



## FLORENZ, SHANGHAI UND IMMER HÄUFIGER BERLIN

**Heiner Wemhöner im Gespräch über die  
Anfänge und Perspektiven seiner Sammlung**

**Ulrike Münter:** *Anfang der 1990er-Jahre erwarben Sie die ersten Kunstwerke. Wie Sie selbst sagten, verstanden Sie sich damals nicht als Sammler, sondern eher als Kunstliebhaber. Wie hat sich Ihr Selbstverständnis in den vergangenen Jahren verändert?*

**Heiner Wemhöner:** Dass ich anfang, mich auch in meinem privaten Umfeld mit Kunst zu umgeben, ist schlicht einem Zufall zu verdanken. Ich war mit Freunden in Florenz unterwegs – das muss so zwischen 1986 und 1988 gewesen sein – und einer dieser Freunde nahm mich mit zu einem Rahmenmacher, der schon damals nebenbei als Kunsthändler tätig war. Dass aus dieser Werkstatt einmal eine renommierte Galerie würde, war zu dieser Zeit keineswegs abzusehen. Heute vertritt die über Italiens Grenzen hinaus bekannte Galleria Poggiali e Forconi ja unter anderen Künstler wie Enzo Cucchi. Natürlich habe ich nicht sofort daran gedacht, etwas zu kaufen, das brauchte noch einige Zeit, das war ja völliges Neuland für mich. Aber wir sind in den folgenden Jahren wiederholt in die Toskana gereist und ich hatte dort auch beruflich zu tun. Irgendwann hat es dann »klick« gemacht. Das erste Werk war Bruno Paolis *La Posa* (1984) und die Assoziation war ziemlich klar. Mir gefiel diese italienische Sommerstimmung einfach so gut, dass ich das Bild auch zu Hause wiedersehen wollte.

Rückblickend würde ich es so beschreiben: In Italien begann ich, mich für Kunst zu interessieren, in der Phase danach wurde aus dem Interesse eine Liebhaberei. Als Sammler im engeren Sinne würde ich mich erst seit knapp zehn Jahren bezeichnen. Dieses Buch schlägt also quasi den Bogen zurück zum Anfang. In der Zwischenzeit ist viel passiert: Ich habe meine Skepsis gegenüber der Fotografie abgelegt und bin mittlerweile begeistert von dem, was beispielsweise Künstler wie Andreas Mühe, Michael Najjar und Andrea Stappert machen. Durch Isaac Julien habe ich angefangen, Filme zu sammeln, und durch Alexandra Ranner inspiriert, habe ich sogar eine Installation im öffentlichen Raum in Auftrag gegeben. Ich würde sagen, jetzt bin ich mittendrin.

**UM** *Wenn Sie heute Bilder anschauen, die Sie damals erworben haben, sehen Sie diese Werke dann mit anderen Augen?*

**HW** Mein Blick auf die Kunst ist im Lauf der Jahre sicherlich reflektierter geworden. Aber ich würde mich nie von einer Arbeit aus meiner Sammlung trennen! Und es ist auch nicht so, dass mir Bilder wie das von Mino Maccari aus den 1970er-Jahren heute weniger bedeuten! Darum freue ich mich auch sehr, dass unser Buch damit beginnt.

Eigentlich geschieht es bei jedem unserer Bücher, dass ich einzelne Werke meiner Sammlung noch einmal neu entdecke. Mein erstes Bild eines deutschen Künstlers war Michael Nowottnys *Mann mit Blumenstrauß* (1987). Ich fand schon damals, dass es eine ganz besondere Ausstrahlung hat, auch im Vergleich mit anderen seiner Bilder. Da ist diese tiefe Ruhe, vielleicht sogar Traurigkeit, dieser nach Innen gerichtete Blick. Für die Publikation haben wir mit ihm über die Arbeit gesprochen und erfahren, welche persönlichen Erinnerungen sich für ihn mit dieser Szene verbinden. Es ist ja ein Selbstporträt. Nowottnys Szene in Korrespondenz mit Rosais *Pettinatrice* (Haarkammerin, 1942) zu zeigen, auf diese Idee wäre ich nie gekommen; der Impuls hierzu kam von Philipp Bollmann. Obwohl die Künstler unterschiedlicher nicht sein könnten, verströmen beide Bilder eine Atmosphäre, die ich jetzt noch einmal verstärkt spüre. Wenn der Alltag hektisch ist, vermitteln mir solche Werke wieder Bodenhaftung.

