. Barbarism has been omnipresent for quite a while already. On the canvases. On the screens. On the battlefields. In the centers of government. And we are always right in the middle of it. The only difference is that with the images in the 'modern media,' we have learned much better to look the other way when things get bloody, or to simply accept what should outrage us. We know how little we can trust photographs or filmed material, and we want to feel safe, even it is a simulated safety. Everything in our contemporary reality seems to have become alleged. We live in post-factual times.*

*Not Dana Schutz. She creates facts. With every new, analogue, downright prehistorically urgent painting, she paints against the digital flood of images. 'I think it's important to not just add to the pile of crap, the endless stream of ephemeral images,' she said in an interview with the curator Chrissie Iles of New York's Whitney Museum of American Art.*

*Translated from the German by Wilhelm Werthern*



**Dana Schutz**  
Dressing Room, 2013

## DREI GESCHICHTEN AUS DER SAMMLUNG THREE STORIES FROM THE COLLECTION



Tal R  
Hey Ho Captain, 2004

1. Im November 2004 waren der Kronprinz Frederik von Dänemark und die Kronprinzessin Mary für ein Wochenende zu Besuch in Berlin. Sie riefen bei Contemporary Fine Arts in der Sophienstraße an, um sich zu erkundigen, ob sie Werke des dänischen Malers Tal R sehen könnten. Der Anruf versetzte Nicole und Bruno in der Galerie in Panik, da gerade eine vollkommen andere Ausstellung stattfand. Sie schlossen die Galerie sofort, holten einige verfügbare Werke von Tal aus dem Lager, hängten eine vollkommen neue Ausstellung und formulierten einen schnellen Preetext. Wie bei den meisten Ausstellungseröffnungen von CFA endete auch der Besuch des Kronprinzen mit einem feuchtfröhlichen Essen in der Paris Bar. Am nächsten Tag wurde alles wieder zurückgehängt.

Im Allgemeinen gilt Kunst als „the least useful“<sup>1</sup> des menschlichen Bemühens, wie George Kubler auf den ersten Seiten seines wegweisenden Buchs *The Shape of Time* (1962) schreibt. Von der Realität abstrahiert, wird ihre Geschichte in Stile und Epochen unterteilt, die lose in historischen Ereignissen verwurzelt sind, aber durch ihre Autonomie von deren Gesetzen abgeschirmt werden. Kubler schlägt eine andere Betrachtungsweise vor: Kunstwerke sind nicht viel mehr als historische Beweise für vergangene Zeiten.

Es befinden sich 45 Photos auf dem Bilderserver von CFA, die an den Besuch des Kronprinzen erinnern. Für diese Ein-Tages-Ausstellung wurde eigenständig ein Katalog mit einem dänischen Text von Poul Erik Tøjner, dem Direktor des Louisiana Museum of Modern Art, herausgebracht. Das historische Zeugnis von *Captain* umfasst also einen 34-seitigen Katalog, eine Erwähnung im Lebenslauf des Künstlers, Photos der Eröffnung und natürlich die Werke selbst. Eines der Werke, *Hey Ho Captain* (2004), fand seinen Weg in eine Berliner Sammlung, die Anfang des Jahres 2022 bei CFA ausgestellt wurde.

Das aus einfachen geometrischen Formen in Primärfarben genähte Werk von Tal R zeigt einen einsamen Kapitän und sein Segelboot. Im April 1976 wurde ein kleines Segelboot namens *Ocean Wave* an der irischen Küste geborgen, neun Monate nachdem Bas Jan Ader damit von Cape Cod, Massachusetts, aus zu einer Reise über den Atlantik aufgebrochen war und nie wieder gesehen wurde. Die Seereise war als zweiter Teil seiner künstlerischen Trilogie „Auf der Suche nach dem Wundersamen“ konzipiert. Zwei Monate vor seiner Abreise sang ein kleiner Chor mit Klavierbegleitung See-

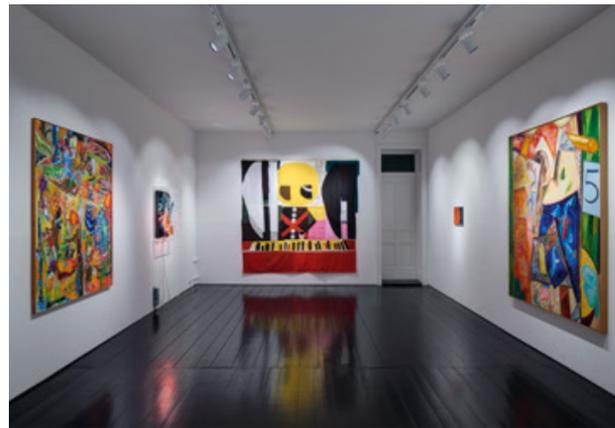
1. On November 6, 2004, Frederik, Crown Prince and Mary, Crown Princess of Denmark visited Berlin for the weekend. They gave a call to Contemporary Fine Arts in Sophienstraße, asking to see some works by the Danish painter Tal R. Meanwhile, at the gallery, where an entirely different exhibition was on, Nicole and Bruno were panicking. They instantly closed the gallery to dig up some remaining works by Tal in the storage, rehanging the entire show and wrote a quick press release. As with all the exhibition openings, the Crown Prince's visit ended with dinner and drinks at the Paris Bar. The next day, everything was hung back as it was.

Overall, art is thought to be “the least useful” of human endeavors, George Kubler notes on the first page of his now seminal work *The Shape of Time* (1962). Abstracted from reality, its history is categorized by styles and epochs loosely rooted in historical events but shielded from their laws by ones of its own autonomy. Kubler suggests a different reasoning; artworks are not much more than historical evidence of times passed.

There are 45 photos on CFA's image server that commemorate the Crown Prince's visit. On the occasion of this one-day exhibition, a catalogue with Tal's works and a text in Danish by Poul Erik Tøjner, the director of the Louisiana Museum of Modern Art was published. The historical evidence of *Captain* then encompasses a 34-page catalogue, its mention on the artist's CV, photos of the opening, and, of course, the works themselves. One of the pieces, *Hey Ho Captain* (2004) found its home in a Berlin collection, displayed at CFA in the early months of 2022.

Stitched up out of simple geometric shapes in primary colors, Tal's work depicts a lone captain and his sailboat. In April 1976, a small sailboat called *Ocean Wave* was recovered on the Irish coast, nine months after Bas Jan Ader embarked in it from Cape Cod, Massachusetts on a journey across the Atlantic, never to be seen again. The sea voyage was conceived as the second part of his artistic trilogy ‘In Search of the Miraculous.’ Two months prior to his departure, a small choir accompanied by a piano sang sea shanties in a gallery in LA where the first part of the triptych was shown – 18 black-and-white photographs of

mannslieder in einer Galerie in L.A., in der der erste Teil des Triptychons gezeigt wurde – 18 Schwarz-Weiß-Photographien von Ader, wie er nachts durch die Straßen von Los Angeles streift. Nach seiner Rückkehr war eine Ausstellung im Kunstmuseum Groningen geplant, in der die Reisedokumentation gezeigt werden sollte. Aders mysteriöses Verschwinden integrierte sich schließlich in sein unvollendetes Kunstwerk und seine größere künstlerische Vision, um sein Leben mit seiner Kunst endgültig zu verschmelzen. Ein Photo von ihm, das ihn kurz vor dem Auslaufen zeigt, fungiert als letztes Werk vor dem Verschwinden. In reiner Form abstrahiert und doch in der Welt der Repräsentation verankert, dient Tals großes quadratisches Banner als materielles Zeugnis sowohl für Aders tragisches Verschwinden als auch für die Ausstellung, die nie stattgefunden hat.



**Zeitmaschine Balthus**  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2022

2. Dass Kunstwerke nie autonom von den Strukturen, aus denen sie kommen: dem Kunstmarkt, Institutionen oder Sammlungen, existieren, ist kunsttheoretisches Geplänkel. Politische Realitäten und Mythen finden immer Wege, sich in die visuellen Ausdrucksformen einzuschleichen, auch wenn diese gegensätzlich wirken. Im künstlerischen Universum Jonathan Meeses werden diese gleichberechtigt nebeneinander gestellt. In *Heideggerz Hängung* (2002) bedient sich Meese sowohl historischer als auch fiktiver Sprachen, um seine eigene zu erfinden. Inmitten von Figuren wie Lady Macbeth, Totbart oder Saint Just wartet Martin Heidegger gespannt auf seine Hängung inmitten des grausamen Universums von Jonathan Meese. Das Nebeneinander von Bild und Text bildet sowohl neue Systeme innerhalb des Werkes als auch ein System aus sich selbst – seine Geschichten werden gefunden und gefälscht. Das Kunstwerk wird Geschichte in ihrer verdichteten Form.

Meeses Besessenheit von den zwiespältigen Gestalten der deutschen Geschichte – von Heidegger zu

*Ader wandering the streets of Los Angeles at night. Upon his return, an exhibition in Kunstmuseum Groningen was planned, where the documentation of the journey would be shown. Ader's mysterious disappearance was eventually integrated into the unfinished artwork and his larger artistic agenda to merge his life with his art. A photo of him about to set sail serves as his last work before they were lost at sea. Abstracted into pure form, and yet anchored in the world of representations, Tal's large square banner then serves as a material testimony to both Ader's tragic disappearance as well as to the exhibition that never happened.*

2. *That artworks cannot stand autonomously from structures within which they emerge, the systems of the market, institutions, or collections is art theoretical gospel. Political realities and myths always find a way to creep into visual expressions even as these write themselves in their oppositions. In the artistic cosmos of Jonathan Meese, these are set as equals. In Heideggerz Hängung (2002), Meese makes use of systems both historical and fictional, to invent his own. Appearing among figures such as Lady Macbeth, Totbart or Saint Just, Martin Heidegger joyously awaits his hanging in the cruel universe of Meese's dark painting. Juxtaposition of image and text evokes systems outside of the work just as much as it creates a system of its own – its histories are found and forged. The artwork becomes history in its condensed form.*

*Meese's obsession with the ambiguous figures of German history – from Heidegger to Wagner – brings about a complex world image fueled by the ideologies that underlie them. Paradoxically, under the burden of history, the personality of the artist himself is inscribed into the work, a world of its own forever lacking veracity. In it, the belief systems in ruins are built up together again by way of artistic ideology, as much as they are created from scratch, until the boundaries disintegrate on the plane of the image – something Susanne Titz once called a 'collapse of time'<sup>2</sup> in Meese's work. Almost an ironic take on the dignified position that history painting held throughout art history, Meese's multi-referential painting exists across time and reality.*

3. *Dash Snow, a tireless chronicler of his own life, is the author of countless Polaroids of his social circle as well as text- and image-based collages and assemblages. Snow not only makes use of historical documents such as books and newspapers*





Marcel Eichner  
Musikant, 2011

Wagner – lässt ein komplexes Bilduniversum entstehen, welches von den Ideologien dieser Gestalten befeuert wird. Paradoxerweise wird die Persönlichkeit des Künstlers selbst unter der historischen Last in die Bilder eingeschrieben; in eine eigene Bildwelt, der es für immer an Wahrhaftigkeit fehlt. Die ruinierten Glaubenssysteme dieser Welt werden durch künstlerische Ideologien ebenso zusammengesetzt, wie sie von Grund auf neu geschaffen werden, bis sich die Grenzen auf der Ebene des Bildes auflösen – etwas, das Susanne Titz einmal den „Kollaps der Zeit“<sup>2</sup> in Meeses Arbeit nannte. Mit dieser beinahe ironischen Sichtweise auf die sonst so würdevolle Position der historischen Malerei existiert Meeses multireferentielles Gemälde durch Zeit und Realität hindurch.

3. Dash Snow, ein unermüdlicher Chronist seines eigenen Lebens, ist der Erschaffer unzähliger Polaroids seines Umfelds sowie text- und bildbasierter Collagen und Assemblagen. Snow nutzt nicht nur historische Dokumente, wie Bücher oder Zeitungen, als Erzählform seines eigenen Lebens und seiner Überzeugungen, sondern die Dokumentation seines eigenen Lebens erzeugt eine Bedeutung in Bezug auf den kulturellen Moment. Letztlich soll dieser Moment nichts weiter als eine Erinnerung für die Zukunft werden. Es ist sowohl die Geschichte einer Gegenkultur als auch eine Ode an die dadaistischen Prinzipien, die Snows Ästhetik zugrunde liegen. Eine Praxis, die Objekte ihres alltäglichen Gebrauchswertes beraubt und sie in den Bereich der Selbstkreation überführt.

Die Photographien seines Freundeskreises enthüllen intime Momente, an denen wir nicht teilgenommen haben, einer goldenen Vergangenheit, die wir verpasst haben. Vielleicht könnten wir uns auch denken: „Das ist wohl die Idee dahinter“, und uns im Stillen ärgern. Dass die Vergangenheit eine Authentizität besitzt, die der Gegenwart fehlt, ist wahrscheinlich ein Glaube, der uns allen eigen ist. Snows antiquarische Herangehensweise an sein eigenes Leben ist auch motiviert durch die Ablehnung eines technologischen Zugangs zum Wesentlichen und Authentischen, das es so vielleicht nie gegeben hat. Während er die Gegenwart festhält, lässt er die Vergangenheit nie los. In *TV Does Mush Brain* (2006–2007) platziert Snow ein Zeitungsbild einer nackten, jemanden kämmenden Frau auf einem hölzernen Redepult. In der Gegenüberstellung dieses liturgischen Objekts mit einem profanen Bild kreiert Snow eine Art von Schrein seiner eigenen obskuren Philosophie, die einer anderen Zeit anzugehören scheint. Indem er bereits verfallene Materialien anhäuft, verwebt Snow seinen persönlichen Verfall mit dem Verfall vergangener Ideale. Nachdem er seine Familie verlassen hatte, um sich ganz dem harten

as a form of narration of his own life and beliefs, all the while the documentation of his own life generates meaning in relation to the cultural moment. Ultimately, this moment is to become nothing more than a memory for the future. A history of counter-culture as much as an ode to Dada principles that underlie his aesthetics, it is a practice that strips objects of their everyday use value and transports them into the realm of self-creation.



Dash Snow *The End of Livong, the Beginning of Survival*  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2007

The photographs of his crew reveal events of intimacy you were not a part of, a golden past that you missed. Perhaps you can even say 'maybe that's the point' and then quietly resent it. That there is an authenticity to the past that our present lacks is probably the belief common to all. Snow's antiquarian approach to his own life is then also motivated by a rejection of technology as a way of accessing the essential and the authentic that never may have been. When capturing the present, he never let go of the past. In *TV Does Mush Brain* (2006–2007), Snow places a newspaper image of a naked woman combing another's hair on a wooden lectern. By juxtaposing a liturgical object with an image of profanity, Snow creates a sort of shrine to his own obscure philosophies that seem to belong to another time. By accumulating materials already in ruins, Snow intertwines his personal decay with the decay of ideals that used to be. Having left his family behind to dedicate his life to the artist struggle, he chose his own – repeatedly, with a camera. This romantic figure of the artist haunted by obsessions and addictions also evokes the working processes behind his works. A frequent voyeur of his own friends' sexual encounters, with his camera always in hand, Dash and the optimism of his newfound family conceal a hint of despair as well. There is beauty to them as much as tragedy. As it

Künstlerdasein zu widmen, schuf er sich immer wieder aufs Neue seine Wahlverwandschaft, indem er mit seiner Kamera Freunde zu seiner Familie machte. Eine romantische Künstlerfigur, geplagt von Obsessionen und Süchten, befeuert auch die Arbeitsprozesse hinter seinem Werk. Als regelmäßiger Voyeur der sexuellen Begegnungen seiner Freunde – immer mit der Kamera in der Hand – verbergen Dash und der Optimismus seiner neu gefundenen Familie auch einen Hauch von Verzweiflung. Sie haben sowohl Schönheit als auch Tragik in sich. Wie bei Augenblicken üblich, sind sie nicht von Dauer. Snows endete zwei Jahre später. Was bleibt, sind die Bilder.

\*\*\*

Kunst existiert nie nur als Zeugnis ihres historischen oder kulturellen Moments – sie kreiert ihren eigenen. Die große Geste der historischen Malerei mag bekannt sein, aber der Überschuss an Geschichte, der im einzelnen Kunstwerk steckt, wird oft übersehen, obwohl er unwiderlegbar ist. Werden diese Kunstwerke gesammelt, erzählen sie Geschichten – nicht nur von ehemaligen Helden, sondern von uns selbst. Vergangenheiten – erdacht oder real, aktuell oder historisch, erzeugt oder entdeckt – kollidieren und verleihen „einer Sammlung Authentizität“<sup>3</sup>. In ihrem Buch *On Longing* (1984) erklärt Susan Stewart die Nostalgie zu einer bloßen Fiktion, einem Verlangen nach einer Vergangenheit, die es niemals gab. Für Stewart wird Objekten der Vergangenheit, Kunstwerken und ihren Geschichten keine Bedeutung durch unsere persönlichen Erfahrungen und Interpretationen gegeben, sondern umgekehrt bereichern sie und geben uns eine Bedeutung. „Identitet er bare billeder“, sagt Tal im *Captain* Katalog. „Identität sind nur Bilder“.<sup>4</sup>

usually is with moments, they never last. Snow's ended two years later. What stays behind are the images.

\*\*\*

*It need hardly be said that art never exists solely as evidence for its historical or cultural moment – it creates its own. The grandeur of history painting may be well known, but the excess of history that exists in each artwork is often overlooked though irrefutable. When collected, they tell stories not only of heroes of old, but ourselves. Pasts both real and imagined, recent and ancient, created and discovered, collide and lend 'authenticity to the collection.'*<sup>3</sup> In her book *On Longing* (1984), Susan Stewart posits nostalgia to be a mere fiction, a desire for a return to the past that never existed. For Stewart, objects of the past, artworks and the stories they tell aren't given meaning through our personal experiences and interpretation, but they enrich and give this meaning to us. 'Identitet er bare billeder,' Tal says in the *Captain* catalogue. 'Identity is just images.'<sup>4</sup>

**DANA ŽAJA**



- 1 George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven and London: Yale University Press, 1970), p. 11.
- 2 Susanne Titz: "Mr. Deltoid's a.k.a. Urleandrusus' Sonnenallee: AHOI DE ANGST FAIR WELL Good Bye," in: Jonathan Meese: *Mama Johnny* (Köln: Buchhandlung Walther König, 2007), p. 320.
- 3 Susan Stewart: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1992).
- 4 Poul Erik Tøjner: "Tæt Transit," in: Tal R. *Captain* (Berlin: Contemporary Fine Arts, 2004).

# THOMAS HOUSEAGO

THERE IS A CRACK IN EVERYTHING  
THAT'S HOW THE LIGHT GETS IN



Thomas Houseago  
Early Morning (Mask), 2009

# STADIONROCK

Gekürzte Version des Textes von NICOLE HACKERT zum Katalog *Thomas Houseago – There is a crack in everything, that's how the light gets in*, publiziert anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Contemporary Fine Arts, Berlin, 1. September – 6. Oktober 2009

Im Musée de L'Homme im Pariser Palais de Chaillot werden die Funde von Cro-Magnon aufbewahrt. Als Cro-Magnon-Menschen werden vorgeschichtliche Vertreter des Homo Sapiens bezeichnet, die vor etwa 35.000 bis 10.000 Jahren lebten. Menschen dieses Typs wiesen keine signifikanten anatomischen Unterschiede zu heute lebenden Menschen auf. Genetische Untersuchungen von Chromosomen zeigen, dass die Cro-Magnon-Menschen direkte Vorfahren der heutigen Europäer sind.



**There is a crack in everything, that's how the light gets in**  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2009

Sie waren im Gegensatz zu ihren evolutionsgeschichtlichen Vorfahren, den Neandertalern, groß und muskulös, aber robuster als der moderne Mensch. Thomas Houseagos Skulpturen wirken ein wenig wie Darstellungen von Cro-Magnon-Menschen. Alles ist im Verhältnis zueinander ein bisschen falsch, entweder zu klein oder zu groß in Relation zu den anderen Gliedmaßen oder Körperteilen. Insbesondere die Köpfe, falls sie vorhanden sind, sowie Hände und Füße sind meist übergroß und unförmig.

Die Werke wirken so auf den ersten Blick wie Karikaturen des menschlichen Körpers. Wie aber die Karikatur bewusst übertreibt, zuspitzt und verzerrt, um zum wahren Kern vorzudringen, so hat man auch bei Houseagos Skulpturen das Gefühl, essenziell Menschlichem gegenüberzustehen. Die Figuren haben etwas geradezu archaisch Humanes.

