



# **Ich wollte immer Gegenwart**

**RUDOLF ZWIRNER  
AUTOBIOGRAFIE**

Aufgeschrieben von Nicola Kuhn

Wienand

# Inhalt

Dorothea und meinen Kindern gewidmet

Kindheit im Nationalsozialismus	7
Jugend in der Nachkriegszeit	20
Die Kunst ruft	32
Wanderjahre	47
Generalsekretär der II. documenta	58
Junggalerist in Essen	72
Neustart als Kunsthändler in Köln	84
Stationen einer Galerie	99
Die Geburtsstunde des ersten Kunstmarkts	120
Der Kahnweiler der Pop Art	135
Großkunde Peter Ludwig	150
Die New-York-Connection	171
Richter, Polke, Baselitz und Co.	185
Homo Politicus in der Kunststadt Köln	202
Vom Kunsthändler zum Kurator und zurück	214
Heimkehr nach Berlin	228
Dank	238
Personenregister	240
Verzeichnis der Publikationen	246
Ausstellungschronologie	248



Rudolf Zwirner in Kampen auf Sylt, Mitte der fünfziger Jahre

machen Sie sich selbstständig, lernen Sie nicht mehr. Kommen Sie erst einmal zu mir.« Er bot mir an, in seiner Galerie zu hospitieren. Sein Mitarbeiter André, den ich zu allem befragen dürfte, würde mir das Lager zeigen. Außerdem empfahl er mir, die Galerien der Stadt zu besuchen. Berggruen gab mir den entscheidenden Impuls, aus Berlin wegzugehen. Paris war eine glückliche Entscheidung, die auch ihm zugutekommen sollte, denn als ich meine Galerie eröffnete, finanzierte ich sie zunächst fast ausschließlich durch Grafiken, die ich über ihn

bezog. Berggruen nannte mich einen der schnellsten und kenntnisreichsten Druckgrafikkäufer, schneller war nur noch Eberhard Kornfeld aus Bern. Als jungen Kollegen unterstützte mich Berggruen auch weiterhin. Als ich eine Ausstellung mit Antoni Tàpies machen wollte, schickte er dem spanischen Künstler einen Brief. Darin schrieb er, dass er mich kenne und man bei mir gut aufgehoben sei.