**UM** *About Painting* ist die vierte Publikation zu Ihrer Sammlung. Auf Focus Asia folgten zwei medien-spezifische Bände zur Fotografie und zur Skulptur. Welchen Stellenwert nimmt die Malerei innerhalb Ihrer Sammlung ein?

**HW** Einen höheren, als ich noch vor der Arbeit an diesem Buch gedacht habe. Für mich war und ist es auch heute noch von Bedeutung, dass man Malerei nicht ohne Weiteres vervielfältigen kann. Die Persönlichkeit des Künstlers zeigt sich nicht nur konzeptuell, sondern eben auch in seinem Pinselschwung oder anderen Techniken, mit Farbe umzugehen. Das hat für mich nie an Faszination verloren. Rein quantitativ, würde ich sagen, nimmt die Malerei den zweiten Platz in meiner Sammlung ein, nach der Fotografie.

**UM** Der Titel *About Painting* legt nahe, dass es sich um eine Präsentation von Positionen handelt, die zumindest im weiteren Sinne als malerisch zu bezeichnen sind. Schon das Cover zeigt allerdings eine Detailaufnahme von Michael Sailstorfers *Maze 87* (2014). Der Künstler selbst sagt, er habe nie einen Pinsel in die Hand genommen. Auch Zeichnungen und sogar eine Fotografie von Miriam Böhm wurden in die kuratierte Bildstrecke des Buches aufgenommen. Wie ist diese Werkauswahl zu verstehen?

**HW** Genau das schätze ich an diesem Buch und das ist es auch, was für mich den Reiz der Kunst ausmacht! Da stoßen Gegensätze aufeinander – Sie haben ja gerade schon einige Namen genannt – oder ein Werk erscheint in

neuem Licht, je nachdem, wo und in welcher Konstellation es gezeigt wird. Auf einmal sieht man ein Detail, das einem vorher völlig entgangen ist. Wer hätte ahnen können, dass es ein verbindendes Element zwischen Bildern von Simon Cantemir Hausi und Lu Song geben könnte und dass sich Georg Baselitz sogar ausgesprochen positiv darüber äußert, sein Werk auf einer Doppelseite mit Guillaume Bruère wiederzufinden! Was Malerei auszeichnet, zeigt sich ja gerade, wenn man sie zusammen mit anderen Medien betrach-

tet. Darum haben wir auch die Fotografie von Miriam Böhm ans Ende des Buches gestellt. Ihre Arbeit bietet eine Art Kontrastfolie zur Malerei. Wir schließen also mit der Frage: Was macht das Besondere der Malerei aus?

**UM** Und Michael Sailstorfer?

**HW** *Maze 87* hat einen Platz in meiner Berliner Wohnung gefunden. Wir waren uns relativ schnell einig darüber, dass ein Ausschnitt aufs Cover soll – mit Zustimmung des Künstlers wohlgekermt. Sailstorfer ist einfach unberechenbar und schafft eben auch Malerei, indem er Säure auf die Leinwand fließen lässt. Es war mir übrigens klar, dass ich bei diesem Buch mit den unterschiedlichsten Reaktionen würde rechnen müssen. Manch einer wird sich vielleicht an den Kopf fassen, andere werden hoffentlich auch verwundert oder überrascht sein. Ich will ja gerade kein Überblickswerk

zur Malerei der Sammlung produzieren, sondern ein Gespräch über Positionen der Malerei oder das Malerische eines Werkes anstoßen.

**UM** Man kennt Sie eher als zeitgenössisch interessierten Sammler. Mit den Werken von Ottone Rosai und Gualtiero Nativi blickt Ihre Sammlung aber bis ins Italien der 1940er-Jahre zurück. Was verbindet Sie mit einer Ausnahmeerscheinung wie Nativi – einem malenden Philosophen, der sich in späteren Jahren gänzlich der Abstraktion verschrieb – oder mit Rosai, der sich dem ländlichen Idyll seiner Heimat widmete und für die Ideen Benito Mussolinis schwärmte?