*Abridged version of the NICOLE HACKERT text from the catalogue Thomas Houseago – There is a crack in everything, that's how the light gets in published on the occasion of the exhibition of the same name at Contemporary Fine Arts, Berlin, September 1 – October 6, 2009*

*At the Musée de L'Homme in the Palais de Chaillot in Paris, the finds of Cro-Magnon are kept. Cro-Magnons are prehistoric representatives of homo sapiens that lived around 35,000 to 10,000 years ago. Humans of this type had no significant anatomical differences to today's humans. Genetic examinations of chromosomes showed that the Cro-Magnon people are direct ancestors of today's Europeans. In contrast to their evolutionary forebears, the Neanderthals, they were tall and muscular, but more robust than modern man. Thomas Houseago's sculptures seem a little like representations of Cro-Magnon humans. Everything is slightly off in relation to everything else, either too small or too large relative to the other extremities or body parts. Especially the heads, if they are present at all, as well as hands and feet are usually overly large and somewhat misshapen.*

*Thus at first glance the works seem like caricatures of the human body. Just as the caricature exaggerates and distorts in order to get to the true core, when we see Houseago's sculptures we have a sense of being confronted with something essentially human. The figures have an almost archaic human quality.*

*Formally, the artist proceeds as follows: he builds structures (modelled on the human skeleton) that give the bodies inner support. Additional materials include wood, plaster panels, and hemp. Around and on top of this structure, body parts are formed with plaster. Only rarely does the artist model a figure completely in three dimensions. Often certain body parts are formed only in two dimensions. For example, a muscular stomach is replaced by a flat plaster panel on which a stomach is drawn. These drawings are imprinted on the plaster by means of a special method. Similar to a monotype, Houseago draws with graphite on a glass panel which is then pressed into the still wet plaster, leaving traces of colour. That levels the plaster, but also imprints the graphite into the plaster.*

Rein formal macht der Künstler Folgendes: Er baut Figuren. Dazu formt er aus Eisenstreben Trägerwerke, die den Figuren, ähnlich dem menschlichen Skelett, inneren Halt geben. Weitere Werkmittel sind Holz, Gips und Hanf. Um bzw. auf dieses Moniereisenwerk werden mit Gips Körperteile geformt. Selten arbeitet der Künstler eine Figur vollplastisch durch. Oft werden bestimmte Körperteile nur zwei- statt dreidimensional gearbeitet. Einen muskulösen Bauch ersetzt also beispielsweise eine flache Gipsplatte, auf die ein Bauch gezeichnet ist. Diese Zeichnungen werden mittels eines speziellen Verfahrens in die Gipsplatten gedruckt. Wie bei einer Monotypie zeichnet Houseago mit Graphit auf eine Glasscheibe, welche dann in den noch feuchten Gips gedrückt wird und hier Farbspuren hinterlässt. Das dient zunächst der Begradigung der Gipsplatte und des Weiteren dem Eindrücken des Graphits in den Gips.

Von Malern lässt man sich gerne Skizzen oder Zeichnungen zeigen, um Rückschlüsse auf ihr wahres malerisches Talent ziehen zu können. Die Qualität eines Malers scheint sich dann zu offenbaren, wenn er bar jeglicher Farbe und Masse gezwungen ist, nur mit dem Zeichenstift zu operieren. Mir ist nichts über ein ähnliches Testverfahren bei Bildhauern bekannt. Sollte es ein solches noch nicht geben, so hat es Houseago mit seinen Skulpturen erfunden und gleichzeitig bravourös bestanden.

Skulpturenensembles auf klassischen oder barocken Bauten haben oft eine Schauseite und eine für den Betrachter nicht sichtbare Seite. Von unten hat man den Eindruck, es mit vollfigurigen Skulpturen zu tun zu haben. Hat man jedoch die Möglichkeit, solche Werke von Nahem zu betrachten, so erkennt man ihren Fassadencharakter. Sie sind nur nach vorne gearbeitet, innen hohl und darüber hinaus von Eisenträgern gestützt. In Anbetracht der Rückseiten dieser Architekturskulpturen ist man über die Fragilität und das Fragmentarische der Figuren erstaunt, die vordergründig so massiv und stark daher kommen.

Houseago hebt in seinen Skulpturen diese Grenze zwischen Schau- und Rückseite auf, indem er sie verbindet, und so erzeugt er eine faszinierende Desorientierung. Er integriert den Blick hinter die Fassade in die Gesamtrezeption.

Offensichtlich scheint Houseago interessiert an den Prozessen von Verdecken und Enthüllen. Das würde auch seine Faszination für Masken erklären. Er selbst erklärt diese Faszination mit einer generellen Liebe zum Portrait. Ihn interessiert die Idee, dass das (Halb-)Portrait durch Wiedergabe nur des Gesichtes einen ganzen Menschen repräsentiert. Das ist insofern interessant, als dass seine Skulpturen als Ganze oft wie Masken oder Maskenensembles wirken. Immer, wenn

*We often like to look at sketches or drawings by painters in order to make inferences about their 'true' talent as painters. A painter's quality seems to reveal itself when s/he is denied colour and mass, and forced to operate only with a pencil. I know of no such 'test' for sculptors. If indeed there had not been one, then Houseago invented it – and simultaneously passed it with flying colours – with his sculptures.*

*As we know, sculpture ensembles on classical or baroque buildings often have a show side and a side that is not visible to the beholder.*



**There is a crack in everything, that's how the light gets in**  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2009

*From below, the beholder gets the impression that s/he is looking at fully modelled figures. However, given the opportunity to look at these sculptures closely, their façade-character reveals itself. They are only modelled in the front, hollow inside, and also have iron supports. Here, looking at the back, we are surprised by the fragility and their fragmentary character of these sculptures, which from the front seem so massive and strong.*

*In his sculptures, Houseago cancels this division between show side and backside by linking them, creating a fascinating sense of disorientation. He integrates the gaze behind the façade into the overall reception.*

*Obviously Houseago is interested in processes of covering up and revealing. This would also explain his fascination with masks. He himself explains this fascination with a general love of the portrait. He is interested in the idea that the (half-) portrait, by the rendition of the face only, represents a whole person. That is interesting insofar as his sculptures, viewed entirely, often seem like masks or ensembles of masks. Whenever we think we have grasped the body of a sculpture as*

man denkt, man hat den Skulpturenkörper als Ganzes erfasst, überrascht Houseago durch einen Bruch. Jedes einzelne Körperteil besticht durch eine ganz eigene Präsenz.

Im Grunde macht Houseago etwas sehr Altmodisches: Er bildhauert die menschliche Figur. Die zeitgenössische Kunstrezeption scheint damit ein Problem zu haben. Nicht, dass seine Skulpturen nicht gefielen. Im Gegenteil. Das aber wird vergolten mit Allgemeinplätzen wie „er unterwandert die Erwartungshaltung des Betrachters an Skulpturen“, er „hinterfragt Sehgewohnheiten“ und so weiter und so fort. Ich glaube,



**There is a crack in everything, that's how the light gets in**  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2009

Houseago und sein Personal gaukeln uns in vielfachem Sinne etwas vor. Diskursivität wird zu seinen Gunsten unterstellt, wo reine Lust am Bildhauen herrscht, „Referenzen an eine Vielzahl von Stilen wie Klassizismus, Kubismus und Futurismus“ wird konstatiert (trifft das nicht auf beinahe alle zeitgenössischen Kunstprodukte zu?), wo barockes Schwelgen eher passt. „Seine bewusst plumpen Formen tauschen die herrische und nachhaltige Qualität traditioneller Bronze und Marmor gegen die bescheidene Ästhetik von Gips und verschiedenen gefundenen Materialien“ entschuldigt, dass eigentlich schon durchscheint und man ahnt, dass Houseago auch Bronze kann (was er mit einigen Skulpturen auch schon bewiesen hat) und Nachhaltigkeit will.

*a whole, Houseago surprises us with a rupture. Every single 'body part' captivates us with its own particular presence.*

*In principle, Houseago is doing something quite old-fashioned. He sculpts the human figure.*



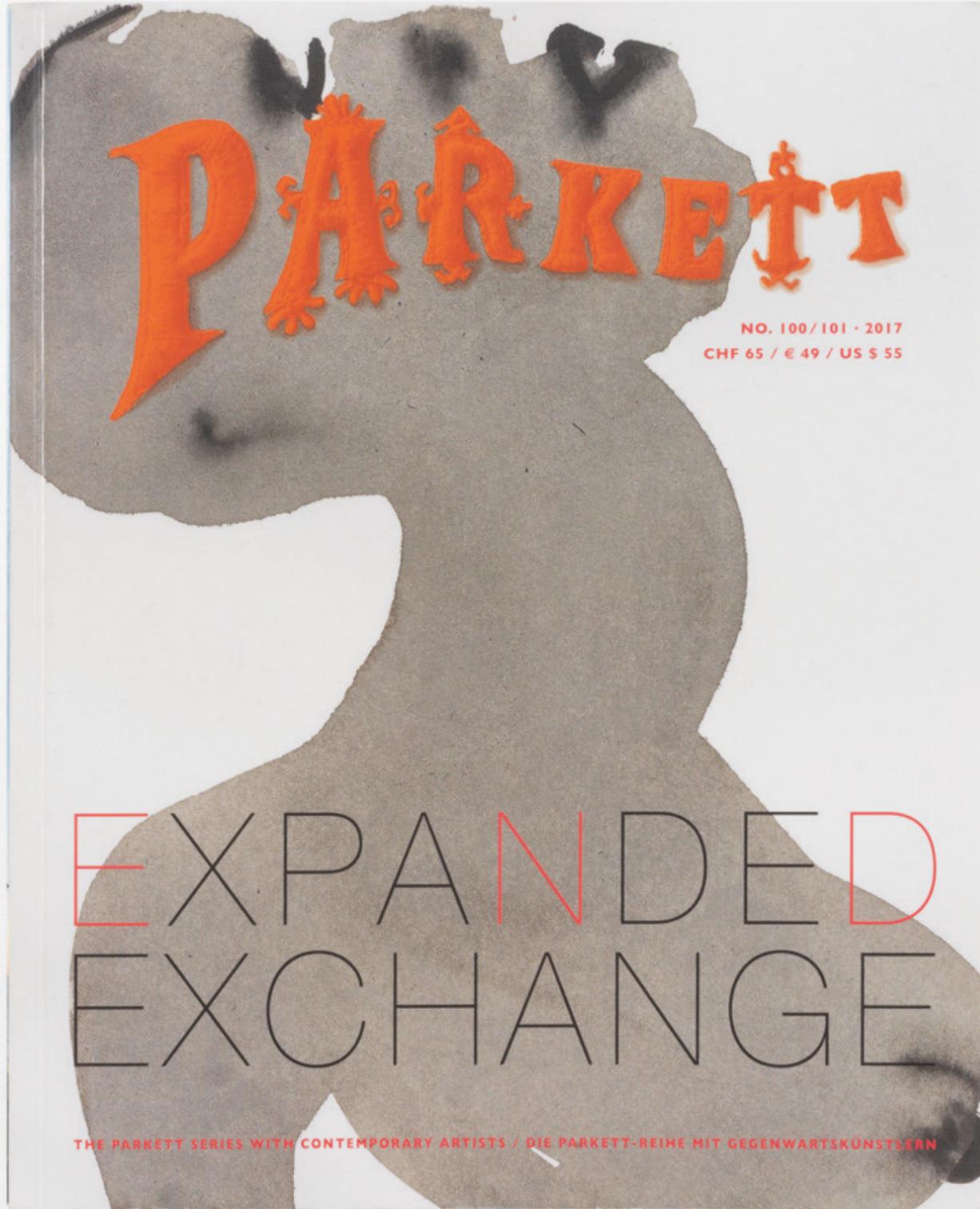
**There is a crack in everything, that's how the light gets in**  
Installation view, Contemporary Fine Arts, 2009

*The current art reception seems to have a problem with this. Not that his sculptures don't please. On the contrary. But the responses are platitudes like 'he undermines the expectations beholders have of sculpture', he 'questions habits of perception', and so forth. I think Houseago and his creatures in many senses try to lead us astray. Discursivity is assumed, where the sheer pleasure of sculpting dominates, 'references to numerous styles like classicism, cubism, and futurism' are identified (doesn't that apply to almost all contemporary art works?) where baroque revelling seems more appropriate. 'His intentionally crude shapes exchange the imperious and lasting quality of traditional bronze and marble for the moderate aesthetics of plaster and various found materials' excuses what actually is already visible, but one has a sense that Houseago is capable of bronzes (which he has proven with sculptures of his own) and intends his works to endure.*

*Translated from the German by Wilhelm von Werthern*



Thomas Houseago  
Mask study, 2009



# BERLIN ROUNDTABLE

Gekürzte Version eines Gesprächs zwischen **DIEDRICH DIEDERICHSEN, JÖRG HEISER, OLAF NICOLAI, SUSANNE PFEFFER, STEFFEN ZILLIG, BICE CURIGER, JACQUELINE BURCKHARDT** und **MARK WELZEL** anlässlich der letzten Ausgabe von *Parkett*, No. 100/101, 2017

**MARK WELZEL:** *Parkett* als eine von Anfang an zweisprachige Zeitschrift, als Buchreihe mit Kurzmonographien, die immer auch partnerschaftlich mit den Künstlern zusammenarbeitet, das war eigentlich das initiale Moment: Wir machen nicht eine Zeitschrift über Kunst, sondern eine mit Künstlern, und das durchaus mit einer selbstbewussten Pose.

**BICE CURIGER:** *Parkett* ist zweisprachig, weil wir uns 1984 als Brücke sahen zwischen New York und Europa. New York war das tonangebende Kunstzentrum nach dem Krieg, und in Europa war ein Generationenwechsel spürbar, der dann auch in den USA rezipiert wurde. Mit Beuys im Guggenheim 1979 und mit Ingrid Sischy, welche damals das *Artforum* leitete, wurden allmählich auch die jungen Italiener und die deutschen Maler in den USA vorgestellt. Da ist uns klar geworden, dass wir diesen Aufschwung mit Amerika, das die Europäer entdeckt, nicht einfach nur dem Markt überlassen wollten. Als gute Schweizer – wir sind ein Übersetzervolk – wollten wir Texte zugänglich machen und damit den geistigen Hintergrund der Werke. Bewusst wollten wir nicht mit Inhouse-Autoren arbeiten, sondern die besten Stimmen, die man finden kann, publizieren. Kompetente Stimmen, eine Vielstimmigkeit in einer Publikation, die eben auch langsam ist, die nicht ein Informations- und Aktualitätsmedium ist.

**JACQUELINE BURCKHARDT:** *Parkett* wurde dabei immer dicker, mit mehreren Künstler-Collaborations pro Nummer, aber es behielt immer den monographischen Charakter. Als beispielsweise 1989 die erste Nummer mit zwei Collaborations, Jeff Koons und Martin Kippenberger, erschien, gab es noch keinen Katalog über Koons; wir haben damals die ersten Quellentexte über ihn gebracht.

**BC:** Und die Sprachen – das war auch sehr wichtig, es gab zum Beispiel vor uns *Art International*: Dort hat jede Autorin, jeder Autor in seiner Sprache geschrieben, es gab französische, englische und deutsche Texte. Andere Magazine hatten lediglich englische Resümees im hinteren Teil. *Parkett* wollte aber den Brückenschlag verdeutlichen, indem wir seit der ersten Nummer aus vielen anderen Sprachen ins Deutsche und ins Engli-

*Abriged version of a talk between DIEDRICH DIEDERICHSEN, JÖRG HEISER, OLAF NICOLAI, SUSANNE PFEFFER, STEFFEN ZILLIG, BICE CURIGER, JACQUELINE BURCKHARDT and MARK WELZEL on the occasion of the last issue of Parkett, No. 100/101, 2017*

**MARK WELZEL:** *Parkett was conceived, right from the start, as a bilingual magazine, as a book series containing short monographic essays, always produced in close collaboration with the artists. That was really the initial idea: not to make a magazine about art, but to make a magazine with artists, and with attitude.*

**BICE CURIGER:** *Parkett is bilingual because, in 1984, we saw ourselves as a bridge between New York and Europe. After the war, New York was at the forefront of the art world, while at the same time there was a palpable generational shift in Europe, which was noted in the US as well. With Beuys featuring at the Guggenheim in 1979 and with Ingrid Sischy in charge of editing Artforum, young Italian and German painters were starting to be showcased in the US as well. It was clear to us that this upsurge in America, in terms of discovering European artists, shouldn't be left to the forces of the market alone. As Swiss folks – multilingual as well – we wanted to provide texts that would be accessible while also elucidating the background of the works. We deliberately chose not to work with in-house authors, but to seek out and publish the very best voices available. Competent voices that would bring a certain diversity to a publication that was never rushed and never intended as a source of quickfire information or latest news.*

**JACQUELINE BURCKHARDT:** *Parkett got heftier, with several artist collaborations per issue, but it still retained its monographic character. For instance, when the first issue came out in 1989 featuring two collaborations – Jeff Koons and Martin Kippenberger – there still wasn't even a catalogue about Koons. We published the first originally sourced texts about him.*

**BC:** *And the languages – that was a very important aspect too. There already was, for instance, Art International, where each of the authors wrote in their own language. It had French, English, and German texts. Other magazines just had English summaries at the back. Parkett, on the other hand*

sche übersetzten und beide Sprachversionen graphisch gleichbehandelten.

**MW:** Und die Idee der Collaborations ist, dass die Künstler ein Mitspracherecht bei der Autorenauswahl und beim Layout haben und *Parkett* schließlich zu einer Art Museum wird mit den Editionen, die es auch von Anfang an gab.

**JB:** Genau. Wir bezeichnen die Sammlung der Künstler-Editionen als ein „Musée en appartement“, in welchem die Besitzer die Rolle der Kuratoren spielen können.

**BC:** Die Editionen dienten auch dazu, uns eine gewisse Unabhängigkeit zu verschaffen vom Druck, Abos und Anzeigen zu verkaufen. Anfang der 80er-Jahre galt das Medium Edition als unterirdisch. Das Ansehen war tief gesunken durch Blätter etwa von Vasarely oder Dalí, die mit aufgedruckten Unterschriften seit den 60er-Jahren auch für Warenhäuser produziert wurden. In den 80er-Jahren kommt jedoch eine neue Generation Künstler auf, die einen konzeptuellen Zugriff auf das tradierte Medium der Edition entwickelt. Zum Beispiel Baselitz, der den Kupferstich wieder einsetzt, aber mit einem anderen Approach als einfach mit diesem dekorativen Benutzen eines alten Mediums, oder Baldessari, der mit Filmstills in die Kupferdruckwerkstatt geht. Es hat uns am Anfang viel Spaß gemacht, diesen Aspekt auszureizen. Viele der frühen *Parkett*-Editionen sind im Buch eingebunden, nachher gibt es immer mehr Objekte.

**OLAF NICOLAI:** Ich habe *Parkett* in den 80er-Jahren kennengelernt als eine Zeitschrift, die mir überhaupt einen Kontakt zu etwas ermöglicht hat, das ich live nicht sehen konnte. Die Zeitschrift war in der DDR im privaten Kreis zugänglich und eine unglaublich wichtige Informationsquelle. Das hat sich in den 90er-Jahren fortgesetzt, weil mir auch viele Künstler, die ich sehr geschätzt habe, zum ersten Mal ausführlich mit Texten vorgestellt wurden. Das kuratorische Prinzip, das der Publikation zugrunde liegt, wirkte sehr stark.

**STEFFEN ZILLIG:** Noch ein Wort zu diesen Collaborations: Wenn jetzt sogar Zeitungen wie *Die Welt* regelmäßig mit Künstlern kollaborieren, erscheinen mir Letztere eher wie Dienstleister. Ich zucke auch immer ein bisschen zusammen, wenn es irgendwo heißt, man habe „Künstler eingeladen“. Früher war es eine andere Geschichte mit Künstlern zusammenzuarbeiten. Hier und heute erscheint das Modell vielleicht etwas ausgehöhlt. Das hat natürlich auch mit den Künstlern selbst zu tun, deren Rolle eine andere geworden ist

**JÖRG HEISER:** Eine Blume im Knopfloch.

**JB:** Am Anfang hörten wir vor allem aus Deutschland die Kritik: „Ach, *Parkett* ist so schön!“, vielleicht aus der Vorstellung „Wahrheit könne nicht in dieser Schönheit liegen“. Dabei war uns bei der Gestaltung immer enorm wichtig, dem Text und allem im Buch Würde zu geben.