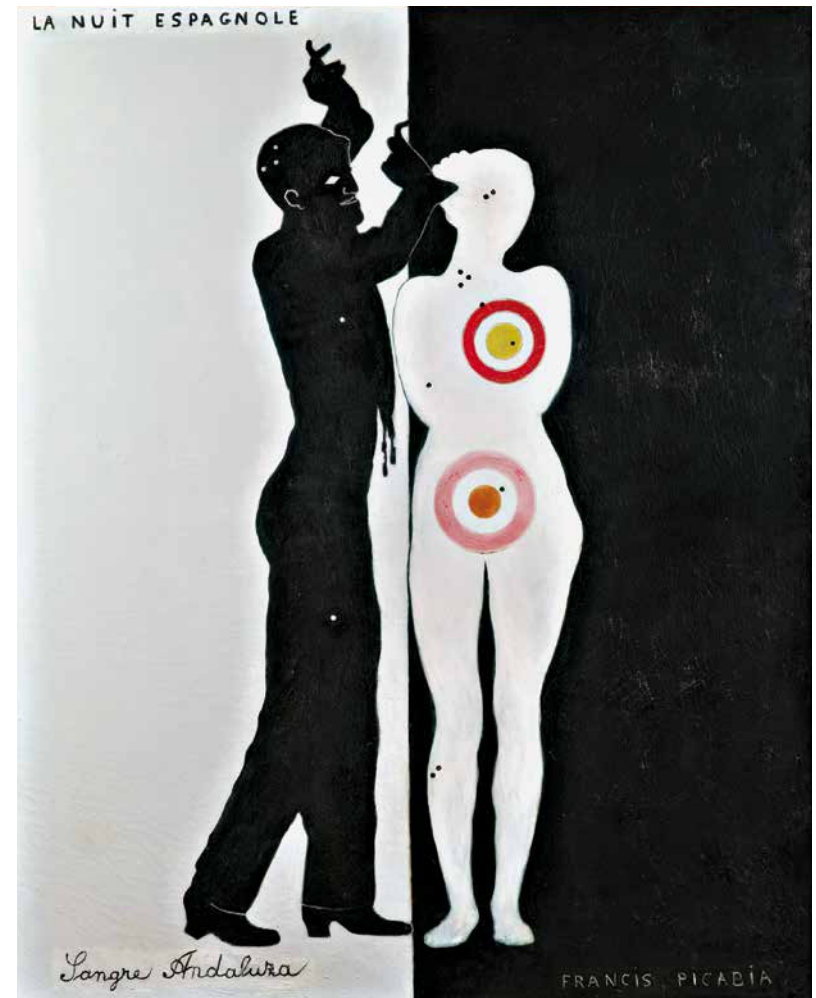
Paris galt als Zentrum der internationalen zeitgenössischen Kunst, und ich konnte mir nicht vorstellen, Kunsthändler zu werden, ohne fließend Englisch und Französisch zu sprechen. Der Umzug in die französische Hauptstadt bot eine gute Gelegenheit, mein schlechtes Schulfranzösisch aufzubessern. Erst später merkte ich, dass ich auch Italienisch hätte lernen sollen. Eigentlich war in Italien nach dem Krieg der Markt, in Paris wurde vornehmlich produziert. Der italienische Kunsthandel besaß diese Bedeutung wegen der vielen Sammler in Turin, Mailand und Bologna. Sie waren aufgeschlossen gegenüber neuen Strömungen – nicht nur in der italienischen Kunst mit Lucio Fontana, Piero Manzoni oder Alberto Burri, sondern auch gegenüber deutschen Malern wie Gerhard Hoehme oder Karl Otto Götz. Anders als Deutschland hatte Italien seine Währung behalten, und das Land hatte während des Kriegs weitaus geringere Zerstörungen erlitten. In Norditalien begann die Industrie schnell wieder aufzublühen, so dass sich in Mailand alsbald zahlreiche Galerien niederließen und ein Zentrum des Kunsthandels entstand. Außerdem fanden ab 1948 in Venedig auf der *Biennale* bereits die ersten großen Überblicksausstellungen zeitgenössischer Kunst statt. Ein Jahr später erwarb Peggy Guggenheim den Palazzo Venier dei Leoni, in den sie mit ihrer Sammlung einzog. Bei ihr lernten viele zum ersten Mal zeitgenössische amerikanische Kunst kennen, beispielsweise Jackson Pollock und Franz Kline, die zu dem Zeitpunkt in Deutschland noch völlig unbekannt waren.

In Paris konnte ich glücklicherweise umsonst in einem fensterlosen, verstaubten Zimmer hinter dem Büro vom Vater eines Freundes schlafen. Mein Vater zahlte weiterhin monatlich 150 Deutsche Mark, meine Großmutter gab 30 Deutsche Mark hinzu. Da ich bei Berggruen als Hospitant nichts verdiente, reichte das Geld immer noch nicht, so dass ich alle Vierteljahre zum Blutspenden ging, um mein Einkommen aufzubessern. In diesem Pariser Jahr lebte ich sehr bescheiden,

seiner Karriere als Maler war er Galerist, als Sammler besaß er weiterhin wichtige Werke. Als ich ihn besuchte, präsentierte er gerade in seinem Studio zehn Variationen auf Francis Picabias Gemälde *La Nuit espagnole* aus dem Jahr 1922, ein Hauptwerk des französischen Künstlers, das ihm gehörte (Abb. S. 180, 181). Der Reiz des Bildes besteht in der Spannung zwischen dem männlichen Flamencotänzer in schwarzer Silhouette vor weißem Grund und dem passiven, weiß gehaltenen weiblichen Akt vor schwarzem Grund. Ich kannte es noch nicht im Original und flog darauf. Mit Copley verabredete ich eine Ausstellung seiner Picabia gewidmeten Bilder unter der Bedingung, dass ich auch die Vorlage zeigen durfte. Als ich Copleys Variationen 1978 zusammen mit dem berühmten Original in meiner Galerie präsentierte, merkte ich, wie stark sie gegen Picabias grandioses Werk abfielen, das im Zentrum hing. Ich entschied mich deshalb kurz vor der Eröffnung, *La Nuit espagnole* aus der Ausstellung zu entfernen und in meine Privaträume zu nehmen. Dort entdeckte es Peter Ludwig und