**HW** Bei Rosai war es schlicht dieses italienische Lebensgefühl, das ich persönlich sehr schätze. Aber bei Nativi? Hm ... Aus heutiger Sicht war es



damals mutig von mir, mich für so abstrakte Arbeiten zu entscheiden. Die Bilder waren schon Mitte der 1990er-Jahre nicht gerade günstig. Es ist schwer zu beschreiben, denn eigentlich habe ich erst im Rahmen der Recherchen für dieses Buch erfahren, was Nativi mit seiner Malerei im Sinn hatte. Ich muss dazusagen, dass ich ihn erst zum Ende meiner Italienphase entdeckt habe. Irgendwas hat mich da angesprochen, rein intuitiv, denn immerhin bin ich über einen Zeitraum von zwei oder drei Jahren mehrmals auf ihn aufmerksam geworden; ich besitze ja nicht nur ein Bild von Nativi.

**UM** *Eine ungewöhnliche Konstellation ergibt sich auch durch die Gegenüberstellung von Liu Wei, dessen Werke an die Zero-Bewegung erinnern, und der mit Lackfolie arbeitenden Marianna Uutinen. Die Arbeiten beider Künstler haben mit Malerei im klassischen Sinne nichts gemeinsam.*

**HW** Und trotzdem nehmen wir beide Arbeiten als eine Art Malerei wahr, würde ich behaupten. Beide Künstler verwenden unterschiedliche Materialien, die aber eins gemeinsam haben: Man kann sowohl Folie als auch Stoff über einen Rahmen spannen und in Falten legen. Es entstehen auf diese Weise abstrakte Bilder, die uns über das Verhältnis von Farbe und Oberfläche nachdenken lassen. Malerei ohne Pinsel quasi, wie schon bei Sailstorfer.

**UM** *Die Werke Ihrer Sammlung haben Sie in einer Zeitspanne von nunmehr annähernd drei Jahrzehnten erworben. In früheren Interviews betonten Sie, dass nicht kunsthistorische oder marktstrategische Kriterien für einen Kauf relevant sind, sondern vielmehr Ihre persönliche Beziehung zu einer Arbeit. Würden Sie sagen, dass die Sammlung somit auch eine biografische Qualität besitzt, das heißt, dass sie die Stationen Ihres Lebens in gewisser Weise nachzeichnet?*

**HW** Ich glaube schon. Wenn man die Werke der Sammlung danach sortieren würde, wann ich sie erworben habe, könnte man sicherlich Rückschlüsse auf bestimmte Phasen in meinem Leben ziehen. Schon allein, was die Länder und Städte betrifft, aus denen die Künstler kommen. Am Anfang stand Italien. Dann kam ich in den 1990ern – vermittelt über meinen Freund Lutz Teutloff – mit der deutschen Kunstszene in Kontakt. Mitte 2000 war ich – auf der Suche nach einem Zweitstandort für meine Firma – häufig in China unterwegs und habe angefangen, mich mit der dortigen Kunst zu beschäftigen. Und dann sind da die unübersehbar vielen Arbeiten von Berliner Künstlern, die ich zum Teil auch schon in ihren Ateliers besucht habe und deren Entwicklung ich mit Interesse verfolge. Das ist eine große Bereicherung für mein Leben. Gerade spiele ich mit dem Gedanken, eine alte Fabrik an der Spree mit dem dazugehörigen Grundstück zu erwerben. Dann hätte ich endlich den Raum für ein eigenes Lager und könnte auch regelmäßig Kunstwerke für die Öffentlichkeit zur Diskussion stellen. Damit bahnt sich quasi gerade eine neue Station an. Ich bin gespannt.

Das Gespräch wurde am 22. Dezember 2015 in Herford geführt.

## EIN TUCH BEDECKT DIE UHR AN DER WAND

### Einführung

Flackernde Tempera – parfumschwere Wärme nach Mitternacht. Wie nah man sich in Mino Maccaris unbettelter, wahrscheinlich Ende der 1970er-Jahre entstandener Szene kommt! Gesichter und insbesondere Augen und Münder werden herangezoomt, eine verlockende Handbewegung und ein kesser Blick lotsen an einen Ort der Lust und des Lasters. Ottone Rosai dagegen verzichtet in *Pettinatrice* (1942) gänzlich auf ausgearbeitete Gesichtszüge. Nur in wenigen seiner Bilder reduziert der Künstler so radikal: zwei ältere Frauen in ländlicher Kleidung und ein verhalten schwingender Farbraum, mehr nicht. Die in sitzender Körperhaltung dargestellte hat ihre Hände im Schoß zusammengelegt, während ihr die andere einen Haarknoten steckt. Zerfließende Konturen, verblichene Farben. Es herrscht Ruhe, die Zeiten der Eile sind vorbei, ein gemächlicher Lebensabend ist Lohn für schwere Arbeit. Michael Nowotnys Selbstporträt *Mann mit Blumenstrauß* (1987) zeigt den Künstler nur mit einem Unterhemd bekleidet, umgeben von graubläulicher Kühle. Seine Augen sind dunkle Schatten. Er malt, was mit Worten kaum auszudrücken ist. Hier ist jemand aus der Zeit gefallen.