*wanted to underline the bridge-building by translating from many different languages into German and English and treating both languages equally within the graphic layout.*

**MW:** *And the idea behind the collaborations was that the artist should have a say in the choice of authors and the layout. And the special editions, a feature right from the start, turned Parkett into a kind of art museum.*

**JB:** *Exactly. We would describe our collection of artists' editions as a "musée en appartement", in which the owners can play the role of curator.*

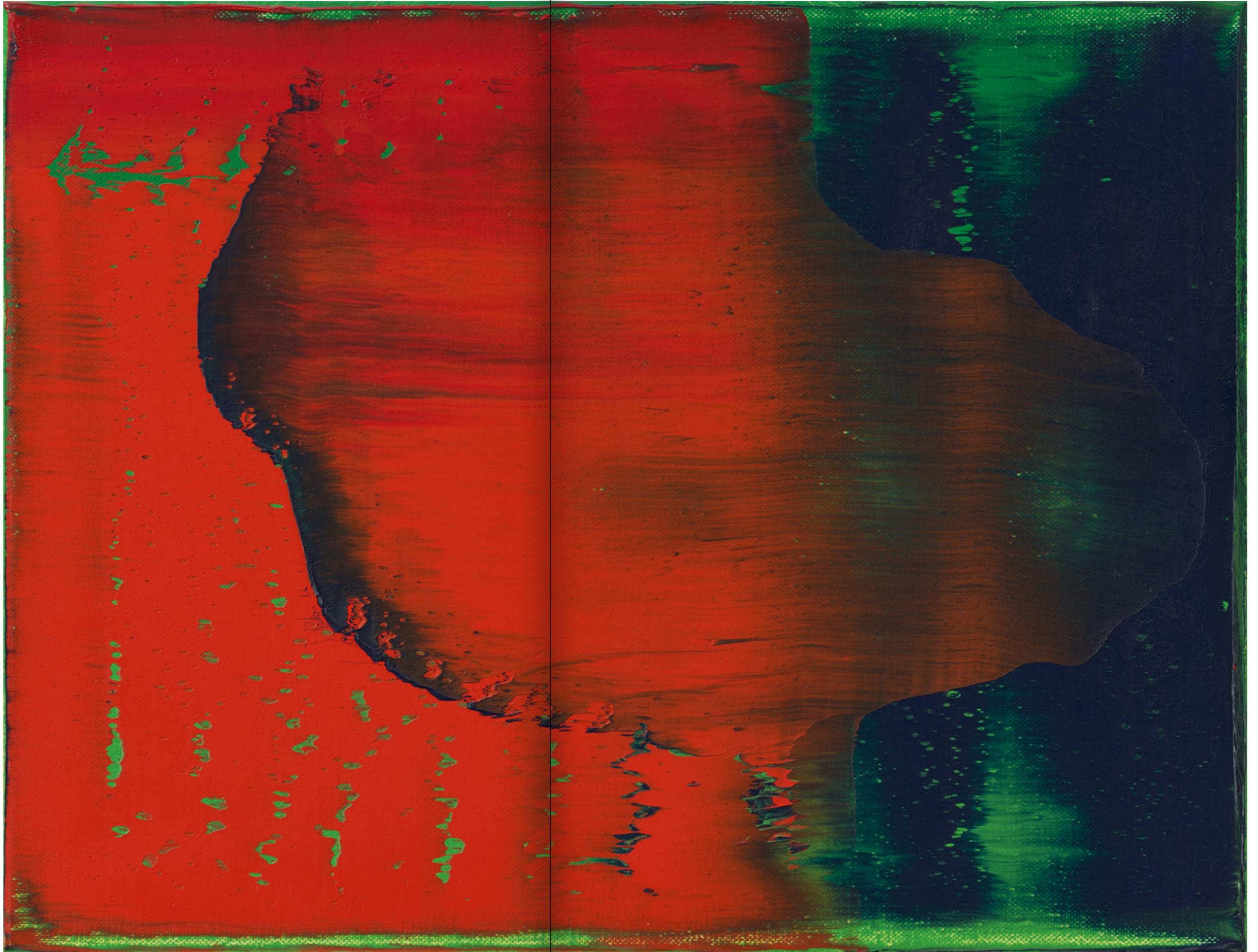
**BC:** *The editions also granted us a certain independence from the pressure of selling subscriptions and advertisements. In the early 1980s, people took a dim view of the edition as medium. Editions lost a lot of credibility when department stores began issuing works in the 60s by the likes of Vasarely and Dalí with printed signatures. In the 80s, however, a new generation of artists emerged, bringing a conceptualist dimension to the traditional medium of the edition. Baselitz, for instance, revisited copperplate engraving but not in the sense of purely decorative use of an old medium, while Baldessari brought movie stills into the copperplate workshop. From the start, we had great fun exploring this aspect to the fullest extent. Many of the early Parkett editions were integrally bound into the book, but later, artists began making objects.*

**OLAF NICOLAI:** *I got to know Parkett in the 1980s as a magazine that gave me access to something I couldn't experience directly. The magazine was available in what was then East Germany only through private channels and provided an incredibly important source of information. That continued into the 90s, in the sense that I found many artists I greatly respected being discussed in the texts for the first time. The curatorial principle behind the publication had an enormous influence.*

**STEFFEN ZILLIG:** *Another thing about these collaborations: when even newspapers such as Die Welt regularly collaborate with artists, the artists seem to me to be service providers. I always cringe a little when I read somewhere that 'artists were invited'. Working with artists used to be a very different matter. Of course, that also had to do with the artists themselves, who now play a different role.*

**JÖRG HEISER:** *A flower in the buttonhole.*

**JB:** *At first, we came in for some criticism, especially in Germany, along the lines of 'oh, Parkett is so beautiful,' perhaps because of the notion that 'truth cannot be found in such beauty.' But it was always incredibly important to us to have the*



Gerhard Richter  
Green-Blue-Red, 1993

**SUSANNE PFEFFER:** Ich habe *Parkett* oft in der Hand gehabt und nicht gekauft, weil es mir zu teuer war.

**DIEDRICH DIEDERICHSEN:** Es wurde ja zu einer Zeit gegründet, als ganz viele neue Zeitschriften erschienen und diese sich mehr als vorher und nachher nicht mehr an die Standards – „Ich bin eine Soundso-Zeitschrift für Kunst und Musik“ – halten wollten, sondern für sich erstmals den Gegenstandsbereich erfunden haben. Das war eine ziemlich einmalige Situation.

**JB:** *Parkett* ist ein Gefäß, das als eine Art Kunsthalle-auf-Papier angelegt ist. Und Künstler lädt man nicht in die Kunsthalle ein, um mit ihnen zu streiten. Aber gewiss braucht es in der Kunstkritik die aufklärende Streitkultur.

**SZ:** Vielleicht ist es damals auch noch eher möglich gewesen, allein schon mit der Auswahl der Künstler Statements zu setzen, so wie das bei dieser Mike-Kelley-Ausgabe der Fall war. Jetzt aber, im Zeitalter der großen Waffenruhe zwischen Kritik und Kunst, ist es schwieriger geworden.

**BC:** Aber ich glaube, es geht auch darum, aufzustehen und zu sagen: „Ich finde das relevant“. Und wir machten nur den ersten Schritt und wurden zu einer Stimme, die identifizierbar ist. Viele dieser Reviews in Zeitschriften, so fanden wir damals, gehen unter in einer gewissen Austauschbarkeit und Anonymität.

**JH:** Ich finde das Modell *Parkett* total einleuchtend. Man versteht sofort, dass es nicht in erster Linie darum geht, beispielsweise mit Ausstellungsrezensionen die Spreu vom Weizen zu trennen.

**DD:** Die Frage nach der Kritik wird sich in all diesen Dingen immer wieder stellen. Aber bei *Parkett* stellt sie sich vielleicht nicht so stark. Zwar gibt es auch in *Parkett* kritisches Denken, aber wenn ich das richtig verstanden habe, geht es um das Zeigen, das Präsentieren und das Hinweisen auf etwas, das Relevanz hat. Und das ist eine der wenigen klar benennbaren Möglichkeiten, die eine Zeitschrift überhaupt haben kann, die jetzt nicht unbedingt mit Kritik zu tun hat. Das ist nicht das Zentrale dabei. Und die Frage ist sozusagen, was wird aus diesem Gestus? Was passiert mit diesem Gestus?

**BC:** Für mich heißt Kritik eigentlich Auseinandersetzung und nicht Kritik gleich Angreifen.

**DD:** Auseinandersetzung empfinde ich dann wiederum als einen sehr weiten Begriff.

**BC:** Aber ich frage mich schon, wo findet die Auseinandersetzung mit dem, was Künstler machen, statt. Kunst existiert nur, wenn darüber irgendwie nachgedacht, geredet, ausgetauscht wird, sonst ist es ein Privathobby. Wo findet das statt?

**DD:** Das Feuilleton als eingespielter Kontext für Kunstkritik, Kunstpräsentation oder Umgang mit Kunst, wie man es nennen will, bleibt ja noch spannend, aber die Kunst hat es nicht ins Fernsehen geschafft, dem würde

*design lend dignity to the text and to everything in the book.*

**SUSANNE PFEFFER:** *I would often pick up a copy of Parkett and then decide not to buy it because it was too expensive for me.*

**DIEDRICH DIEDERICHSEN:** *Well, it was launched at a time when there were quite a few new magazines coming out that no longer adhered to the standard categories of 'we are a magazine for art and music' or suchlike, but instead invented a subject matter of their own for the first time. It was a pretty unique situation.*

**JB:** *You might say that Parkett is a kind of Kunsthalle on paper. And you don't invite artists to exhibit at a Kunsthalle in order to argue with them. But, sure, art criticism does need an enlightening of culture of debate.*

**SZ:** *Perhaps there was more of a chance back then of making a statement simply through the choice of artists, as in the case of the Kelley edition. But nowadays, in the age of the great ceasefire, that's become more difficult.*

**BC:** *But I think it's also about standing up and saying, 'I find this irrelevant.' And we just took the first step and became an identifiable voice. A lot of these reviews in magazines, or so we felt at the time, were getting lost in a certain interchangeability and anonymity.*

**JH:** *I find the concept of Parkett totally compelling. It's obvious that it isn't primarily about separating the wheat from the chaff in, say, exhibition reviews.*

**DD:** *The question of critique will always arise in all these contexts. But in the case of Parkett, it might not be so acute. Although Parkett does embrace critical thinking, my impression, if I am correct, is that it is more about showing, presenting, pointing out what is relevant. And that is one of the few clearly definable possibilities available to a magazine that is not necessarily focused on reviews and criticism, where that is not the central point. And so the question here is: what becomes of such a stance? What happens to it?*

**BC:** *For me, critique is really about interpretation and not about criticism in the negative sense.*

**DD:** *I find interpretation a pretty broad term.*

**BC:** *But I do wonder where the interpretation of what artists actually do come into play. Art only exists if people think about it, talk about it, exchange views about it. Otherwise, it's just a private hobby. So where does that happen?*

**DD:** *The feature pages as an established context for art criticism, art reviews, or approaches to art, call it what you will – still have a certain fascina-*

tion, but I agree that art never really made it into television. In Germany, art didn't even really make it into the feature pages, or at least not to any great extent until quite late in the day and wasn't truly satisfying until about ten to fifteen years ago. Before that it made relatively rare appearances and, even then, only under the auspices of someone blinkered. But I'm sticking with my argument that you can invent anything, even something resembling a feature section, and make it better and more interesting. That's what I saw in *Parkett* at the time: a magazine that tried to invent a certain kind of context, in a way that doesn't work anymore today. But you can still invent something in response to what's happening today; not just a magazine, but a whole genre of contextuality, much in the way that the feature section was once a relatively contingent event in publishing history. And it didn't really catch on outside the German-speaking world.

**JH:** Kuratiertes Perlentauchen oder Blumenpicken im Internet kann die eigentlich relevanten Beobachtungen nicht ersetzen. Sondern da werden die Beobachtungen anderer beobachtet und halt zusammengeführt. Früher hieß das Reader's Digest.

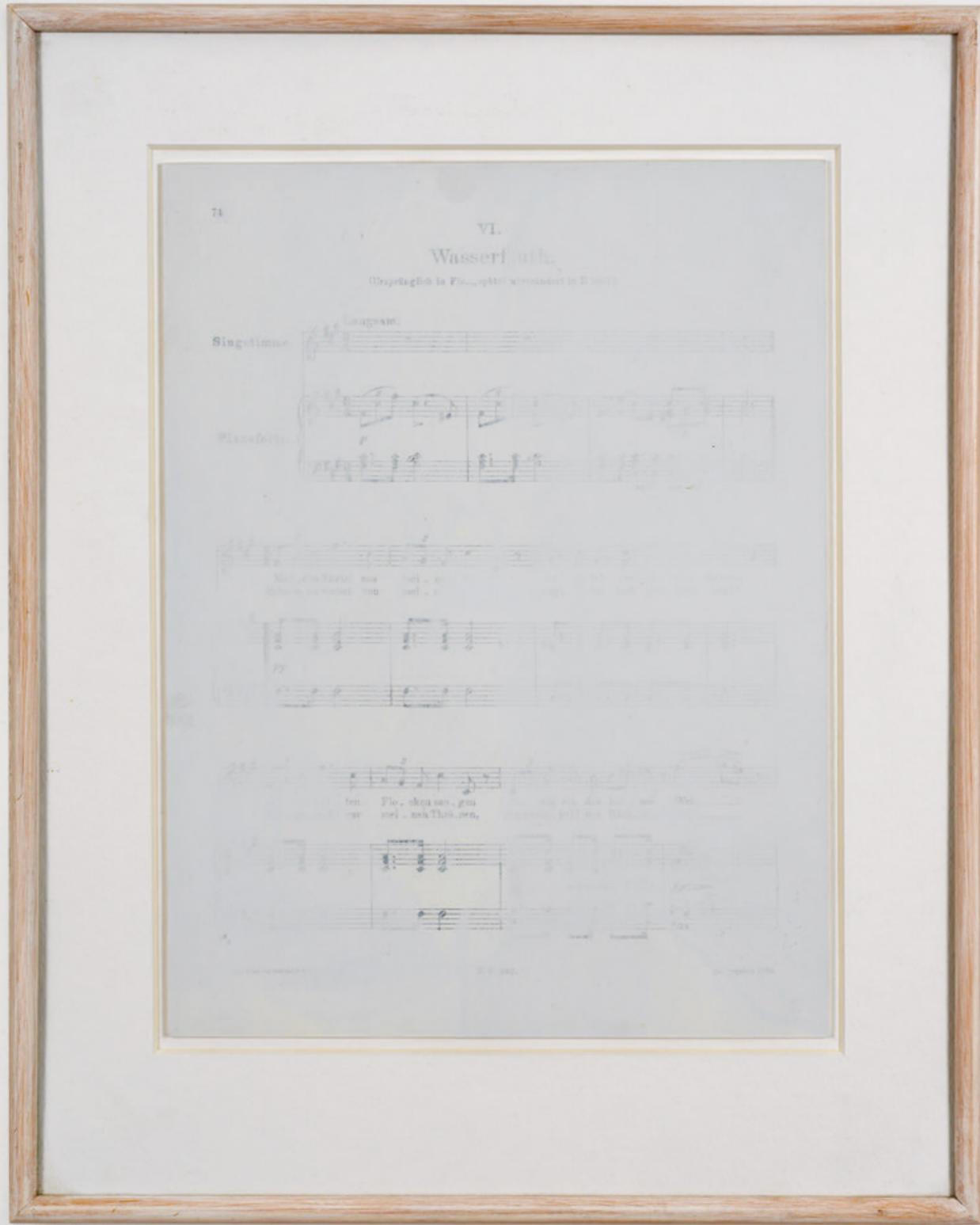
**DD:** Einen Mangel an Beobachtungen oder interessanten Texten haben wir nicht. Wir haben einen Mangel an Bezahl- und Lebensmodellen für diejenigen, die die Texte produzieren, und wir haben einen Mangel an Kontext für die Texte, das ist das Problem. Um das primäre Produzieren, Sehen, Beobachten, Schreiben und so weiter würde ich mir keine Sorgen machen. Da gibt es eher zu viel als zu wenig.

*tion, but I agree that art never really made it into television. In Germany, art didn't even really make it into the feature pages, or at least not to any great extent until quite late in the day and wasn't truly satisfying until about ten to fifteen years ago. Before that it made relatively rare appearances and, even then, only under the auspices of someone blinkered. But I'm sticking with my argument that you can invent anything, even something resembling a feature section, and make it better and more interesting. That's what I saw in Parkett at the time: a magazine that tried to invent a certain kind of context, in a way that doesn't work anymore today. But you can still invent something in response to what's happening today; not just a magazine, but a whole genre of contextuality, much in the way that the feature section was once a relatively contingent event in publishing history. And it didn't really catch on outside the German-speaking world.*

**JH:** *Curated 'diving-for-pearls' or 'flower-picking' online can't replace the truly relevant observations. Instead, the observations of others are observed and collated. That approach used to be known as Reader's Digest.*

**DD:** *There is no lack of observations or interesting texts. What's lacking is the means of earning a living for those who produce the texts themselves. That's the problem. I wouldn't worry so much about the primary production, seeing, observing, writing, and so on. There's probably too much of that, rather than too little.*

*Translated from the German by Isabel Flett*



Tim Rollins & K.O.S.  
Winterreise - Wasserfluth, 1989



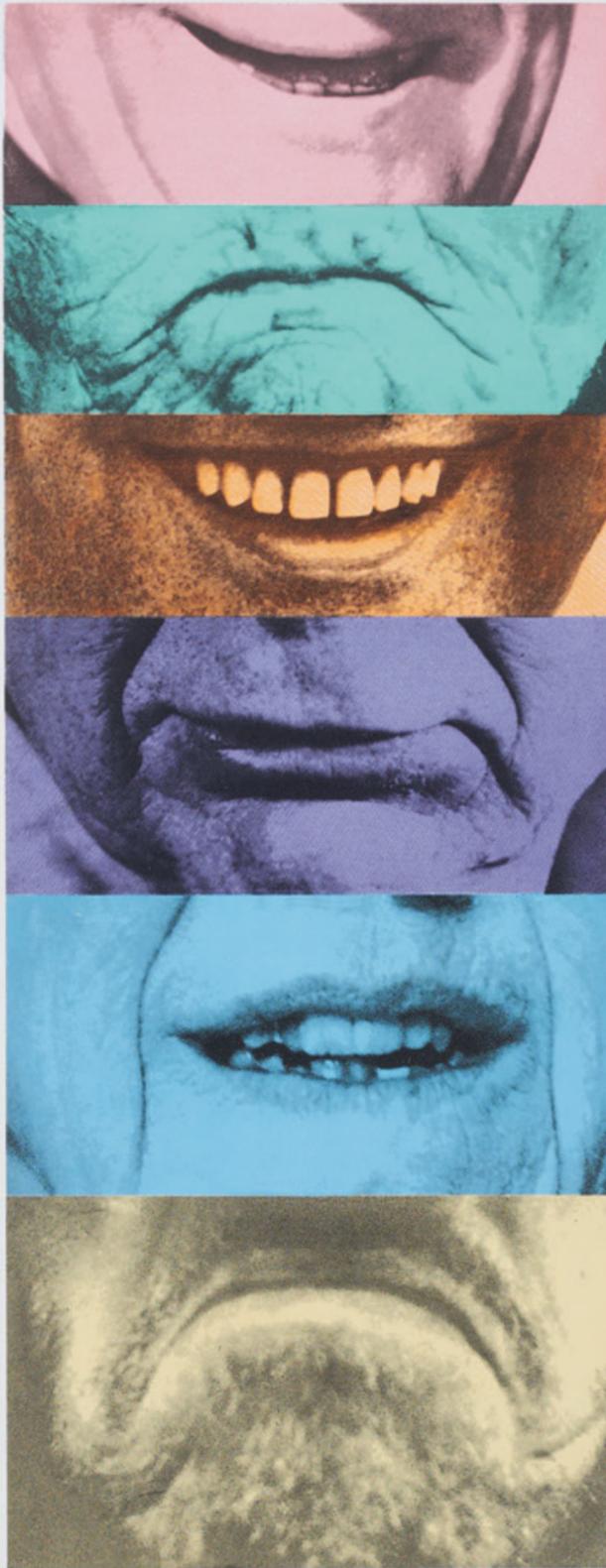
Christian Boltanski  
El Caso, 1989



Philip Taaffe  
Lineament Monotypes, 1990



Günther Förg  
Four Bronze Reliefs, 1990



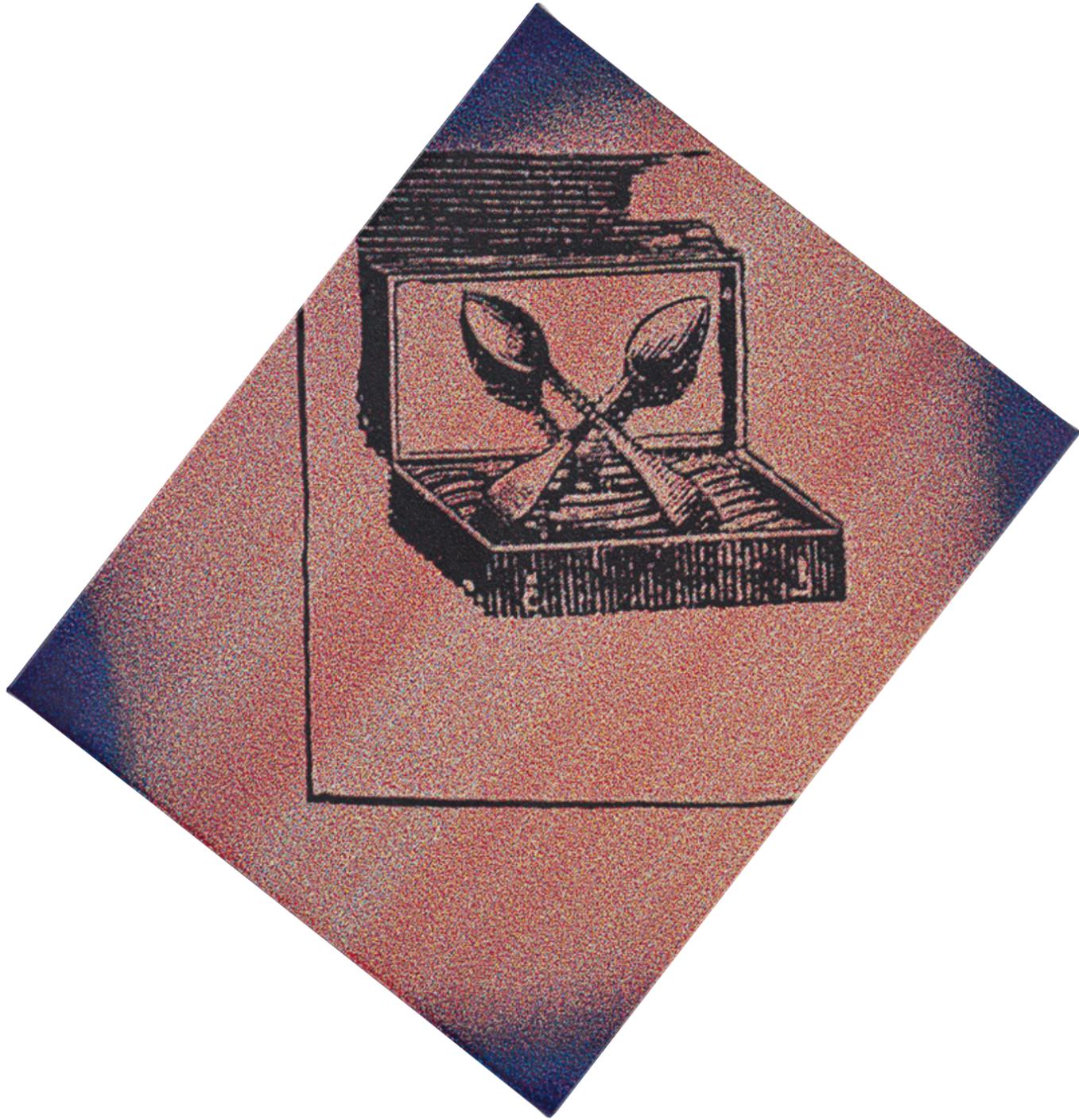
Six Colorful Expressions (Frozen)