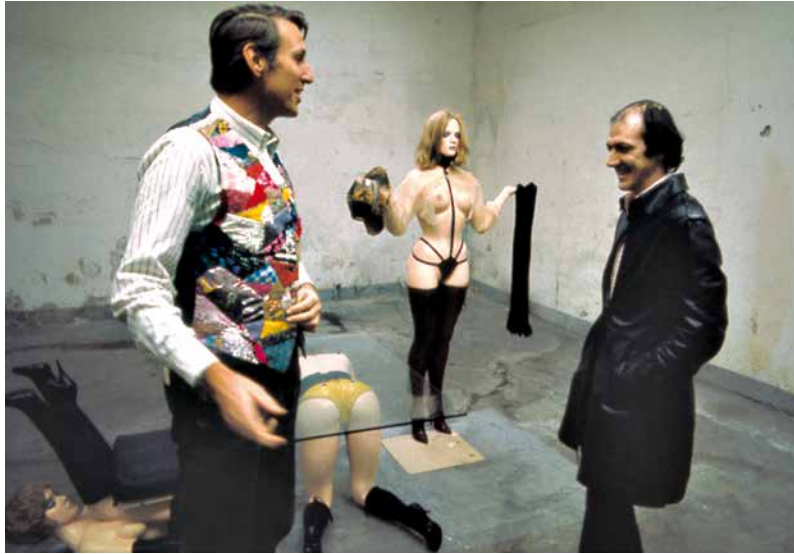
Rudolf und Ursula Zwirner (geb. Weidemann) vor Francis Picabia, *La Nuit espagnole*, 1922



Francis Picabia, *La Nuit espagnole*, 1922

kaufte es sofort. Seitdem besaß ich ein eher gebrochenes Verhältnis zu Copleys Malerei. Die Zusammenstellung seiner Gemälde mit einem der Großen der jüngeren Kunstgeschichte hatte mich noch einmal gelehrt, dass Bilder im Museum dem Vergleich standhalten müssen. Copley vermochte das nicht, unbeabsichtigt ließ er sich von Picabia auf die Ränge verweisen.

Bei einer meiner späteren Reisen nach New York besuchte ich Jean-Michel Basquiat in seinem Studio, das sich im Souterrain unterhalb



Rudolf Zwirner mit Allen Jones in der Ausstellung in der ehemaligen Schaltherhalle neben der Albertusstraße 18 (Altbau vor dem Abriss)

hängigkeit. So konnte ich die Zeitgenossen Baselitz, Penck, Polke und Richter zusammen mit den historischen Größen Picasso, Magritte, Miró, Tanguy zeigen und den Besuchern guten Gewissens sagen: »Sie können dieses Bild von Dubuffet für 120.000 Deutsche Mark kaufen oder dieses Werk von Polke für 12.000 Deutsche Mark. Es ist die gleiche Qualität, nur eine Generation jünger.« Für mich befanden sie sich auf Augenhöhe. Häufig stellte ich Künstler als Erster aus, verkaufte sie gut und konnte sie in wichtigen Sammlungen platzieren. Da ich keine Verträge schloss, zogen sie nach einer Weile weiter und fanden ihre festen Galerien. Dan Flavin ging von mir zu Heiner Friedrich, der ihn dann betreute, bis er zu Leo Castelli gelangte. Für mich war die Zusammenarbeit mit einem Künstler zunächst beendet, nachdem ich Arbeiten erworben oder kommissionsweise übernommen, ausgestellt und abgerechnet hatte. Nach zwei, drei Jahren konnte es gegebenenfalls erneut eine Ausstellung geben.