*About Painting* beginnt im Italien der 1940er-Jahre; am Ende der kuratierten Bildstrecke befindet sich der Leser beziehungsweise Betrachter im Berlin der Gegenwart. Diese raumzeitliche Zuschreibung bezieht sich allerdings nur auf den jeweiligen Lebensort der Künstler und die Entstehungsdaten der Werke. Folgt man den Fahrten einzelner Arbeiten, verkompliziert sich das Koordinatensystem um ein Vielfaches. So führt Stephan Balkenhol *Torso* (o. T., 2006) motivisch bis in die Antike zurück. Brigitte Waldachs *Raum* (2015) zitiert aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) und Marianna Uutinen's Malerei-Performances wecken Assoziationen an Jackson Pollocks Action-Painting. Miriam Böhm's *Unit III* (2013) könnte gar als fotografische Verweigerung von Raum- und Zeitreferenzen interpretiert werden.

Als bedeckte ein Tuch die Uhr an der Wand – die Zusammenschau der Werke führt durch Bildräume mit je eigenem Zeitmodus. Weiche Konturen, minimale Kontraste, ein flüssiger Farbauftrag und ein eher flächiges Gesamterscheinungsbild lassen die Augen zur Ruhe kommen. Ein stakkatoartiger Pinselduktus, gespritzte oder gekratzte Farbe erhöhen die Pulsfrequenz. Das Produktionstempo des Künstlers und die wahrgenommene Geschwindigkeit des Betrachters fallen dabei nicht immer in eins. Guillaume Bruères

Zeichnungen aus der Serie *Dancers* (2013) beispielsweise sind in den Strich überführte Ekstase. Zeitweilig ohne hinzuschauen, rast er mit Stiften und Kreiden übers Papier, wo sich seine Figuren in Sekunden oder wenigen Minuten einfänden. Was wir sehen, ist pure Bewegung, Aufhebung der Schwerkraft und – im letzten Bild – absolute Erschöpfung. Georg Baselitz dagegen schichtet und verstreicht die Ölfarbe, wischt Partien anschließend aus, gleicht die Stadien der Bildwerdung mit seinen Erinnerungen ab und nutzt die lange Trocknungszeit des Materials, um Veränderungen vorzunehmen. Ganz im Gegensatz zu diesem suchenden Malprozess bietet das fertige Werk ein Höchstmaß an Kraft und Dramatik und es entsteht der Eindruck, es handelte sich um das Zeugnis explosiver Verausgabung.

Die vorliegende Publikation stellt die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Malerei, indem auch mediale Grenzgänger und in anderen künstlerischen Techniken ausgeführte Werke gleichberechtigt in den Diskurs einbezogen werden. Pascale Marthine Tayou nutzt farbige Kreidestückchen nicht etwa, um damit zu malen; stattdessen amalgamiert er sie, dichtet an dicht gelegt, zum Bild an sich. Miriam Böhms Fotoarbeit bewirkt, dass Gualtiero Nativis auf derselben Doppelseite gezeigtes Gemälde *Simbolo* (1947) aus der Perspektive der Gegenwartskunst wahrgenommen wird. Sebastian Lloyd Rees lässt uns glauben, Malerei zu sehen, obwohl es sich bei den großformatigen Flächen um in verschiedenen Städten aufgefundene Bauzäune handelt. Auch Liu Weis in Wellen drapierter Leinenstoff weckt unvermittelt malerische Assoziationen.

Braucht Malerei Farbe? Diese Frage hatten die Künstler des ZERO schon Ende der 1970er-Jahre in die staubigen Kammern einer den Status quo konservierenden Kunstgeschichte verwiesen. ZERO stellte die Uhren auf Null. *About Painting* legt ein Tuch über die Uhr an der Wand. Flackernde Tempera, rasender Strich; gekratzt und verstrichen, vom Himmel herabgewünscht oder auf einen fiktiven Kontinent geschickt, wechselt der rhythmische Impuls von Bildraum zu Bildraum.

Ulrike Münter