Baldessari, 1991



John Baldessari  
Six Colorful Expressions (Frozen), 1991

Cindy Sherman  
Untitled, 1991



**Sigmar Polke**  
Dr Pabscht het z'Schpiez s'Schpäckbschteck z'schpät bschteut (tongue twister in  
Swiss-German: The pope ordered the bacon cutlery in Spiez too late), 1980/1991



*Imagination lies in wait as the most powerful enemy.  
Naturally raw, and enamored of absurdity  
it breaks out against all civilizing restraints  
like a savage who takes delight in grimacing idols.  
(Goethe)*

**Mike Kelley**  
Goethe Quote, 1992



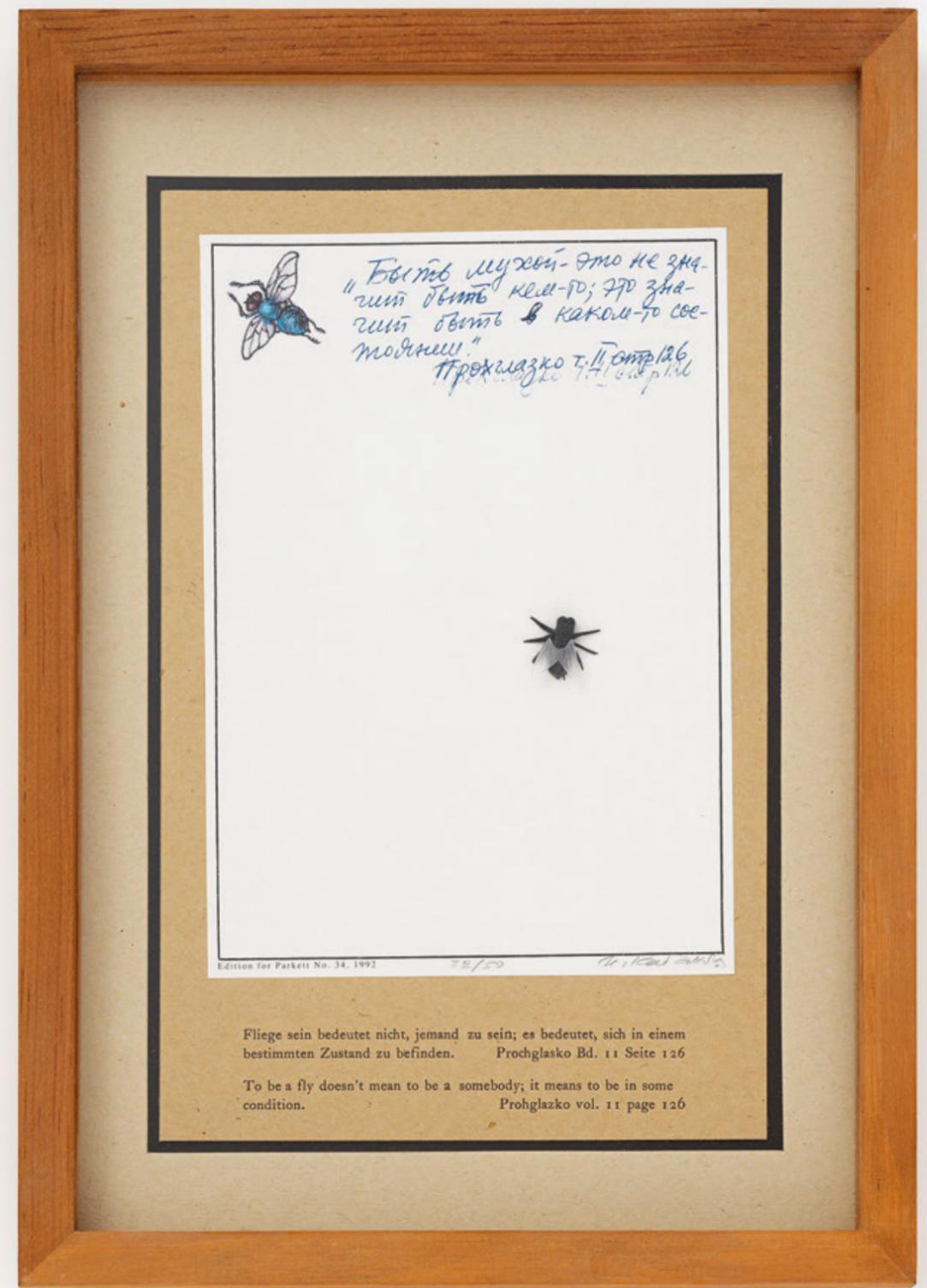
**Sherrie Levine**  
Two Shoes, 1992



**Imi Knoebel**  
Cementi, 1992



Richard Prince  
Good Revolution, 1992



Ilya Kabakov  
Citation, 1992



Franz West  
Pouch for Parkett, 1993



Ross Bleckner  
Untitled, 1993



Sigmar Polke  
Untitled, 1994



**Jenny Holzer**  
With You Inside Me Comes the Knowledge of My Death, 1994



**Damien Hirst**  
What Goes Up Must Come Down, 1994



Günther Förg  
Untitled, 1994



Peter Fischli & David Weiss  
Untitled (Small Bucket), 1994



Rebecca Horn  
Swan Ladder, 1994



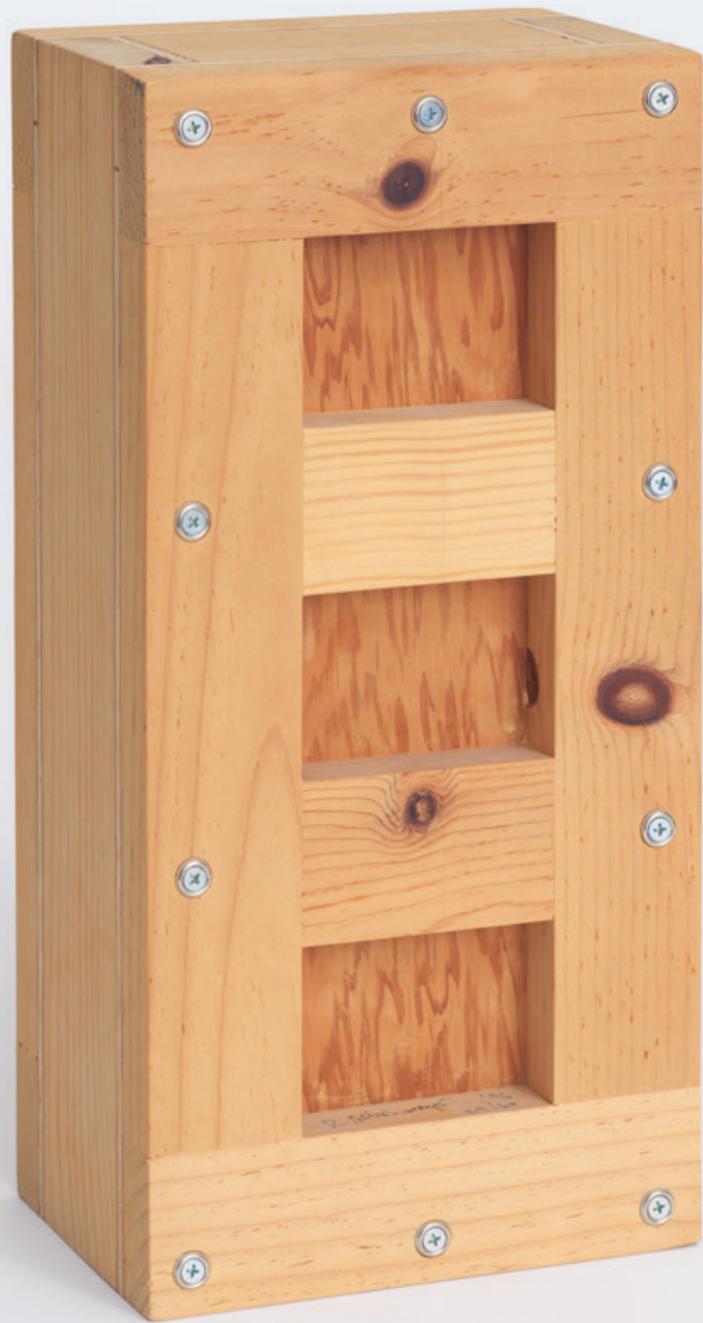
Susan Rothenberg  
Bear Skin Rug, 1995



Juan Muñoz  
Augenblick (Glimpse), 1995



Matthew Barney  
Sweet Bolus, 1995



Richard Artschwager  
Untitled (1000 Cubic Inches), 1996



Raymond Pettibon  
Untitled (Justly Felt and Brilliantly Said), 1996



Tony Oursler  
Talking Light, 1996



Gabriel Orozco  
Light through Leaves, 1996



**Sue Williams**  
Untitled (Edition for Parkett), 1997



**John M. Armleder**  
Untitled, 1997



Karen Kilimnik  
Rapunzel, 1998



Mariko Mori  
Star Doll, 1998



Roni Horn  
From: You Are The Weather, 1998



Vanessa Beecroft  
Untitled, 1999



Thomas Hirschhorn  
Swiss Made, 1999



Nan Goldin  
Lambs Ears, 1999



**Doug Aitken**  
Decrease the Mass and Run like Hell, 1999



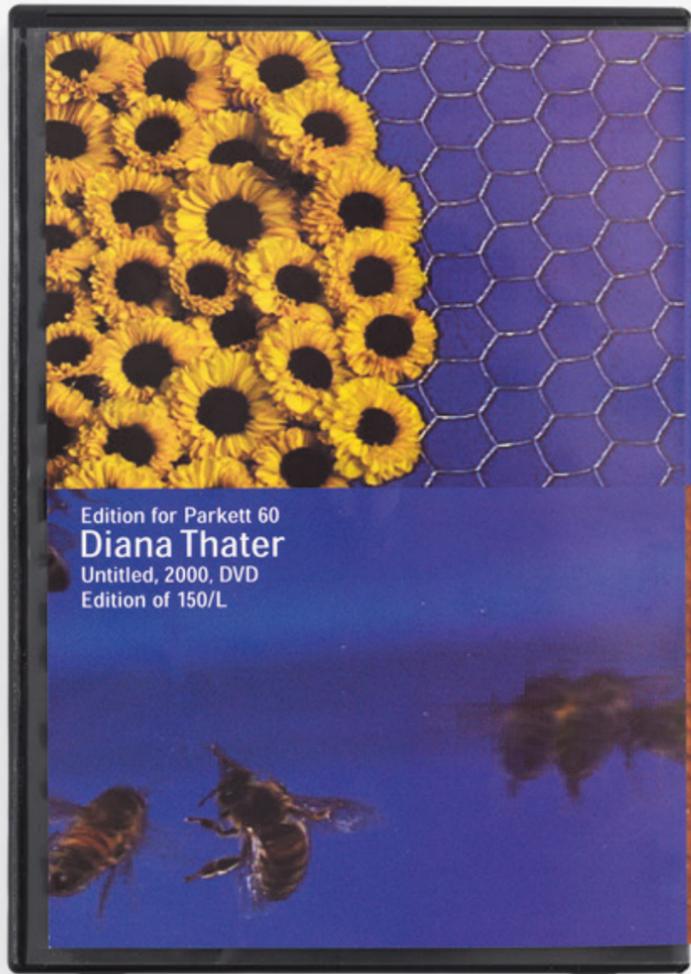
**Jason Rhoades**  
Bottle Pumpkin from Perfect World, 2000



Sylvie Fleury  
His Mistress' Toy, 2000



Kara Walker  
Boo-hoo, 2000



Diana Thater  
Untitled, 2000



Gregor Schneider  
The German Contribution, 2001



Tom Friedman  
Untitled, 2002



Louise Bourgeois  
The Maternal Man, 2008



**Josh Smith**  
Parkett Book Collage, 2009



**Carol Bove**  
Untitled, 2009



Kelley Walker  
Untitled, 2010



Mark Bradford  
The Once and Future King, 2011



Kerstin Brätsch + Das Institut  
Parasite Patch, from Schröderline, 2011



Nathalie Djurberg  
Eggs, 2012



El Anatsui  
Diaspora, 2012



Theaster Gates  
Soul Bowls, 2016



Adrian Ghenie  
The Lidless Eye, 2016/2017



18  
35 ART is / ALWAYS / Having to say / Good BYE . mDumas 2017

Marlene Dumas  
Art is/Always/Having to say/Goodbye, 2017



## ZEITMASCHINE TIME MACHINE

**MARIUS BABIAS** im Gespräch mit **BRUNO BRUNET**  
und **REINHARD KÖRNER**  
Berlin, 6. Dezember 2021

**MARIUS BABIAS:** Herr Körner, können Sie sich noch erinnern, wann und zu welchem Preis Sie Ihr erstes Bild gekauft haben?

**REINHARD KÖRNER:** Ich glaube, das war 1968 in München, ein Druck von Ernst Fuchs, für 80 Mark. Es handelte sich um eine limitierte Auflage, braunes Papier mit irgendeiner Szene. Das hat mich damals fasziniert, und es war günstig. Jetzt hängt es bei meiner Frau, sie findet das Blatt immer noch schön. Und als nächstes kam dann Arik Brauer.

**MB:** Beide gehörten zu den Phantastischen Realisten.

**RK:** Genau. Da konnte ich noch alles erkennen [lacht.] Man muss sich ja erst reindenken in die Kunst. Also abstrakt war's da noch nicht so sehr, wenn auch verfremdet.

**MB:** Was war Ihr biografischer Hintergrund zu der Zeit? Wie kamen Sie zur Kunst?

**RK:** Nach meinem Abitur 1966 musste ich zwei Jahre zur Bundeswehr, und dann fing ich an, in der Breite Sozialwissenschaften zu studieren – zunächst in Göttingen und dann sechs Semester in München. Ich wollte die Grundlagen von Jura und Betriebswirtschaft kennenlernen und mich später spezialisieren. In München habe ich mit einem Klassenkameraden zusammen in Schwabing gewohnt, da gab es ein paar Galerien, die ich immer mal besuchte. Ansonsten war ich als Student viel im Nachtleben unterwegs, da bekommt man auch einiges mit.

**MB:** Woher kam der Wunsch, Kunst zu sammeln, gab es ein initiales Erlebnis?

**RK:** Nein, es war Neugier. Ich kann weder zeichnen noch malen, es hat mich gereizt, warum andere das können und wie sie das machen. Das Besitzen stand nicht an erster Stelle, auch weil ich damals eher wenig Geld hatte. Aber dann habe ich nach und nach ein paar Sachen gekauft. Nachdem ich im Dezember 1973 mein Diplom gemacht hatte, zog ich Anfang 1974 nach Berlin-Westend, ins Hinterhaus mit Fahrstuhl. Ich bin im Gegensatz zu vielen anderen nicht zur Vermeidung des Armeedienstes nach West-Berlin gegangen. In Berlin war einfach mehr los. 1992 lernte ich dann Bruno Brunnet kennen.

**BRUNO BRUNET:** Richtig, damals habe ich meine erste Galerie eröffnet, in der Wilmersdorfer Straße 60/61, im Hinterhof, umgeben von Restaurants und Ladengeschäften, vis-à-vis von Woolworth. Die Gebäude von da-

**MARIUS BABIAS** in conversation with **BRUNO BRUNET** and **REINHARD KÖRNER**  
Berlin, 6 December 2021

**MARIUS BABIAS:** Mr Körner, can you still remember when you bought your first painting and what you paid for it?

**REINHARD KÖRNER:** I think it was in Munich in 1968 – a print by Ernst Fuchs for 80 marks. It was a limited edition, some scene or other printed on brown paper. It fascinated me at the time, and it was cheap. It's now hanging in my wife's room, and she still thinks it's beautiful. The next thing I bought was by Arik Brauer.

**MB:** Both of them Fantastic Realists.

**RK:** Exactly. Back then I was still able to recognise everything [laughs]. Art is something it takes a while to get your head around. Things hadn't become abstract yet, just somewhat distorted.

**MB:** What did your biography look like at the time? What brought you to art?

**RK:** I got my Abitur in 1966, and had to do my two years of national service right after that. I then studied a broad range of subjects in the social sciences – first in Göttingen, before doing six semesters in Munich. I wanted to learn the basics of law and business administration before specialising later. In Munich, I lived in Schwabing with a guy who was in my year. There were a few local galleries there that I used to visit. Otherwise, I was out and about a lot, enjoying the student nightlife, so I got to know my way around.

**MB:** Where did your desire to collect art come from? Was there some initial experience that triggered it?

**RK:** No, it was curiosity. I can't draw or paint, so I was really interested in finding out why other people can and how they do it. Owning things was not my main priority, especially as I didn't have very much money back then. But over time I accumulated a few pieces. I graduated in December 1973 and then moved to Berlin-Westend at the beginning of 1974 – a building at the back with a lift. Unlike a lot of people at that time, I didn't go to West Berlin to avoid serving in the army. There was just more happening in Berlin. Then I met Bruno Brunnet in 1992.

**BRUNO BRUNET:** That's right, when I opened my first gallery. It was at Wilmersdorfer Straße 60/61,

mals gibt es heute größtenteils nicht mehr, sie wurden in der Zwischenzeit abgerissen.

**MB:** Aus der Zeit kursiert die Geschichte, dass du anlässlich einer Ausstellung mit Werken von Sigmar Polke in der Galerie übernachtet hast, weil du dir die Versicherungskosten nicht leisten konntest.

**BB:** Ja, die Geschichte stimmt! [Lacht] Wir hatten zwar eine Eisentür, und das Haus wurde auch abgeschlossen – aber wir hatten keine Bewegungsmelder, und die brauchtest du, um die Versicherungsdeckung zu bekommen. Die Alternative war, 24 Stunden Wachpersonal vor Ort zu haben, was nicht in Frage kam – also haben wir, meine Partnerin Nicole Hackert und ich, in der Galerie gepennt. Es gibt Schlimmeres, als morgens in einer Polke-Ausstellung mit Werken aus den 1960er Jahren aufzuwachen und diese von der Matratze aus zu betrachten.

**MB:** Herr Körner, kann man sagen, dass Ihre Sammlung durch die Begegnung mit der Galerie von Bruno Brunnet und Nicole Hackert eine andere Richtung genommen hat?

**RK:** Zu Beginn habe ich vornehmlich Editionen, aber auch Bücher gesammelt. Einfach, weil es günstiger war. Da waren Erstausgaben dabei, Arno Schmidt zum Beispiel oder eine grandiose Ausgabe von Sarah Kirsch's Lyrik, illustriert von A. R. Penck. Die habe ich nicht nur gerne gelesen, sondern auch gesammelt.

Als ich ein bisschen besser verdient habe – das war ab 1992 –, begann ich mehr Originale zu sammeln. Angefangen mit Expressionisten, George Grosz zum Beispiel. Oder Grafiken von Jim Dine. Im Grunde war das Sammeln von Kunst auch nur ein Weiterführen des Büchersammelns. Weil mich eben auch immer Kunst interessiert hat, die durch andere Kunstformen bedingt war. Wenn ich dann also Lyrik, illustriert von dem Schlagzeuger A. R. Penck sehe, oder wie Meese sich an diesen deutschen Urgetümmern wie Heidegger und Wagner abarbeitet, auf der Leinwand oder auch im Theater- und Opernkontext, dann ist das doch einfach spannend und wichtig. Ich habe mich eigentlich auch immer besser mit Literatur und Musik ausgekannt, und Kunst hat das Ganze dann irgendwie wieder verbunden und Erinnerungen an Gelesenes, Gehörtes oder Gesehenes hervorgeholt. Als ich dann Nicole Hackert und Bruno Brunnet kennenlernte, entwickelten sich diese Bezüge rasend schnell. Da lernte ich dann die Kunst von dem ursprünglichen Plattencovermaler Daniel Richter kennen oder besagtem Meese, der sich mit allen Kunst- und Denkformen auseinandersetzte.