So zeigte ich 1969 Polkes erste Einzelausstellung in einer ehemaligen ruinösen Schaltherhalle auf dem Nachbargrundstück meiner Galerie, auf dem bis zum Kriegsausbruch eine Bank gestanden hatte (Abb. S. 191). In der nach dem Bombardement stehen gebliebenen Schaltherhalle un-



Rudolf Zwirner und Sigmar Polke, 1969

terhielt ich ansonsten mein Depot. Wenige Monate später hatte der belgische Künstler Panamarenko dort einen Auftritt mit einem seiner gigantischen fantasievollen Flugobjekte, anschließend waren dort Figuren des englischen Pop-Art-Künstlers Allen Jones zu sehen (Abb. S. 190). Parallel zu Polke stellte Donald Judd in der eigentlichen Galerie nebenan aus, für ihn war es die erste Ausstellung in Deutschland. Ich hatte sein Werk zusammen mit den Arbeiten von Dan Flavin und Carl Andre 1966 in der bahnbrechenden Ausstellung *Primary Structures* im Jewish Museum in New York kennengelernt. Mir gefiel der Kontrast: dass die kühlen Kuben dieses Vordenkers der Minimal Art so anders waren als Polkes Arbeiten. Der Unterschied zwischen beiden Künstlern wurde durch das jeweilige Ambiente verstärkt, in dem die beiden Künstler ausstellten – die moderne, neue Galerie bei Flavin und die desolote Kassenhalle bei Polke. In einem »White Cube« hätte Polkes »Kram«, wie wir seine Arbeiten salopp nannten, ganz anders gewirkt. Für mich aber war diese Inszenierung stimmig, die an die *documenta 1* im ruinösen Fridericianum erinnerte. Aus heutiger Sicht war es eine der wichtigsten Ausstellungen Polkes, in der unter anderem ein wilder Haufen Kartoffeln zu sehen war, die bald erste Sprossen zeigten,



David Zwirner als Siebenjähriger in der Galerie vor Andy Warhols *Elvis Presley*, 1969, rechts daneben David im Jahr 2018

Wirtschaftskrise der ungünstigste Zeitpunkt für einen solchen Neubeginn, als in Manhattan rundum die Galerien schlossen.

Meinem Sohn aber brachte der Start im Moment einer Baisse Glück, er konnte auf Anhieb mit internationalen Künstlern zusammenarbeiten. Die Sammler vertrauten ihm, in New York zählte der Name Zwirner etwas. Als günstige Ausgangslage Anfang der neunziger Jahre konnte David auf Bestände unverkaufter Bilder in den USA und Europa zurückgreifen. Deutsche Kunsthändler, die weder im eigenen Land noch in den Vereinigten Staaten Abnehmer fanden, gaben ihre Werke David in Kommission. Ähnlich wie ich auf die Kunst meiner »Väter« aufgebaut und als Kunsthändler mit den Surrealisten, den Neuen Sachlichen, den Klassikern der Moderne mein Geld verdient hatte, handelte er damals mit Sigmar Polke, Gerhard Richter und Konrad Klapheck, um seine Galerie zu finanzieren. In seinen Räumen aber stellte er Künstler seiner Zeit aus.

David repräsentiert in allem die nächste Künstler- und Galeristengeneration, die neue Zeit. Während ich auf nur zehn, zwölf Sammler bauen konnte, mich zeitweilig fast völlig auf Peter Ludwig verließ, der dann die Preise diktierte, betreut er heute über 100 internationale Sammler und hat auf der ganzen Welt Kunden. Wie alle großen, international arbeitenden Galeristen besitzt er inzwischen Dependancen in London und Hongkong, ab Oktober 2019 auch in Paris. In New York lässt er sich gerade von Renzo Piano Galerieräume bauen, sein Sohn Lucas betreibt den hauseigenen Verlag, 250 Angestellte arbeiten in der Galerie, für jeden seiner über fünfzig Künstler sind zur persönlichen Betreuung zwei Mitarbeiter zuständig. Zu meiner Zeit waren die Dimensionen noch andere. Ich blieb in Köln, mein Galeriehaus entwarf damals ebenfalls ein Avantgarde-Architekt, mein Umsatz lag bei zehn, zwölf Millionen Euro im Jahr, das Team war überschaubar.

Damals war die Kommunikation, die Vernetzung des Marktes noch eine andere. Mit dem neuen Interesse der Japaner an Impressionisten und ihrem Einstieg in die Auktionen in den achtziger Jahren beschleunigte sich die Globalisierung, die es für die Kunst gleichwohl zu allen Zeiten gegeben hatte. Bessere Flugverbindungen, Faxgerät und Computer erhöhten das Tempo. Heute bestimmt das Internet das Geschäft. Innerhalb von Sekundenbruchteilen lassen sich Bilder zeitgleich an