**BB:** Das war die frühe Berliner Zeit. Unsere Galerie befand sich noch in der Wilmersdorfer Straße, während in der Auguststraße ein richtiges Kunstzentrum entstand. Dort hatte Klaus Biesenbach 1991 die Kunst-Werke ge-

*in the backyard. The area was full of shops and restaurants, and our building was opposite Woolworth. Most of the buildings from back then are gone now – demolished.*

**MB:** *There was a story going around at the time that you spent the night in the gallery during an exhibition by Sigmar Polke because you couldn't afford the insurance.*

**BB:** *Yes, it's true! [Laughs] We had an iron door, and the building was locked – but we didn't have motion detectors, and you needed to have them to get insurance. The alternative was to have security guards on site 24/7, but that was out of the question. So all my partner Nicole Hackert and I could do was sleep in the gallery. There are worse things than waking up in the morning to a Polke exhibition, lying on your mattress looking at a group of his works from the 1960s.*

**MB:** *Mr Körner, is it fair to say that your collection took a different direction after getting to know Bruno Brunnet and Nicole Hackert's gallery?*

**RK:** *At first, I mainly collected editions, and books. Just because it was cheaper. I had some first editions, from Arno Schmidt, for example, as well as a magnificent edition of Sarah Kirsch's poetry, illustrated by A. R. Penck. I didn't just enjoy reading them but collected them as well.*

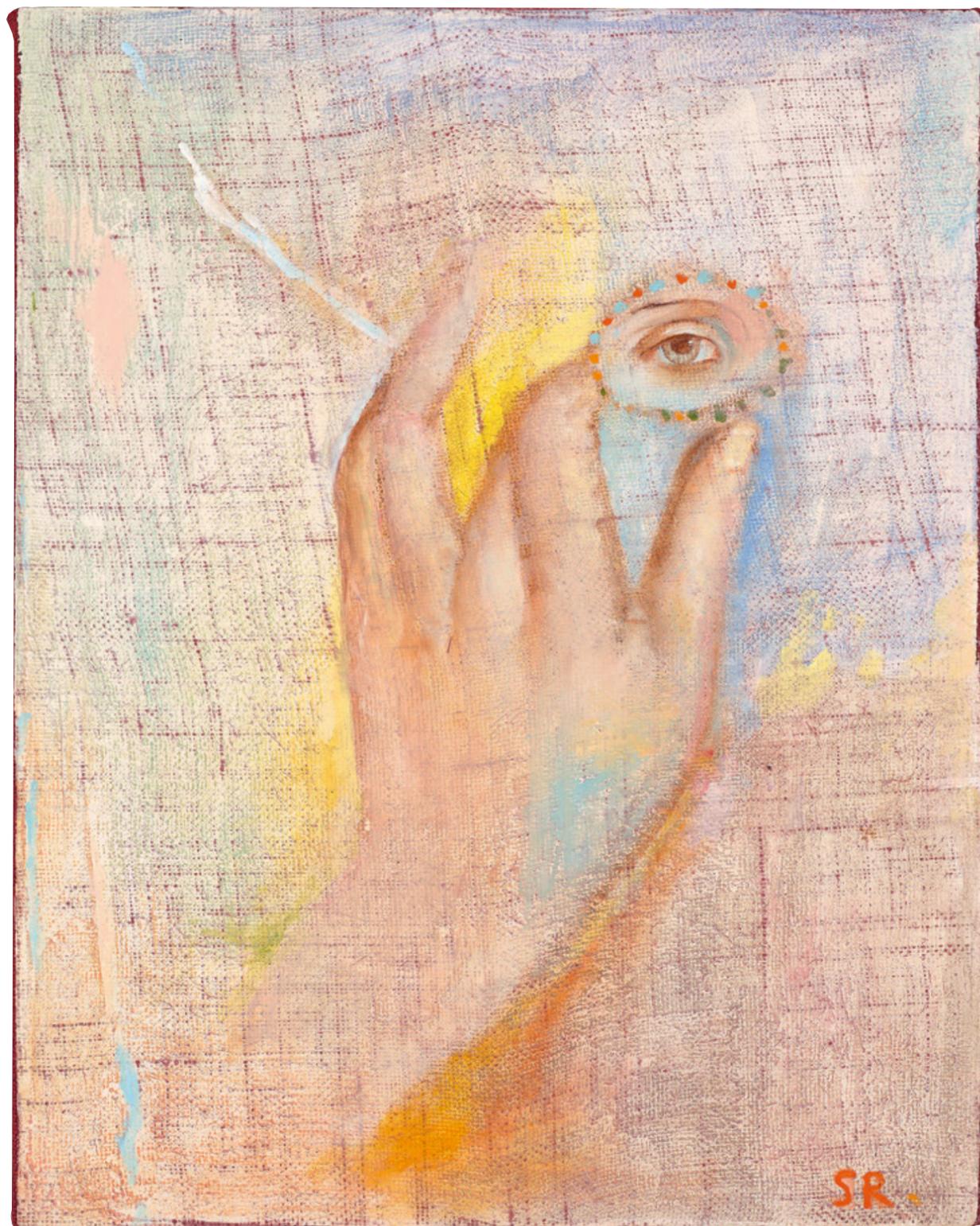
*When my earnings situation started getting better – from 1992 onwards – I began collecting more originals. Initially expressionists like George Grosz, for example. Or prints by Jim Dine. Basically, collecting art was just a continuation of collecting books. I was always interested in art that was strongly influenced by other art forms. When I see poetry with illustrations by A. R. Penck, also a percussionist, or Meese having a go at German classics like Heidegger and Wagner, either on canvas or in theatre and opera form, then that's really exciting. And it's important. I've always been more familiar with literature and music, and then art came along and somehow brought it all together again. Reminding me of something I had read, or heard, or seen somewhere.*

*When I met Nicole Hackert and Bruno Brunnet, these connections developed very quickly. I got to know the art of Daniel Richter, who originally painted record covers, or the work of Meese, who I just talked about – that explored all forms of art and thought.*

**BB:** *That was the early Berlin period. Our gallery was still in Wilmersdorfer Straße, at a time when a real art district was being built in Auguststraße. Klaus Biesenbach founded his Kunst-Werke there in 1991, and that was where he raised the bar in 1992*



Gregor Hildebrandt  
Das Uhrwerk, 2005



Sophie Reinhold  
Untitled, 2020

gründet und 1992 mit der Ausstellung *37 Räume* Maßstäbe gesetzt. Man muss diese Entwicklung im Kontext sehen: Es gab noch kein Internet. Es gab zwar ein paar Kunstzeitschriften und die Stadtzeitungen, aber noch nicht dieses unendliche und unerschöpfliche Informationsangebot von heute. Es ging damals nicht nur ums Kaufen und Verkaufen, sondern auch darum, einen Informationsfluss bereitzustellen. Herr Körner zum Beispiel wollte aus der Berliner Lage heraus wissen, was in Köln und sonst auf der Welt los war. Die Galerie hatte viel mit Reden zu tun.

**MB:** Herr Körner, Sie haben konstant den Kontakt zur Galerie Contemporary Fine Arts (CFA) gehalten und dort einen Großteil Ihrer Sammlung erworben, darunter Gemälde von Peter Doig, Jonathan Meese, Daniel Richter und Dana Schutz – Künstler und Künstlerinnen, die sich auf dem Kunstmarkt sehr gut entwickelt haben, die damals noch am Anfang ihrer Karriere standen, sodass ihre Werke noch erschwinglich waren.

**RK:** Dass Arbeiten erschwinglich waren, war der springende Punkt, deshalb habe ich auch die *Parkett*-Editionen gesammelt, alle ab Heft 23, seit 1989.

**MB:** Das heißt, Sie sammeln nicht fürs Depot, sondern Sie sammeln für ein Leben mit der Kunst? Wenn ich es richtig sehe, sammeln Sie überwiegend Malerei und weniger skulpturale Arbeiten.

**RK:** Ja, es ging immer um ein Leben mit der Kunst. Skulpturen habe ich zwar auch ein paar, zum Beispiel von David Renggli – die habe ich bei Wentrup gekauft. Generell kann man solche Arbeiten aber in einer normal großen Wohnung, in der man wirklich lebt, nicht so gut unterbringen. Die Skulptur von Meese etwa, die wir auch auf die Einladungskarte zur Ausstellung bei CFA abgedruckt haben, steht in der Ecke meines Berliner Zimmers, auf einem gefliesten Boden, wo es keine Schwingungen gibt und sie nicht umfallen kann. Das sind schon bewusste Entscheidungen für ein Leben mit der Kunst und vor allem auch um die Kunst herum. Man bewegt sich gleich ganz anders und bewusster, wenn da so monumentale Werke in der Wohnung hängen, wie zum Beispiel Peter Doigs *Kriket* damals.

Bei mir im Schlafzimmer hängt das Dana Schutz Bild *Jackie's Dream* und direkt daneben *Musikant* von Marcel Eichner, von dem ich einiges gekauft habe. Als Schüler von Immendorff konnte der natürlich immer schon toll zeichnen, und ich finde das einfach Wahnsinn, wie mit ein paar Strichen diese herabsteigende Figur gezeichnet wird, ein Motiv, das ja ursprünglich von Duchamp kommt und später auch von Gerhard Richter gemalt wurde.

Naja, und mit diesem Blick und diesen Assoziationspielräumen wache ich also nun jeden Morgen auf. Das ist doch toll! Groß herrschaftlich ist es nun nicht – ich wohne ja auch nicht in einer riesigen Grunewald-Villa.

*with the exhibition 37 Räume. You have to look at what was happening back then in context, bearing in mind that there was no internet yet. There were a few art magazines and event guides, but you didn't yet have the endless and non-stop stream of information that's available today. At that time, it wasn't only about buying and selling, but also about providing a flow of information. Mr Körner, for example, wanted to see from a Berlin perspective what was going on in Cologne and elsewhere in the world. Talking was a big thing in the gallery.*

**MB:** *Mr Körner, you have always remained in contact with the gallery, Contemporary Fine Arts (CFA), over the years, and you acquired a large part of your collection there, including paintings by Peter Doig, Jonathan Meese, Daniel Richter and Dana Schutz. All of them are artists who are now very well established on the art market, but who were still just starting out on their careers back then, which meant their works were still affordable.*

**RK:** *The fact that they were affordable was the point. That's also why I collect the Parkett editions – every single one from issue 23 onwards since 1989.*

**MB:** *What you're saying is that you don't collect just for the sake of storing works in your depot, but so that you can enjoy a life with art? Am I right in saying that you mainly collect paintings, and not so much sculptural works?*

**RK:** *Yes, it was always about living with art for me. I do have a few sculptures, for example by David Renggli – which I bought at Wentrup. In general, however, you can't fit works like that into a normal-sized flat where you actually live. The sculpture by Meese, for example, which we also printed on the invitation card to the exhibition at CFA, stands in the corner of my room in Berlin, on a tiled floor. That way there are no vibrations that might make it fall over. These are the conscious decisions you make when you live with art and, above all, when you live around art. When you have such monumental works of art like Peter Doig's *Kriket* hanging in your flat, for example, you move in a completely different way, more deliberately.*

*Dana Schutz's painting Jackie's Dream hangs in my bedroom, with Musikant by Marcel Eichner right next to it. I've bought a few things from him. As a student of Immendorff, he was always great at drawing of course, and I think it's amazing how he managed to draw that descending figure using only a few strokes. The motif originally comes from Duchamp and was later painted by Gerhard Richter too.*

*So that's what I see every morning when I wake up, with these associations. That's great! It's not very*

Aber es ist eben alles sehr nah und da, und das macht mir großen Spaß.

**MB:** Hat sich dadurch, dass Sie mit der Sammlung leben, Ihr Blick auf die Kunstwerke verändert? Diese Nähe kann dazu führen, dass die Werke etwas von ihrer Aura einbüßen. Im White Cube dagegen ist ein gewisser Abstand, eine Distanz gegeben, die den Arbeiten Autonomie verleiht. Wenn man mit den Werken lebt, werden sie dann nicht gewöhnlich, werden sie nicht normale Einrichtungsgegenstände?

**RK:** Die Aura haben sie nie eingebüßt, eher im Gegenteil. Es gibt Werke, und die sind mir, um ehrlich zu sein, die liebsten, in denen ich immer wieder etwas Neues entdecke, die mich immer wieder überraschen. Das ist so mit Heideggerz Hängung, wo immer neue Gedanken angestoßen werden und man je nach Laune lesen kann oder mit Richters funky judge, das so viele Ebenen hat, dass man manchmal gar nicht weiß, wohin man schauen soll. Hinzu kommt, dass ich immer wieder Arbeiten austausche. Ich habe bei der Kunstspedition Kroll ein Lagerabteil, in dem weitere Arbeiten stehen. Vor dem Meese-Bild kann man in der Wohnung kaum noch zurücktreten, ebenso vor meinem ersten großen Bild von Peter Doig. Beide sind gut 2 x 3 Meter groß, da bleibt dann nicht mehr so viel Platz, also habe ich ausgetauscht und ja ohnehin auch immer weitergekauft. Immer mit der Absicht, mir die neuen Arbeiten erstmal hinzuhängen – und nicht, um sie gleich ins Depot zu schieben. Das war nicht mein Ziel. Immer wenn irgendwo eine Ausstellung war, etwa im Sprengel Museum in Hannover, und dafür Arbeiten abgeholt wurden, war ja wieder Platz, und ich habe umgehängt. So gab es immer wieder Wechsel.

**BB:** Wir hatten mit Herrn Körner den Idealfall, den man sich als Galerie, aber ebenso von Künstlerseite her wünscht. Der Gang des alten Systems war gewährleistet: Studio, Galerie, Sammler, Institution. 1999 haben wir eine Einzelausstellung von Peter Doig präsentiert, und kurz darauf waren die Arbeiten im Kunsthaus Glarus zu sehen, kuratiert von Beatrix Ruf. Das heißt, das von Herrn Körner gekaufte Bild ist nur sehr kurz bei ihm zu Hause gewesen und war dann bereits ausgeliehen. Für die Künstlerinnen und Künstler ist es sehr wichtig zu wissen, dass ihre Arbeiten für institutionelle Ausstellungen zur Verfügung stehen – und dies auch mit einem verträglichen finanziellen Aufwand für die Institutionen, weil die Werke einfach aus der Wohnung auf den Kunsttransport gehen, ohne teure Klimakisten, ohne Flugkosten.

**MB:** Wieviel haben Sie bezahlt für die erwähnten zwei Bilder von Meese und Doig?

**RK:** Für das von Doig etwa 50.000 DM, für das von Meese weitaus weniger, das waren so 14.000 DM. Ich habe mich Anfang 1989 als Finanzierungsvermittler für

*grand – I don't live in a huge Grunewald villa. But it's all very close, and it's right there, which is great fun for me.*

**MB:** *Has living with the collection changed your view of the artworks? Proximity like that can cause works of art to lose some of their aura. In the White Cube, on the other hand, there's a certain distance, a detachment that gives the works autonomy. When you live with the works, don't they become ordinary, just a part of the furniture?*

**RK:** *They've never lost their aura, in fact the opposite is true. There are works, and to be honest these are my favourites, where I always discover something new, works that surprise me over and over again. It's like that with Heideggerz Hängung, which always gives rise to new thoughts. And it can be read in different ways depending to your mood. Or with Richter's funky judge, for example, which has so many levels that you sometimes don't even know where to look first.*

*Apart from that, I'm always swapping works between my flat and a storage compartment I have at Kunstspedition Kroll. You can't really stand back far enough from the Meese painting in my flat, or from my first large painting by Peter Doig. Both are a good 2 x 3 metres in size, so there just isn't enough space. That's why I swapped them for other works, and I'm always buying more pieces anyway. My aim is always to hang any new works for a while – and not to put them into my storage depot straight away. That's not my goal. Whenever there was an exhibition somewhere, for example at the Sprengel Museum in Hanover, and works of mine were picked up to be shown at it, that freed up some space again, which meant I could move the works around. That way, what hangs in my flat is always changing.*

**BB:** *Mr Körner was everything you could wish for as a gallery, also from the artists' point of view. The old system of doing things was very rigid: Studio, gallery, collector, institution. In 1999, we presented a solo exhibition by Peter Doig. Shortly afterwards the works were already on show at the Kunsthaus Glarus, curated by Beatrix Ruf. This meant that the painting bought by Mr Körner was only at his home for a very short time before it was on loan. It's very important for artists to know that their works are available for institutional exhibitions – and that this can also be done at an affordable financial cost for the institutions involved, because the works only have to be transported from the collector's home, without expensive climate-control shipping crates and without have to pay the costs of a flight.*



Marlon Wobst  
Einzel, 2020



Ärzte selbstständig gemacht. Diese Dienstleistung war damals sehr gefragt. Das verdiente Geld habe ich dann sofort in die Sammlung gesteckt.

**MB:** Haben Sie in den langen Jahren auch immer wieder Kunstwerke verkauft, um die Sammlung neu auszurichten, nachzukaufen?

**RK:** Wir haben erstmal nichts verkauft, nur gesammelt. Es ging ja um ein Leben mit der Kunst, und das hieß für mich auch, länger mit Arbeiten Zeit zu verbringen. Zumal ich mich auch immer ein wenig vor diesem Sekundärmarkt gefürchtet habe. Die Preise, die da zum Teil aufgerufen werden, sind ja einfach nicht mehr verhältnismäßig. Es war zwar klar, dass es, weil ich Kunst immer früh gekauft habe, eine Preissteigerung geben würde, aber doch nicht in solchen Höhen.

Dass man Kunst immer früh kaufte, das ging eigentlich auch gar nicht anders. Im besten Fall wurde schon am Abend vor der Eröffnung, spätestens aber bei der Eröffnung gekauft, sonst hatte man keine Chance. Ich erinnere mich an die Ausstellung mit Dash Snow *The End of Living, The Beginning of Survival*. Die Leute waren damals wirklich, naja, sagen wir, enthusiastisch, wenn so einer wie Dash Snow ausstellte. Da kam dieser Typ aus Amerika, der wie eine Mischung aus Rockstar und Nerd aussah, und hat abgefahrene Sachen gemacht. Die Leute waren aus dem Häuschen. Die ganze Stadt war mit seinem Konterfei plakatiert. So eine Ausstellung war natürlich sofort ausverkauft. Ich hatte mich auch eigentlich für ein anderes Werk interessiert, ein hölzerner Stern mit der Aufschrift „Help Please“. Der war aber schon längst weg.

**BB:** Das war schon gegen Ende dieses Berlin-Mitte-Phänomens. Mitte war damals die Kunstküche Deutschlands, ja Europas. 1996 sind wir mit der Galerie in die Sophienstraße umgezogen, in die Nähe der Auguststraße und der schon erwähnten Kunst-Werke. Die Entwicklung ging rasant nach oben – es kamen Sammlungen nach Berlin, die Sammlungen Hoffmann, Flick, Olbricht und andere. Als Beobachter dieser Szene hat man mitbekommen, dass da etwas am Brutzeln war. Und wenn man die Ohren aufgemacht hat, hat man auch gehört, dass relativ viel Englisch gesprochen wurde, dass das also keine lokale Angelegenheit war, sondern eine überregionale oder internationale. In den Zeitungen wurde über die Künstler und Künstlerinnen berichtet. Ich glaube, das hat dazu beigetragen, ein größeres Vertrauen in den Markt aufzubauen.

**MB:** Diese Entwicklung hatte ihren Preis: Die Internationalisierung und Professionalisierung nach Mauerfall wurden begleitet von Folgeeffekten wie Gentrifizierung, sozialer Verdrängung, Schrumpfung von Räumen, Prekarisierung etc. Vor Mauerfall hingegen gab es in West-Berlin kaum Galerien und Institutionen – die Neue

**MB:** How much did you pay for the two paintings by Meese and Doig that I mentioned?

**RK:** About DM 50,000 for Doig's, a lot less for Meese's, which was about DM 14,000. I started my own business as a financing agent for doctors at the beginning of 1989 – a service that was in great demand at the time. I put the money I earned straight into the collection.

**MB:** Did you repeatedly sell works of art over the years so that you could realign the collection, and buy more?

**RK:** In the beginning, we didn't sell anything, we just collected. It was about living with art, and for me that also meant spending more time with the works. Especially as I was always a little afraid of the secondary market. The prices you see there are sometimes completely unreasonable. It was always clear that, because I generally bought art at an early stage, there would be a price increase, but not to such an extent.

Buying art early was a matter of necessity. Mostly people bought on the evening before the opening, or at the opening at the latest, otherwise they didn't have a chance. I remember the exhibition with Dash Snow, titled *The End of Living, The Beginning of Survival*. At that time, people were really, let's say 'enthusiastic' when someone like Dash Snow exhibited. There was this guy from America who looked like a cross between a rock star and a nerd, and he did some really crazy stuff. People were going mad for it. The whole city was covered with posters of his face, promoting the show. Exhibitions like that, of course, were always sold out immediately. I was actually interested in another work, a wooden star with 'Help Please' written on it. But it was long gone.

**BB:** That was already towards the end of this Berlin-Mitte phenomenon. At that time, Mitte was the art kitchen of Germany, even of Europe you might say. In 1996, we moved the gallery to Sophienstraße, near Auguststraße and not far from the Kunst-Werke I mentioned earlier. Things happened fast – and collections like Hoffmann, Flick, Olbricht came to Berlin, along with many others. When you observed the scene back then, you could see that it was really buzzing. And when you opened your ears, you could hear a relatively large amount of English being spoken, so it wasn't a local affair, but a supra-regional or international one. There were reports about the artists in the newspapers, and I think that helped to build up more confidence in the market.

**MB:** But this development came at a price: the processes of internationalisation and professionalisa-

Nationalgalerie von Mies van der Rohe wurde 1968 erbaut, 1965 feierte der Kunstverein Berlin, aus dem 1969 der Neue Berliner Kunstverein hervorging, seine Gründung. Wie haben Sie dieses muffige und zirkuläre West-Berlin und seine plötzliche Öffnung erlebt?

**RK:** In München war die Kunstszene jetzt auch nicht so viel offener, auch wenn es in Schwabing ein paar Galerien gab. Als ich allerdings die Preisschilder las, bin ich gleich weitergegangen, das war für mich als Student außer Reichweite. In West-Berlin war das schon anders, hier gab es im Vergleich doch mehr Institutionen. Nach dem Mauerfall sind dann überall neue Galerien entstanden. Ich habe mich gerne umgesehen und bekam auch immer bessere Kenntnisse – unter anderem, weil ich Parkett las.

**BB:** Ich bin im August 1979 nach West-Berlin gekommen und habe durch Zufall in der Kantstraße ein Lokal gesehen, die Paris Bar. Ich hatte noch davon gehört, bin da rein und dachte, ich bin in einer Filmkulisse gelandet. Ich jobbte als Kantinenhilfe und Bankettkellner im Hotel Kempinski. Wenn du pleite bist, kannst du nicht wählerisch sein. In die Paris Bar ging ich öfter, tagsüber, einfach zum Gucken. In einer Kneipe lernte ich einen Typen im Frack kennen, der war Kellner in einem Lokal, von dem ich schon gehört hatte: dem Exil in Kreuzberg. Er meinte: „Bei uns hat sich heute einer was gebrochen. Komm dich mal vorstellen.“ Das Vorstellungsgespräch bei Reinhard Norl und seinem Partner fand im Café Einstein statt. Dort, im Café Einstein, hatte ich ein Plakat für eine Performance namens *Knechte des Tourismus* von Martin Kippenberger gesehen. Meine Vorstellung von Performance war 1979 noch eindeutig an Yves Klein orientiert: Nackte Frauen werden mit Farbe eingepinselt und rollen sich über eine Leinwand. Ich hatte, ehrlich gesagt, noch nie in meinem Leben eine Performance mitgemacht oder erlebt.

Am zweiten Weihnachtsfeiertag fing ich dann im Exil an. Das Lokal wurde geführt von Oswald und Ingrid Wiener und Michel Würthle; dass es überhaupt existierte, war Joseph Beuys zu verdanken – er hatte den Wieners eine Skulptur zum Verkaufen geschenkt, damit sie überhaupt das Geld hatten, den Laden zu kaufen. Das Exil war der Künstlertreff der 1970er Jahre. Zum Jahreswechsel 1979/1980 lernte ich vier junge Maler kennen: Salomé, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer und Rainer Fetting. Sie hatten nicht viel Geld, aber sie kamen jeden Abend ins Lokal – da habe ich mich um 1 Uhr nachts immer an den Stammtisch dazugesetzt und einfach zugehört. Im April 1980 kamen sie an und sagten: „Hey, Bruno, wir haben eine Ausstellung im Haus am Waldsee, du musst vorbeikommen.“ Zwei Monate später kommt Rainer Fetting ins Lokal und bestellt eine Flasche Dom Pérignon. Man muss dazu sagen, dass er sich gerade mal ein gro-

tion that came after the fall of the Berlin Wall went hand in hand with follow-up effects like gentrification, social displacement. There was less and less space, and life became less secure for a lot of people. Before the fall of the Wall, on the other hand, there were hardly any galleries and institutions in West Berlin – Mies van der Rohe's New National Gallery was built in 1968. Then came the Kunstverein Berlin in 1965, from which the Neuer Berlin Kunstverein emerged in 1969. What was West Berlin like for you back then – that stuffiness and everyone going round in circles that came from being walled in.

**RK:** The art scene in Munich wasn't actually any more open, even though there were a few galleries in Schwabing. And when I read the price tags there, I immediately moved on, because they were out of reach for me as a student. It was different in West Berlin, where there were more institutions by comparison. After the Wall came down, new galleries were springing up everywhere. I loved just looking around, and I also got better and better at knowing about art – among other things, because I had read Parkett.

**BB:** I arrived in West Berlin in August 1979, and I came across a place on Kantstraße by chance. It was the Paris Bar. I had heard about it, so I went in and immediately felt as if I was in the middle of a film set. I worked in the canteen and waited at banquets in the Kempinski Hotel. When you're broke, you can't be picky. I went to the Paris Bar quite often during the day, just to watch the goings-on. I met a guy in a pub who was wearing a tuxedo and who was a waiter in a place I'd already heard about: Exil in Kreuzberg. He said, "Someone screwed up at our place today. Come and introduce yourself." The interview with Reinhard Norl and his partner took place in Café Einstein. I had seen a poster there, in Café Einstein, for a performance called *Knechte des Tourismus* by Martin Kippenberger. My idea of performance in 1979 pretty much still came from Yves Klein: Naked women being brushed with paint and rolling over a canvas. I had honestly never participated in or experienced a performance in my life.

I started working at Exil on Boxing Day. The place was run by Oswald and Ingrid Wiener and Michel Würthle; the fact that it existed at all was thanks to Joseph Beuys – he had given the Wieners a sculpture to sell so that they would have the money to buy the restaurant in the first place. Exil was the place where artists met in the 1970s. At the turn of the year 1979/1980, I met four young painters:



Janne Räisänen  
Mr. Muscle boi, 2019



Pablo Alonso  
FEB V, 2006

ßes Bier leisten konnte, bei zweien wurde es schon eng. Ich sage also: „Hey Rainer, das geht nicht. Ich kann dir nicht einfach eine Flasche Champagner ausgeben.“ Daraufhin sagt er: „Zwei“ – und greift in die Hosentasche und holt mehr als genug Geld raus. Und damit fing eine West-Berliner Party an, die bis 1982 dauerte.

Irgendwann wollte ich gerne in einer Galerie arbeiten. In den drei bis vier Galerien, die es in Berlin gab, hatte keiner einen Job für mich. Zwei Jahre später ging ich nach Köln und arbeitete ein Jahr in der Galerie Kicken, bevor ich durch Zufall einen Job in der Galerie Michael Werner bekam, das hat mir ganz gut gefallen. Ich war zwar nur Archivar, aber es war trotzdem ein Bombenjob, weil ich Zugang zu dem ganzen Wissen und vor allem auch mit den Künstlern zu tun hatte. Ich habe sehr viel Zeit mit A. R. Penck verbracht, um nur ein Beispiel zu nennen. In Köln entwickelte sich damals eine neue Szene, *Texte zur Kunst* gründete sich, die junge Galerie Christian Nagel. Das hatte alles nichts mit dem alten West-Berlin zu tun, aber das West-Berlin, das ich kannte, war ohnehin 1980 gestorben – weil auf einmal die einen Kohle und die anderen keine hatten, das hat zu viel Animositäten und Ränkespielchen geführt. Es gab auf einmal Gewinner und Verlierer. Damals war das noch so, dass die Theaterleute zum Beispiel am selbstbewusstesten aufgetreten sind, auch weil sie eben so viel mehr Geld verdient haben.

Peter Stein von der Schaubühne am Halleschen Ufer, ich rede hier noch von meiner Frühkellner-Zeit, war eine richtige Kotzfigur für mich. Künstler und Künstlerinnen hingegen konnten sich kaum ein richtiges Essen leisten. Ich habe auch Rainer Werner Fassbinder erlebt, aber einer der miesesten und unangenehmsten Typen war Peter Stein. Die Theaterszene war einfach viel größer und viel lauter als die Kunstszene.

**MB:** Im gegenwärtigen Berlin lassen sich zwei Entwicklungen beobachten, die unser Leben prägen: auf der einen Seite die Errichtung von innerstädtischen Konsuminseln und die Konsolidierung hedonistischer Lebensstile, auf der anderen Seite eine neu entstandene Welt der Marginalisierten, deren Arbeitskraft außer Wert gesetzt und für überschüssig erklärt wurde. Hängen diese Entwicklungen für Sie in irgendeiner Weise mit dem Aufstieg der Kunstmetropole Berlin zusammen?

**BB:** Ich habe das damals nicht so richtig verstanden, aber Oswald Wiener zum Beispiel hat sich von dem, was an neuem Reichtum und lokalem Starkult aufkam, sehr schnell und komplett abgewendet. Er wollte absolut nichts damit zu tun haben, es war ihm suspekt und geradezu körperlich unangenehm. Dieter Roth war ein Freund von ihm – der hatte Freigetranke auf Lebenszeit. Er reiste aus Wien, Stuttgart oder aus Reykjavík an und hatte ein ganz anderes Auftreten. Der Wunsch,

*Salomé, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer, and Rainer Fetting. They didn't have much money, but they came to the bar every evening – so I used to sit down at the regulars' table at 1 a.m. and just listen. In April 1980, they arrived and said, "Hey, Bruno, we're having an exhibition at the Haus am Waldsee, why don't you come by." Two months later, Rainer Fetting came into the restaurant and ordered a bottle of Dom Pérignon. Now, at that time, he could usually only afford one large beer – two was already pushing the boat out. So, I said, "Sorry Rainer, no can do. I can't just hand out a bottle of champagne." All he said was, "Make it two" – and then he reached into his trouser pocket and pulled out more than enough money. And that started a West-Berlin party that went on until 1982.*

*At some point I wanted to work in a gallery. But nobody had a job for me in the three or four galleries there were in Berlin at that time. Two years later I went to Cologne and worked at Galerie Kicken for a year before I got a job at Galerie Michael Werner by chance, which I quite liked. I was only an archivist, but it was still a fantastic job because I had access to all the knowledge and, above all, I was working with the artists. I spent a lot of time with A. R. Penck, to name just one example. A new scene was developing in Cologne at the time, *Texte zur Kunst* was founded, the young Galerie Christian Nagel. None of this had anything to do with the old West Berlin, but the West Berlin I knew had died in 1980 anyway – because almost overnight some people had money and others had none, and this led to a lot of animosity and intrigue. All of a sudden, there were winners and losers. At that time, the theatre people, for example, were the most self-confident, also because they earned the most money.*

*Peter Stein from the Schaubühne am Halleschen Ufer, I'm talking about my early waiter days now, was a total puke in my eyes. Artists, on the other hand, could hardly afford a proper meal. I also experienced Rainer Werner Fassbinder, but Peter Stein was definitely one of the meanest and most unpleasant guys around. The theatre scene was just much bigger and much louder than the art scene.*

**MB:** *In the Berlin of today, we see two developments that affect our lives: on the one hand, you have these inner-city islands of consumption and the consolidation of hedonistic lifestyles; on the other hand, there's this newly emerged world of the marginalised, whose labour power has been declared a surplus thing of little value. Are these developments in any way connected for you to the rise of Berlin as an art metropolis?*

sich international zu orientieren und wegzukommen aus diesem kleinen, engen West-Berlin, wurde ab Ende 1980 nicht nur bei mir ein Thema. Salomé und Rainer Fetting gingen nach Amerika, Bernd Zimmer nach Italien. Es gab Absetzbewegungen, um sich freizuschwimmen – auch weil West-Berlin bei allen Bemühungen immer noch hinter Köln und Düsseldorf rangierte. Das ist heute vielleicht nicht mehr so bewusst, aber dort hat die Musik gespielt. West-Berlin war Provinz, Köln und Düsseldorf waren die natürlichen Suburbs von New York. Das haben die Künstlerinnen und Künstler gespürt und wollten dem etwas entgegensetzen.

**MB:** Herr Körner, Bruno hat sehr lebendig geschildert, wie sich in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren Kunstpraxis als Lebensstil entwickelt hat, ausgehend von einem Milieu, wie man es etwa in der Paris Bar oder im Exil vorfand. Es gibt Sammler, die bewusst die Nähe zu Künstlern und Künstlerinnen suchen, weil sie mit ihnen Zeit verbringen, sie zu Ausstellungen begleiten und sich mit ihnen austauschen möchten. Gehören Sie auch dazu?

**RK:** Nein. Es gab Gelegenheiten, bei denen ich mich mit dem einen oder anderen unterhalten habe, zum Beispiel mit Jörg Immendorff. Außer ihm saßen noch Herbert Volkmann, Daniel Richter und Jonathan Meese am Tisch, das war im Rahmen einer Galerieausstellung und durchaus eindrucksvoll.

Und natürlich erinnere ich mich an Eröffnungspartys. Am aller lebhaftesten an eine Party im Wild at Heart in Kreuzberg nach der Eröffnung von Raymond Pettibon und Dana Schutz. In der Ausstellung habe ich auch Boot gekauft. Wie auch immer, auf der Party hat Imke, eure langjährige Mitarbeiterin, mit ihrer Band auf der Bühne gestanden und ist total abgedreht. Ein Freund von mir ist da rumgerannt und hat wie wild Photos geknipst, nur um später festzustellen, dass gar kein Film in seiner Kamera war. Wir waren eben alle so elektrisiert. Oder diese große Geburtstagsparty von Meese und Baselitz in Clärchens Ballhaus: Baselitz wurde 70, Meese 38. Das war eine gute Party, da im Spiegelsaal oben mit Tanz und unten Gastronomie. Natürlich mit allen großen Namen. Die wenigen Gespräche, die man bei diesen rauschenden Festen haben konnte, waren schön. Der Champus war auch schön.

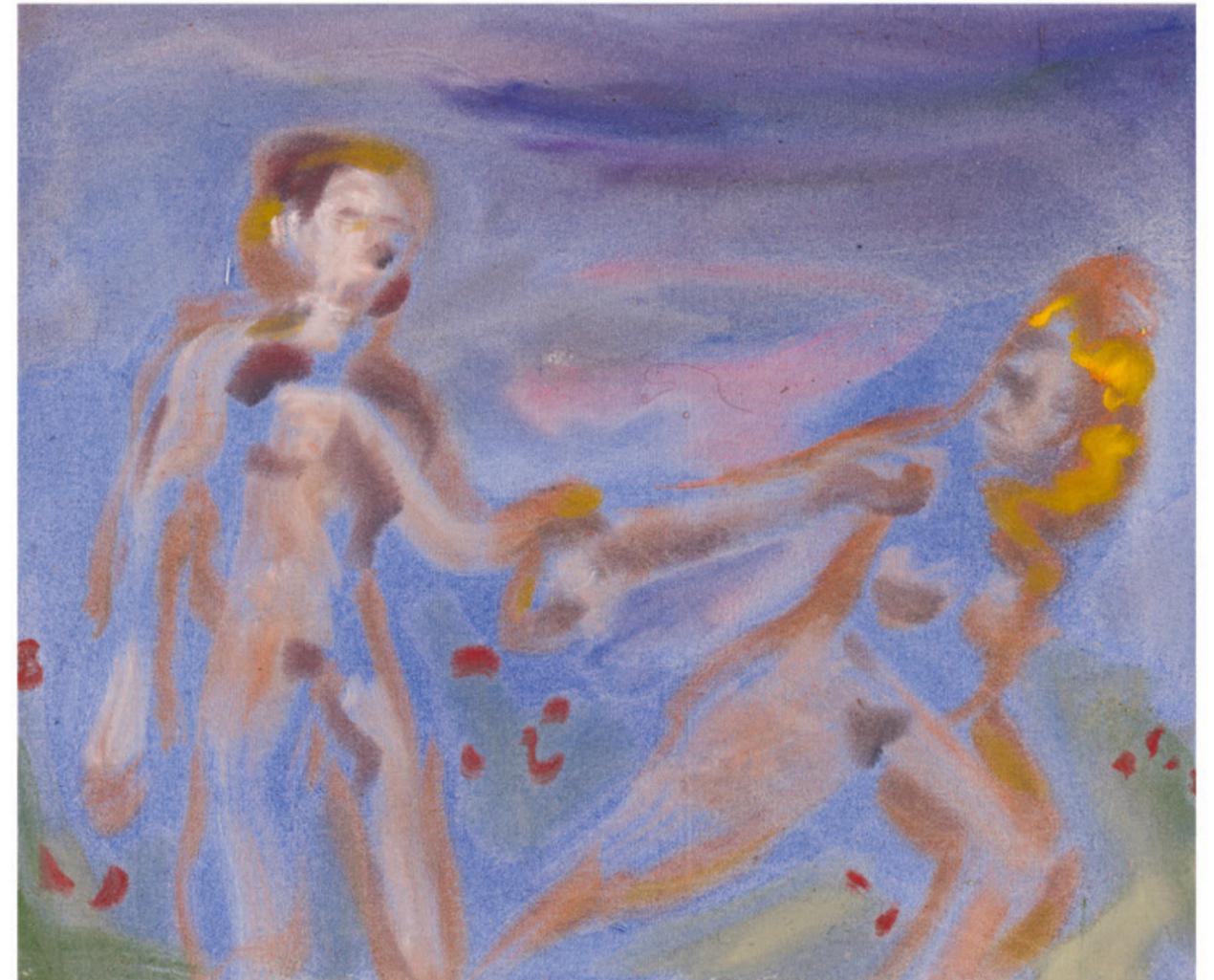
Grundsätzlich hatte ich aber nie vor, in Künstlerkreise einzudringen, das brauche ich nicht. Kleine Ausflüge in diese geheimnisvolle, wilde Welt haben mir gereicht. In der Kunst ging es mir ja auch genau darum, dass die Arbeiten wild sind und ich sie nicht sofort verstehe. Eine Arbeit, die keine Fragen aufwirft, interessiert mich nicht. Ich möchte nicht auf den ersten Blick alles durchschauen. Bei Ernst Fuchs etwa war das so, oder auch bei Peter Doig, der seine Bilder ein wenig verwischt – und

**BB:** *I didn't really understand it at the time, but Oswald Wiener, for example, was very quick to completely turn his back on the new wealth and star worship that was emerging. He wanted absolutely nothing to do with it. He was suspicious of it, and he even found it physically disgusting. Dieter Roth was a friend of his – he had free drinks for life. He travelled to Berlin from Vienna, Stuttgart or from Reykjavík and was a very different kind of guy. The desire to take a more international direction and get away from the narrow confines of West Berlin was common from the end of 1980 onwards, not only for me. Salomé and Rainer Fetting went to America, Bernd Zimmer to Italy. People made moves to break away, to swim free – also because, despite all its efforts to the contrary, West Berlin still ranked behind Cologne and Düsseldorf. People might not be so aware of it today, but that's where things were happening. West Berlin was provincial, Cologne and Düsseldorf were the natural suburbs of New York. Artists sensed that and wanted to do something to counteract it.*

**MB:** *Mr Körner, Bruno very vividly described how the practice of making art developed into a way of life in the late 1970s and early 1980s, proceeding from the kinds of milieu you found in the Paris Bar or at Exil. There are collectors who consciously seek proximity to artists because they want to spend time with them, accompany them to exhibitions and exchange ideas with them. Are you one of them?*

**RK:** *No. There have been occasions where I have talked with one artist or another, Jörg Immendorff for example. Apart from him, Herbert Volkmann, Daniel Richter and Jonathan Meese were at the table, which happened as part of a gallery exhibition and was quite impressive.*

*And, of course, there were opening parties. I most vividly remember a party at Wild at Heart in Kreuzberg after the opening of Raymond Pettibon and Dana Schutz. I also bought Boot at that exhibition. Anyway, at the party, Imke, your long-time collaborator, was performing on stage with her band, totally freaking out. A friend of mine was running around taking photos like crazy, only to realise later that his camera didn't have any film in it. We were all so electrified. Or that big birthday party of Meese and Baselitz at Clärchens Ballhaus, when Baselitz turned 70, and Meese 38. That was a good party, in the hall of mirrors with dancing upstairs and the food being served downstairs. With all the big names, of course. Some of the conversations you could have at those lavish parties were nice. The bubbly was nice too.*



Sophie von Hellermann  
Lead me not, 2019



Marlon Wobst  
Fluss, 2013

zwar auf andere Art und Weise als Gerhard Richter. Die Bilder bekommen eine Tiefe, das interessiert mich, die Maltechnik.

**MB:** Welche Künstlerinnen und Künstler haben Sie zuletzt besonders interessiert?

**RK:** Zuletzt habe ich ein Bild von Dana Schutz gekauft, das teuerste Werk, das ich jemals erworben habe, es hat 95.000 Euro gekostet, das war 2013. Da hatte ich meinen Laden schon verkauft.

**BB:** Ich habe die Künstlerin in New York in der Galerie Zach Feuer kennengelernt, durch Zufall: Jerry Saltz kam rein und hielt eine Lobrede auf sie, zuvor hatte ich von Dana Schutz noch nie gehört. Feuer hat mir dann Arbeiten von ihr gezeigt – das passierte damals alles noch nicht digital, sondern anhand von Zeichnungen und Ektachromen. Ich fand die Arbeiten so interessant, dass ich ihn gefragt habe, ob wir nicht zusammenarbeiten wollen. So kam der Kontakt zustande, und etwas später, 2005, haben wir die erste Ausstellung von Dana Schutz in Berlin gezeigt. Wir haben die Arbeiten in Berlin und Deutschland verkauft – das kann man sich heute überhaupt nicht mehr vorstellen, aber bis zur Weltwirtschaftskrise 2007/2008 war es für uns normal, dass 80–90 Prozent unseres Angebotes hier in Deutschland abgesetzt wurden. Als sich der Markt 2009/2010 wieder fing, waren wir weg vom Fenster. Der Sprung war riesig, die Preise hatten sich um eine Null verändert – was vorher vielleicht 16.000 Euro kostete, war jetzt auf einmal mit 160.000 Euro veranschlagt. Es gab Leute, für die das kein Problem war – aber es war ein Riesensproblem für unsere Sammler, die zwar durchaus über genügend Mittel verfügen, aber bei diesen Summen nicht mehr kaufen wollten. Wir waren insgesamt neun Mal in Hongkong auf der Messe, zuletzt 2019 – da gab es Sammler, ganz junge Typen, die haben einfach das Geld auf den Tisch gelegt. Das kannte ich so nicht. Das gab es hier zu Hause nicht.

**MB:** Ihr und eure Künstler\*innen habt durchaus davon profitiert.

**BB:** Auf jeden Fall. Aber heute sehe ich es differenzierter – auch im Hinblick auf das, was ich das alte System genannt habe. Wir sind zum Beispiel gerade dabei, eine institutionelle Einzelausstellung von Dana Schutz in Europa vorzubereiten. Die Schwierigkeit dabei: Für jede Institution sind die Kosten für Klimakisten ein Problem. Die Besucherzahlen und die Budgets sind seit zwei Jahren im freien Fall. Das heißt, dass wir schauen müssen, wo die Arbeiten verfügbar sind, etwa bei Sammlern wie Herrn Körner, die früh gekauft haben. Die rufen wir an und fragen, ob sie die Werke noch haben. Bei vielen ist das der Fall, und viele leihen die Arbeiten dann auch aus. Bei Typen, die für ein Gemälde 500.000 Dollar hinlegen, kommen die Werke niemals zu Hause an.

*Basically, however, I never intended to become too involved in artistic circles, I don't need that. Small excursions into this mysterious, wild world were enough for me. That was also precisely what art was about to me – the fact that the works are wild, and I don't understand them immediately. If a work doesn't raise any questions for me, then I'm not interested in it. I don't want to understand everything at first glance. That's what it was like with Ernst Fuchs, for example, or with Peter Doig, who blurs his pictures a little – but in a different way than Gerhard Richter. The pictures take on depth, and that's what interests me, the painting technique.*

**MB:** What artists have you been particularly interested in recently?

**RK:** The last painting I bought was by Dana Schutz, the most expensive work I've ever bought. It cost 95,000 euros, that was in 2013. I had already sold my shop by then.

**BB:** I met the artist by chance in New York at the Zach Feuer Gallery. Jerry Saltz came in and held a speech about her that was full of praise. I had never heard of Dana Schutz before. Feuer then showed me some of her work – at that time it was not yet digital but based on drawings and Ektachrome. I found the works so interesting that I asked him if we might work together. That's how the contact came about and a little later, in 2005, we showed Dana Schutz's first exhibition in Berlin. We sold the works in Berlin and Germany – something that's completely unimaginable today, but until the global economic crisis in 2007/2008, it was normal for us to sell 80-90 per cent of our range here in Germany. When the market recovered in 2009/2010, we were out of the picture. There had been a huge jump, and the prices had gone up by a zero – what might have cost 16,000 euros before was now suddenly priced at 160,000 euros. There were people who didn't have a problem with that – but it was a huge problem for our collectors who, despite having sufficient funds, no longer wanted to buy at these sums. We've been to the fair in Hong Kong a total of nine times, the last time in 2019 – there are collectors there, very young guys, who just put the money on the table. I'd never seen that before. We didn't have that here in Germany.

**MB:** You and your artists have certainly benefited from it.

**BB:** Definitely. But today I see it in a more differentiated way – also in terms of what I referred to as the old system. For example, we're currently preparing an institutional solo exhibition with Dana Schutz in Europe. The difficulty here is that the

**MB:** Du verbindest mit dem alten System nicht nur moderate Preise, sondern auch eine familiäre Nähe von Künstlern und Künstlerinnen, Galerien und Sammlern, die es wieder zu pflegen gilt.

**BB:** Ich fürchte, das ist eine nostalgische Vorstellung, das wird so schnell nicht wiederkommen. Die Künstlerinnen und Künstler müssen sich einfach im Klaren darüber sein, dass die Werke gleich in ein Lager im Freeport in Singapur gehen. Sie lassen sich dann zwar noch lokalisieren, aber die Leihbedingungen sind bei einem Kaufpreis von 500.000 Dollar ganz andere.

**MB:** Es kommt in diesem Punkt allerdings auch darauf an, um welche Art von Institution und welche Art von Ausstellung es sich handelt. Wir als Neuer Berliner Kunstverein haben keine Probleme, internationale, auch sehr namhafte Künstlerinnen und Künstlern auszustellen, weil wir direkt mit ihnen arbeiten. Wir gehen in der Regel keine Umwege über Leihgeber, auch weil wir vorrangig Neuproduktionen fördern. Und wenn wir Retrospektiven erarbeiten, wie zuletzt zu Tomas Schmit oder Harun Farocki, dann arbeiten wir direkt mit den Nachlässen. Aktuell bereiten wir gemeinsam mit dem Georg Kolbe Museum und dem Kindl – Zentrum für zeitgenössische Kunst eine Ausstellung von Mona Hatoum vor – die Mehrheit der Arbeiten ist aus dem Besitz der Künstlerin. Zusätzlich entstehen neue Werke.

**RK:** Ein Problem sind die Nullzinsen auf Geldanlagen. Aktien gelten als unsicher. Damit bleibt für Investitionen die Kunst.

**BB:** Das ist ein völlig falscher Ansatz, dass man Kunst verwendet, um Investitionen zu heiligen. In dieser Hinsicht ist seit 1980 etwas kaputtgegangen, die Solidarität zerbrochen.

**MB:** Herr Körner, Sie haben vor, ab 2022 den Neuen Berliner Kunstverein finanziell zu unterstützen, insbesondere bei seinen Kunstvermittlungsprogrammen sowie punktuell bei Ausstellungsprojekten. Wie kamen Sie zu diesem Entschluss, und welche Erwartungen knüpfen Sie daran?

**RK:** Im Prinzip ist die Motivation dieselbe wie bei der Gründung meiner Stiftung. Ich selbst habe mich der Kunst durch Weiterbildung, durch Anschauung, über das Stellen von Fragen angenähert. Ich denke, das ist gerade für Kinder oder Jugendliche wichtig, insbesondere aus benachteiligten Familien. Meine Eltern hatten wenig Geld, ab einem Alter von 13 Jahren war Arbeiten meine Ferienaktivität. Das hat mich nie gestört. Ich erachte es für wichtig, Jugendliche früh in Kontakt mit Kunst zu bringen, gerade wenn sie unterprivilegiert sind. Es bringt einen Verständnis- und Bildungsvorteil, gibt Selbstvertrauen und kann helfen, aus der Benachteiligung rauszukommen. Darüber hinaus hat mich die Ausstellung von Laura Poitras, die im Sommer 2021

cost of climate-control crates is a problem for all the institutions involved. Both visitor numbers and budgets have been plummeting for two years now. This means we have to find out where the works are available, for example from collectors like Mr Körner who bought his pieces early on. We call them and ask if they still have the works. Many of them do, and many of them are also willing to lend works out. People who pay 500,000 dollars for a painting never have their works at home.

**MB:** It seems that you associate the old system not only with moderate prices, but also with a family-like closeness between artists, galleries and collectors that needs to be cultivated again.

**BB:** I'm afraid that's a nostalgic idea, and it won't be coming back any time soon. Artists simply have to be aware that their works go straight into storage in a warehouse in Freeport in Singapore. They can still be found then, but the lending conditions are quite different when the purchase price is 500,000 dollars.

**MB:** In this point, however, it also depends on what kind of institution and what kind of exhibition you're talking about. At Neuer Berliner Kunstverein, we have no problems exhibiting international, even very renowned artists, because we work with them directly. As a rule, we don't take detours via lenders, also because we mainly promote new productions. And we also run retrospectives, like the recent ones with Tomas Schmit or Harun Farocki, where we work directly with the estates. At the moment, we're preparing an exhibition of Mona Hatoum together with the Georg Kolbe Museum and the Kindl – Centre for Contemporary Art. The majority of the works are from the artist's estate. And new works are being created as well.

**RK:** One problem is the zero interest rates on investments. Shares are considered unsafe. And that leaves art as investments.

**BB:** That's a completely wrong approach – using art to sanctify investments. Something has been damaged in that respect since 1980. There is no solidarity anymore.

**MB:** Mr Körner, you plan to give your financial support to the Neuer Berliner Kunstverein from 2022 onwards, especially in its art education programmes and selected exhibition projects. How did you arrive at that decision and what are your expectations?

**RK:** In principle, my motivation is the same as when I set up my foundation. In my own case, I approached art by educating myself, by looking at it, and by asking questions. I think this is particularly





Janne Räisänen  
Borsalino, 2016

im Neuen Berliner Kunstverein zu sehen war, sehr beeindruckt. Wie da brisante politische Fragestellungen transparent gemacht wurden, die man eigentlich hätte sehen können, aber ohne die Recherche der Künstlerin vielleicht nicht verstehen würde. Und auch hier fand ich die künstlerische Methode sehr spannend, welche ästhetischen Mittel zum Einsatz kamen, wie die Neugierde geweckt wurde, mehr zu erfahren. Kunst und Bildung gingen Hand in Hand.

Reinhard Körner und die von ihm gegründete *Kriket-Stiftung* (benannt nach dem gleichnamigen Gemälde von Peter Doig) beabsichtigt ab Januar 2023 eine mehrjährige Förderung des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) im Bereich Vermittlung und Programme. Neben der finanziellen Unterstützung herausragender Ausstellungsprojekte und internationaler Kooperationen entsteht eine neue Stelle Kunstvermittlung, die insbesondere Kinder und Jugendliche aus sozial benachteiligten Familien an die Entwicklungen und Potenziale zeitgenössischer Kunst heranführen soll. Seit seiner Gründung 1969 versteht sich der Neue Berliner Kunstverein als Bildungsinstitution, welche die Idee der geistigen Teilhabe an kulturellen Prozessen und den Dialog zwischen Institution und Öffentlichkeit verfolgt. Die Artothek des Neuen Berliner Kunstvereins – die größte in Deutschland – besitzt über 4.000 Werke des 20. und 21. Jahrhunderts, die von Privatpersonen und öffentlichen Einrichtungen für eine geringe Gebühr entliehen werden können. Das n.b.k. Video-Forum ist mit 1.700 Werken internationaler Videokunst die älteste und größte Videokunstsammlung in Deutschland, die Bestände können kostenfrei gesichtet werden. Der n.b.k. unterhält ein Residency-Programm für Künstler\*innen, Theoretiker\*innen und Vermittler\*innen und gibt – neben dem Editions-, Konzert- und Schallplattenprogramm – drei Buchreihen zu den Themenfeldern „Kunst“, „Diskurs“ und „Berlin“ im Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König heraus.

Redaktion, Lektorat: Michaela Richter

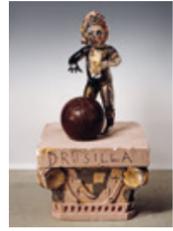
*important for children or young people, especially those from disadvantaged families. My parents didn't have much money, so from the age of 13 I spent my holidays working. That never bothered me. I think it's important to bring young people into contact with art at an early age, especially if they're underprivileged. It gives them an understanding and an educational advantage, and a sense of self-confidence. And that can help them get out of their disadvantaged situation. Apart from that, I was also very impressed by the exhibition by Laura Poitras, which was on show at the Neuer Berliner Kunstverein in the summer of 2021. The way the exhibition shed light on explosive political issues, which you might have seen for yourself, but perhaps wouldn't really understand without the research done by the artist. I also found the artistic method very exciting, the aesthetic means that were used, and how one's curiosity was aroused to learn more. It brought art and education together.*

*Reinhard Körner and his Kriket Foundation (named after the painting of the same title by Peter Doig), intend to provide multi-year support for the Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) in the area of teaching and programmes starting in January 2023. In addition to financial support for outstanding exhibition projects and international collaborations, a new art education position is to be created, with the intention of introducing children and young people from socially disadvantaged families to the developments in and potentials of contemporary art. Since it was founded in 1969, the Neuer Berliner Kunstverein has been understood as an educational institution that pursues the idea of intellectual participation in cultural processes and dialogue between the institution and the public. The Neuer Berliner Kunstverein's Artothek – the largest in Germany – owns over 4,000 works of 20th and 21st century art, which can be borrowed by private individuals and public institutions for a small fee. The n.b.k. Video-Forum, with 1,700 works of international video art, is the oldest and largest video art collection in Germany, and its holdings can be viewed free of charge. The n.b.k. maintains a residency program for artists, theorists and mediators, and publishes – in addition to its edition, concert and record programme – three book series on the topics "Art", "Discourse", and "Berlin" in collaboration with the publishing house Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.*

Translated from the German by Lindsay Jane Munro

# INDEX

Cover & 10



**Jonathan Meese**  
**Saalensch Drusilla** 2000  
 Styroporkapitell, Medizinball,  
 Baby puppe – collagiert  
*Styrofoam capital, medicine ball,  
 baby doll – collaged*  
 130 x 65 x 65 cm  
 51<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 25<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 25<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
 MEE/M 340

2/3



**Peter Doig**  
**Kriket** 1998  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 190 x 275 cm / 74<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 108<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 PD/M 9903

6/7



**Peter Doig**  
**Daytime Astronomy** 1997  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 30 x 40 cm / 11<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
 PD/M 9702

9



**Dash Snow**  
**TV Does Mush Brain** 2006–2007  
 Mixed Media  
 42 x 35 x 27 cm  
 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 10<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
 DASH/S 4

13



**Anselm Reyle**  
**Untitled** 2011  
 Mixed Media, Neonröhre  
 & Acrylglas  
*Mixed media, neon tube  
 & acrylic glass*  
 86,5 x 61 x 21 cm / 34 x 24 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 AR/M 12625

14



**Sean Landers**  
**Cape Horn** 1996  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 50,8 x 43,2 cm / 20 x 17 in  
 SL/M 1996/60

17



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Daniel Richter**  
**17 Jahre Nasenbluten** 1997

18



**Daniel Richter**  
**the funky judge** 1996  
 Öl & Lack auf Leinwand  
*Oil & lacquer on canvas*  
 175 x 135 cm / 69 x 53<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 DR/M 35

21



**Daniel Richter**  
**To think I was the former man in  
 charge** 2009  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 80 x 60 / 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 23<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
 DR/M 230

22



Katalogseite / *catalogue page*  
**Jonathan Meese**  
**Young Americans** 2002

23



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Jonathan Meese**  
**Young Americans** 2002

24/25



**Jonathan Meese**  
**Heideggerz Hängung** 2002  
 Öl auf Leinwand, zweiteilig  
*Oil on canvas, 2 panels*  
 180 x 280 cm / 70<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 110<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 MEE/M 499

27



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Jonathan Meese**  
**General Tanz** 2005

28



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Dana Schutz**  
**If It Appears In The Desert** 2008

29



**Dana Schutz**  
**Boot** 2008  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 91,4 x 101,8 cm / 36 x 40 in  
 DS/M 8054

31



Katalogpage / *catalogue page*  
**Dana Schutz**  
**If It Appears In The Desert** 2008

32



**Dana Schutz**  
**Jackie's Dream** 2010  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 132 x 153 cm / 52 x 60<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 DS/M 3690

33



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Dana Schutz**  
**The Last Thing You See** 2010

35



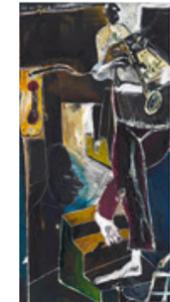
**Dana Schutz**  
**Dressing Room** 2013  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 201,9 x 153,7 cm / 79<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 60<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 DS/M 13021

36



**Tal R**  
**Hey Ho Captain** 2004  
 Collage, Stoff / *collage, fabric*  
 250 x 250 cm / 98<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 98<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 TAL/M 152

40



**Marcel Eichner**  
**Musikant** 2011  
 Acryl, Gouache, Tusche auf  
 Leinwand  
*Acrylic, gouache, ink on canvas*  
 180 x 90 cm / 70<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 35<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 MAE/M 112

43



**Norbert Schwontkowski**  
**Unsere Siedlung auf dem Mars**  
 2004  
 Öl & Pigment auf Leinwand  
*Oil & pigment on canvas*  
 40 x 50 cm / 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 19<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
 NS/M 361

44



Katalogcover / *catalogue cover*  
**Thomas Houseago**  
**There is a crack in everything that's  
 how the light gets in** 2009

45



**Thomas Houseago**  
**Early Morning (Mask)** 2009  
 Bewehrungsseisen, Gips, Hanf  
*Iron rebar, plaster, hemp*  
 83 x 61 x 23 cm / 32<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 24 x 9 in  
 TH/S 09\_13

49



**Thomas Houseago**  
**Mask study** 2009  
 Graphit, Kohle auf Papier  
*Graphite, charcoal on paper*  
 76 x 57 cm / 30 x 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 TH/Z 09\_08

50



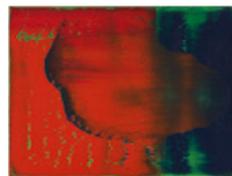
**Parkett**  
Vol. 100/101 2017  
Cover

51



**Martin Kippenberger**  
80 Unique Books 1989  
Parkett-Edition Vol. 19  
Buch, Unikat (1/80)  
Unique book (1/80)  
13,2 x 9,5 cm / 5<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 3<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
KIP/B 1

54/55



**Gerhard Richter**  
Green-Blue-Red 1993  
Parkett-Edition Vol. 35  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
30 x 40 cm / 11<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. 101/115  
GER/M 1

58



**Tim Rollins & K.O.S.**  
Winterreise - Wasserfluth 1989  
Parkett-Edition Vol. 20  
Acryl, Glimmer & Offsetdruck  
auf Platte  
Acrylic, mica & offset print  
on board  
30,2 x 22,7 cm / 12 x 9 in  
Ed. X/80 + A.P. + Original  
TRK/KF 1

59



**Christian Boltanski**  
El Caso 1989  
Parkett-Edition Vol. 22  
Booklet mit Photographien  
Booklet with photographs  
5 x 8 x 0,6 cm / 2 x 3<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1/4 in  
Ed. 31/80  
CHB/KF 1

60



**Philip Taaffe**  
Lineament Monotypes 1990  
Parkett-Edition Vol. 26  
Monotypie, lithographische Tinte  
auf japanischem Papier,  
Unikat (1/55)  
Monotype, lithographic ink on  
Japanese paper, unique (1/55)  
49,5 x 40 cm / 19<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
PTA/Z 1

61



**Günther Förg**  
Four Bronze Reliefs 1990  
Parkett-Edition Vol. 26  
Bronze  
25,5 x 21,5 x 3,5 cm  
10 x 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub> in  
Ed. 13/20  
GF/S 1

62



**John Baldessari**  
Six Colorful Expressions (Frozen)  
1991  
Parkett-Edition Vol. 29  
Porzellanemaillierte Stahlplatte mit  
photographischen Siebdrucken  
Porcelain enameled steel plate with  
photographic screen prints  
26,5 x 12 cm / 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 4<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. 20/75  
JBA/P 1

63



**Cindy Sherman**  
Untitled 1991  
Parkett-Edition Vol. 29  
Bedruckte Seide, gepolstert, in  
vergoldetem Holzrahmen  
Printed silk, padded, in gilded  
wooden frame  
21,3 x 17,4 cm / 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 6<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. 44/100  
CSH/G 1

64



**Sigmar Polke**  
Dr Pabscht het z'Schpiez  
s'Schpäckbschteck z'schpät  
bschteut 1980/1991  
Parkett-Edition Vol. 30  
Computerreproduktion auf  
Leinwand  
computer reproduction on canvas  
50,2 x 40,3 cm / 19<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. 56/100  
SP/G 100/56

65



**Mike Kelley**  
Goethe Quote 1992  
Parkett-Edition Vol. 31  
Photographie mit Siebdruck  
Photograph with screen print  
63,7 x 44,7 cm / 25 x 17<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
Ed. 20/60  
MKY/P 1

66



**Sherrie Levine**  
Two Shoes 1992  
Parkett-Edition Vol. 32  
Ein Paar Kinderschuhe  
Pair of children's shoes  
15,8 x 5,8 cm / 6<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 2<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. 47/99  
SHL/KF 1

67



**Imi Knoebel**  
Cementi 1992  
Parkett-Edition Vol. 32  
Beton & Eisenoxid  
Concrete & ferric oxide  
23,9 x 11,9 x 7,5 cm  
9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 4<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 3 in  
Ed. 43/100  
IK/KF 1

68



**Richard Prince**  
Good Revolution 1992  
Parkett-Edition Vol. 34  
Vinyl auf C-Print  
Vinyl on c-print  
52 x 41,9 cm / 20<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
Ed. 48/80  
RPR/PL 1

69



**Ilya Kabakov**  
Citation 1992  
Parkett-Edition Vol. 34  
Siebdruck & Kunststofffliege auf  
Papier & Pappe  
Screen print & plastic fly on paper  
& cardboard  
34,7 x 24,2 cm / 13<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
Ed. 32/50  
IKA/KF 1

70



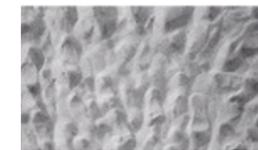
**Franz West**  
Pouch for Parkett 1993  
Parkett-Edition Vol. 37  
Bedruckte afrikanische Baumwolle  
& Kette  
Printed African fabric & chain  
26,2 x 24,5 cm / 10<sup>1</sup>/<sub>3</sub> x 9<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
Ed. 24/180  
FW/KF 1

71



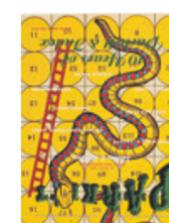
**Ross Bleckner**  
Untitled 1993  
Parkett-Edition Vol. 38  
Aquarell, Tusche & Wachs auf  
Aquarellkarton  
Water colour, ink & wax on water  
colour paper  
27,8 x 22,8 cm / 11 x 9 in  
Ed. 27/100  
ROB/KF 1

Nicht abgebildet  
Not reproduced



**Felix Gonzales-Torres**  
Untitled 1994  
Parkett-Edition Vol. 39  
8-teilige Plakatwand auf  
gestrichenem Appleton-Papier  
8-sheet billboard on Appleton  
coated stock  
Format variiert je nach Installation  
Maximale Größe 317,5 x 690,9 cm  
Dimensions vary with installation  
Maximum dimensions: 125 x 272 in  
Ed. 56/84 + 15 AP  
FGT/PL 1

72/73



**Sigmar Polke**  
Untitled 1994  
Parkett-Edition Vol. 40/41  
Überdruck-Makulatur mit  
eingebundener Gouache  
Overprinted paper with bound in  
gouache  
25,5 x 21 cm / 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
Ed. B-9/25  
SP/KF 1

74



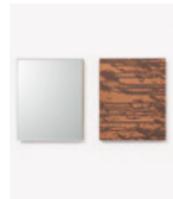
**Jenny Holzer**  
**With You Inside Me Comes the Knowledge of My Death** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 40/41  
 Silber / silver  
 4,1 x 8,8 x 5,5 cm  
 1<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 2<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 Ed. 15/25  
 JH/KF 1

75



**Damien Hirst**  
**What Goes Up Must Come Down** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 40/41  
 Tischtennisball, Haartrockner & Plexiglasbehälter für Labore  
*Ping-pong ball, hairdryer & Plexiglas container for laboratories*  
 30 x 30 cm / 11<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 11<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
 11/30 + 8PPs  
 DH/KF 1

76



**Günther Förg**  
**Untitled** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 40/41  
 Spiegel & Kupferstich  
*Mirror & copperplate print*  
 25,5 x 21 x 3,2 cm / 10 x 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 1<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 Ed. 30/45  
 GF/M 2

77



**Peter Fischli & David Weiss**  
**Untitled (Small Bucket)** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 40/41  
 Acryl & Dispersionsfarbe  
*Acrylic & dispersion paint*  
 20 x 20 x 8,5 cm / 7<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 7<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 3<sup>1</sup>/<sub>3</sub> in  
 Ed. 10/32  
 PF/DW/KF 1

78



**Rebecca Horn**  
**Swan Ladder** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 40/41  
 Schwanenfeder in Metallbox mit Glasfenstern & Glastrichter, Spiegel, Tinte  
*Swan's feather in metal box with glass windows & glass funnel, mirror, ink*  
 23,9 x 11,9 x 7,5 cm  
 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 4<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 3 in  
 Ed. VI/45  
 RHO/S 1

79



**Susan Rothenberg**  
**Bear Skin Rug** 1995  
 Parkett-Edition Vol. 42  
 Synthetisches Latex  
*Synthetic latex*  
 31 x 32 x 5 cm / 12<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 12<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 2 in  
 Ed. 12/70  
 SRO/KF 1

80



**Juan Muñoz**  
**Augenblick (Glimpse)** 1995  
 Parkett-Edition Vol. 43  
 Handgeätztes Glas  
*Hand-etched glass*  
 Das Bild wird durch Anhauchen des Glases kurzzeitig sichtbar.  
*The image becomes momentarily visible by breathing on the glass.*  
 12 x 9 cm / 4<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 Ed. 12/70  
 JMU/KF 1

81



**Matthew Barney**  
**Sweet Bolus** 1995  
 Parkett-Edition Vol. 45  
 Gegossener Zucker & Epoxidharz auf Satinband mit einzelner Zuchtperle  
*Cast sugar & epoxy resin on satin ribbon with single cultured pearl*  
 8,5 x 9 x 30,7 cm / 3<sup>1</sup>/<sub>3</sub> x 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 12 in  
 Ed. 31/50  
 MBA/KF 1

82



**Richard Artschwager**  
**Untitled (1000 Cubic Inches)** 1996  
 Parkett-Edition Vol. 46  
 Sperrholz & Kiefer mit Stahlteilen  
*Plywood & pine with steel hardware*  
 47 x 15 x 22,5 cm / 18<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 6 x 8<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
 Ed. 24/60  
 RA/KF 1

83



**Raymond Pettibon**  
**Untitled (Justly Felt and Brilliantly Said)** 1996  
 Parkett-Edition Vol. 47  
 Siebdruck / screen print  
 24,4 x 19,4 cm / 9<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 7<sup>2</sup>/<sub>3</sub> in  
 Ed. 20/60  
 RP/KF 1

83



**Tony Oursler**  
**Talking Light** 1996  
 Parkett-Edition Vol. 47  
 Compact Disc mit der Stimme des Künstlers, Glühbirne & Lichtorgel, die Glühbirne reagiert auf die Frequenz der Stimme auf der CD  
*Compact disc with artist's voice, light bulb & sound organ kit, the light bulb reacts to the frequency of the voice on the CD*  
 Maße variabel / dimensions variable  
 Ed. 28/50  
 TOY/KF 1

85



**Gabriel Orozco**  
**Light through Leaves** 1996  
 Parkett-Edition Vol. 48  
 Computerausdruck, Tinte auf Papier  
*Computer print, ink on paper*  
 55,9 x 81,5 cm / 22 x 32 in  
 Ed. 20/60  
 GOR/G 1

86



**Sue Williams**  
**Untitled** 1997  
 Parkett-Edition Vol. 50/51  
 Drei übereinander geschichtete Lithographien auf transparenter Mylar Folie  
*Three-layer lithograph on transparent archival Mylar*  
 25,5 x 42 cm / 10 x 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 Ed. 18/60  
 SWI/KF 1

87



**John M. Armleder**  
**Untitled** 1997  
 Parkett-Edition Vol. 50/51  
 Einzigartige Plexiglas-Skulptur in fluoreszierender Farbe  
*Unique Perspex sculpture in fluorescent color*  
 40,6 x 40,6 x 20,3 cm  
 16 x 16 x 8 in  
 1 von 50 / 1 of 50  
 JMA/S 1

88



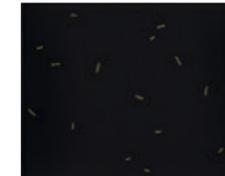
**Karen Kilimnik**  
**Rapunzel** 1998  
 Parkett-Edition Vol. 52  
 Spindel mit Goldhaarsträhne („Haar“) auf Moosbett, Plexiglasbox  
*Spindle of gold thread ("hair") on bed of moss, Plexiglas box*  
 10,5 x 25,1 x 20,1 cm  
 4<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 10 x 8 in  
 Ed. 18/45  
 KKI/KF 1

89



**Mariko Mori**  
**Star Doll** 1998  
 Parkett-Edition Vol. 54  
 Puppe mit Mikrofon, Kopfhörern, Stiefeln, weißen Strümpfen, rot kariertem Rock, Oberteil in Blau, Schwarz & Weiß, transparenten Armbändern, gelben Schulterpolstern, Brosche & blauem Haar  
*Doll with microphone, earphones, boots, white stockings, red plaid skirt, top in blue, black & white, transparent bracelets, yellow shoulder pads, brooch & blue hair*  
 H: 26 cm / 10<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in  
 Ed. 69/99  
 MMO/KF 1

90



**Roni Horn**  
**From: You Are The Weather** 1998  
 Parkett-Edition Vol. 54  
 Zweifarbiger Siebdruck  
*Two-color screen print*  
 50,7 x 60,4 cm / 20 x 23<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in  
 Ed. 18/60  
 RP/KF 1

91



**Vanessa Beecroft**  
**Untitled** 1999  
 Parkett-Edition Vol. 56  
 Fünf Siebdruck-Farbdruke von Photographien aus dem Archiv der Künstlerin  
*Five silkscreen color prints of photographs from the artist's archive*  
 50 x 70 cm / 19<sup>2</sup>/<sub>3</sub> x 27<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in  
 Ed. 33/50  
 VB08, VB35, VB16, VB39 & VB39  
 VBE/SI 1

92



**Thomas Hirschhorn**  
**Swiss Made** 1999  
 Parkett-Edition Vol. 57  
 Pappe, Aluminiumfolie, Filz, Holz & Kunststoff  
*Cardboard, aluminium foil, felt, wood & plastic*  
 230 x 52 x 6,5 cm  
 90<sup>1/2</sup> x 20<sup>1/2</sup> x 2<sup>1/2</sup> in  
 Ed. 20/50  
 THI/S 1

93



**Nan Goldin**  
**Lambs Ears** 1999  
 Parkett-Edition Vol. 57  
 C-Print  
 50,8 x 61 cm / 20 x 24 in  
 Ed. 20/60  
 NG/P 1

94



**Doug Aitken**  
**Decrease the Mass and Run like Hell** 1999  
 Parkett-Edition Vol. 57  
 Spiegeldrachen & Plakat mit fliegendem Drachen  
*Mirror kite & poster auf flying kite*  
 86,5 x 85 cm / 34 x 33<sup>1/2</sup> in  
 95 cm / 37<sup>3/8</sup> in (Schwanz / tail)  
 51 x 39,6 cm / 20 x 15<sup>5/8</sup> in (Poster)  
 Ed. 17/60  
 DAI/S 1

95



**Jason Rhoades**  
**Bottle Pumpkin from Perfect World** 2000  
 Parkett-Edition Vol. 58  
 Handbemalter Kürbis mit Samen, die 2000 Jahre halten, Rucksack, 11 Schnappschüsse, runder Pappbehälter & Sockel  
*Hand-painted gourd with seeds that last 2000 years, backpack, 11 snapshots, round cardboard container & pedestal*  
 Maße variabel / *dimensions variable*  
 Ed. 34/70  
 JRH/MU 1

96



**Sylvie Fleury**  
**His Mistress' Toy** 2000  
 Parkett-Edition Vol. 58  
 Damenpantolette in Größe 37, Polyurethanguss mit integriertem Geräusch (Quietschlaut)  
*Size 37 women's mule cast in polyurethane with integrated noise maker (squeak)*  
 Ed. X/99  
 SYF/S 1

97



**Kara Walker**  
**Boo-hoo** 2000  
 Parkett-Edition Vol. 59  
 Linolschnitt / *linocut*  
 100,8 x 52,4 cm / 39<sup>2/3</sup> x 20<sup>2/3</sup> in  
 Ed. 32/70  
 KW/Z 1

98



**Diana Thater**  
**Untitled** 2000  
 Parkett-Edition Vol. 60  
 DVD mit Endlosschleife  
*DVD with endless loop*  
 Ed. 47/150  
 DTH/V 1

99



**Gregor Schneider**  
**The German Contribution** 2001  
 Parkett-Edition Vol. 63  
 Photographie / *photograph*  
 41,7 x 31,8 cm / 16<sup>1/2</sup> x 12<sup>1/2</sup> in  
 Ed. 48/60  
 GS/P 1

100



**Tom Friedman**  
**Untitled** 2002  
 Parkett-Edition Vol. 64  
 Styroporbecher, handbemalt mit Acrylfarbe, Klebstoff  
*Styrofoam cups painted by hand with acrylic paint, glue*  
 H: 101,6 cm / 40 in, Ø 5 cm / 2 in  
 Ed. 26/75  
 TOF/S 1

101



**Louise Bourgeois**  
**The Maternal Man** 2008  
 Parkett-Edition Vol. 82  
 Druck auf Stoff / *print on fabric*  
 26,6 x 20,3 cm / 10<sup>1/2</sup> x 8 in  
 Ed. 17/33  
 LBO/KF 1

102



**Josh Smith**  
**Parkett Book Collage** 2009  
 Parkett-Edition Vol. 85  
 Mixed Media, Collage & Tinte auf Holz  
*Mixed media, ink & collage on wood*  
 61 x 45,7 x 1,9 cm / 24 x 18 x 3/4 in  
 Ed. 15/38  
 JSM/C 1

103



**Carol Bove**  
**Untitled** 2009  
 Parkett-Edition Vol. 86  
 Mixed Media, Holz & Messing  
*Mixed media, wood & brass*  
 8 x 22 x 7,5 cm / 3<sup>1/4</sup> x 8<sup>2/3</sup> x 3 in  
 Unikat / *unique piece* (31/35)  
 CBO/S 1

104



**Kelley Walker**  
**Untitled** 2010  
 Parkett-Edition Vol. 87  
 Guss in Mixed Media (Papiermasse, Schokolade, Kunstharzsiegel), mit vom Künstler getragener Kappe  
*Cast in mixed media (paper pulp, chocolate, resin), with cap worn by artist*  
 30,5 x 17,8 x 28 cm / 12 x 7 x 11 in  
 Ed. 19/35  
 KEW/S 1

105



**Mark Bradford**  
**The Once and Future King** 2011  
 Parkett-Edition Vol. 89  
 Messer mit Metallklinge in Stein  
*Knife with metal blade in stone*  
 17 x 12 x 26,5 cm  
 6<sup>2/3</sup> x 4<sup>3/4</sup> x 10<sup>1/2</sup> in  
 Ed. 23/35  
 MAB/S 1

106



**Kerstin Brätsch + Das Institut**  
**Parasite Patch, from Schröderline** 2011  
 Parkett-Edition Vol. 88  
 Gestrickte Textilaufnäher mit vier Motivlagen  
*Knitted textile patch with four design layers*  
 Je Motivlage 38 x 30,5 cm  
*Each layer 15 x 12 inch*  
 Ed. 10/18  
 KBR/KF 1

107



**Nathalie Djurberg**  
**Eggs** 2012  
 Parkett-Edition Vol. 90  
 Leinwand, mit Baumwolle ausgestopft, Acryl, Öl & Mixed Media auf Holz  
*Canvas, stuffed with cotton, acrylic, oil & mixed media on panel*  
 45 x 30 x 30 cm  
 17<sup>3/4</sup> x 11<sup>3/4</sup> x 11<sup>3/4</sup> in  
 Unikat / *unique piece* (3/38)  
 NDJ/S 1

108



**Ei Anatsui**  
**Diaspora** 2012  
 Parkett-Edition Vol. 90  
 Archiv-Inkjet-Druck auf Baumwolle  
*Archival inkjet print on cotton*  
 135 x 135 cm / 53<sup>1/4</sup> x 53<sup>1/4</sup> in  
 Ed. 14/35  
 EA/T 1

109



**Theaster Gates**  
**Soul Bowls** 2016  
 Parkett-Edition Vol. 98  
 Steingut mit Glasur, zwei Schalen, eine in Schwarz & eine in Weiß, jede ein Unikat  
*Stoneware with glaze, two bowls, one in black & one in white, each unique*  
 H: 10-13 cm / 4-5 in  
 Ø 10-13 cm / 3-3<sup>1/2</sup> in  
 1 von 15 / 1 of 15  
 TG/K 1

110



**Adrian Ghenie**  
**The Lidless Eye** 2016/2017  
 Parkett-Edition Vol. 99  
 Collage  
 25 x 22 cm / 9<sup>3/4</sup> x 8<sup>2/3</sup> in  
 Ed. 19/25  
 AGH/C 1

111



**Marlene Dumas**  
**Art is/Always/Having to say/**  
**Goodbye** 2017  
 Parkett-Edition Vol. 100/101  
 Tinte auf Papier / *ink on paper*  
 35 x 22 cm / 13<sup>3/4</sup> x 8<sup>2/3</sup> in  
 Ed. 18/35  
 MD/Z 1

112



**Jonathan Meese**  
**Schädel I** 2003  
 Bronze  
 24 x 18 x 24 cm / 9<sup>1/2</sup> x 7 x 9<sup>1/2</sup> in  
 Ed. 3/3 + 1 AP  
 MEE/S 61/03

115



**Gregor Hildebrandt**  
**Das Uhrwerk** 2005  
 Kassettenband, Kassettenrad  
 & Acryl auf Leinwand  
*Cassette tape, cassette wheel*  
 & *acrylic on canvas*  
 75 x 49 cm / 29<sup>1/2</sup> x 19<sup>1/3</sup> in  
 GHI/M 19

116



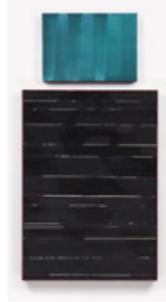
**Sophie Reinhold**  
**Untitled** 2020  
 Öl auf Marmorermehl auf Jute  
*Oil on marble powder on jute*  
 50 x 40 cm / 19<sup>2/3</sup> x 15<sup>3/4</sup> in  
 SOR/M 33

117



**Marlon Wobst**  
**Einzel** 2020  
 Filz / *felt*  
 82 x 111 cm / 32<sup>1/4</sup> x 43<sup>2/3</sup> in  
 MW/T 83

118



**Clara Brörmann**  
**Röntgenbild** 2014  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 190 x 100 cm / 74<sup>3/4</sup> x 39<sup>1/3</sup> in  
 CLB/M 103

123



**Janne Räisänen**  
**Mr. Muscle boi** 2019  
 Aquarell auf Papier  
*Water colour on paper*  
 113 x 72 cm / 44<sup>1/2</sup> x 28<sup>1/3</sup> in  
 JRÄ/Z 422

124



**Pablo Alonso**  
**FEB V** 2006  
 Acryl auf Leinwand  
*Acrylic on canvas*  
 90 x 65 cm / 35<sup>1/2</sup> x 25<sup>2/3</sup> in  
 PA/M 56

127



**Sophie von Hellermann**  
**Lead me not** 2019  
 Acryl auf Leinwand  
*Acrylic on canvas*  
 46,5 x 56 cm / 18<sup>1/3</sup> x 22 in  
 SVH/M 38

128



**Marlon Wobst**  
**Fluss** 2013  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 200 x 150 cm / 78<sup>3/4</sup> x 59 in  
 MW/M 169

131



**Wawrzyniec Tokarski**  
**Hell Illustrated** 2004  
 Aquarell auf Papier  
*Water colour on paper*  
 214 x 125 cm / 84<sup>1/4</sup> x 49<sup>1/4</sup> in  
 WAT/Z 20

132



**Janne Räisänen**  
**Borsalino** 2016  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*  
 80 x 80 cm / 31<sup>1/2</sup> x 31<sup>1/2</sup> in  
 JRÄ/M 99

Umschlag hinten  
 Cover back



**Rachel Whiteread**  
**Switch** 1994  
 Parkett-Edition Vol. 42  
 Gips & Messing / *plaster & brass*  
 8,9 x 8,9 x 2,8 cm / 3<sup>1/2</sup> x 3<sup>1/2</sup> x 1 in  
 Ed. 7/25  
 RWH/S 1

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung  
*This catalogue is published as part of the exhibition*  
**Zeitmaschine Balthus**  
**Eine Berliner Sammlung**  
8. Januar – 26. Februar 2022  
8 January – 26 February 2022

**Contemporary Fine Arts, Berlin**  
Bruno Brunnet & Nicole Hackert  
Grolmanstraße 32/33  
10623 Berlin, Germany  
Tel. +49 (0) 30-88 77 71 67  
www.cfa-berlin.com  
gallery@cfa-berlin.de

© 2022  
Contemporary Fine Arts,  
Snoeck Verlagsgesellschaft,  
die Autoren und die Photographen  
*the authors and photographers*

**Texte / Texts**  
Katharina Hajek  
Jörg Heiser  
Tom McGrath  
Roberto Ohrt  
Beatrix Ruf  
Marcus Woeller  
Dana Žaja

**Gestaltung / Design**  
Imke Wagener

**Photographie / Photography**  
Nick Ash, Jan Bauer, Matthias Kolb, Jochen Littkemann  
Außer auf den Seiten  
*Except the pages*  
117, 118, 123, 132:  
Courtesy Schwarz Contemporary, Photo: def image  
127: Courtesy Wentrup, Berlin, Photo: Trevor Good

**Photo Frontispiz / Photo Frontispiece**  
Bruno Brunnet & Oswald Wiener, Berlin, 1985  
Photo: Christina Gartner-Koberling

**Portraitphotos / Portrait Photography**  
Jan Bauer (Seite /page 27)  
Mona Kuhn (Seite /page 44)  
Elfie Semotan (Seite /page 28 & 31)

**Lithographie / Lithography**  
farbanalyse, Köln

**Erschienen in / Published by**  
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH  
Nievenheimer Straße 18  
50739 Köln  
www.snoeck.de

**ISBN**  
978-3-86442-394-9

Printed in Germany



**Sarah Lucas**  
**Led Zeppelin is for Poofs I, 2002**  
Installation Sophie-Gips-Höfe, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022 für:  
Pablo Alonso, Richard Artschwager,  
Christian Boltanski, Nathalie Djurberg,  
Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer,  
Rebecca Horn, Thomas Houseago,  
Ilya Kabakov, Imi Knoebel,  
Jonathan Meese, Daniel Richter,  
Susan Rothenberg, Gregor Schneider

Louise Bourgeois  
© The Easton Foundation  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

© Peter Doig. All rights reserved  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Günther Förg  
© Estate Günther Förg, Suisse  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Damien Hirst © Damien Hirst  
and Science Ltd. All rights reserved  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Mariko Mori © Mariko Mori, Member Rights  
Society (ARS), New York  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Sigmar Polke © The Estate of Sigmar Polke,  
Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2022





**CONTEMPORARY FINE ARTS  
BERLIN 2022  
SNOECK**