

ART BASEL

Kunst zum Kaufen



DER NEUE BMW 7
BAYERISCHE MOTOREN WERKE



Extravagant oder trendbewusst?



Philipp Meier,
Kunstredaktor NZZ

Es ist Kunstsommer. Alles schaut auf Europa – genauer auf **Basel**, und ja, natürlich auch auf **Venedig**. Am Rheinknie im Dreiländereck und in der italienischen Lagunenstadt finden die grössten Schauen ihrer Art statt: hier die weltweit bedeutendste Kunstmesse, dort die grösste und wichtigste Biennale der Welt.

Die Art Basel und die Kunstbiennale von Venedig unterscheiden sich eigentlich kaum. Der Unterschied ist, um es in den Worten der Modewelt zu fassen, jener zwischen **Haute Couture** und **Prêt-à-porter**. Die Installationen und Performances in Venedig sind dieses Jahr besonders extravagant und für Sammler nicht gerade alltagstauglich. Die Auslegeordnung an den Galerieständen in Basel hingegen gibt sich wie immer trendbewusst und ist wie gewohnt schnell ausverkauft.

Es sind dieselben grossen Namen der weltweiten Kunstszene, dieselben Neuentdeckten unter den jungen Hoffnungsträgern – in den Länderpavillons der Giardini gross präsentiert, auf dem Basler Messeplatz käuflich zu erwerben.

So etwa die kürzlich verstorbene Grande Dame der afrikanischen Kunst, **Seyni Awa Camara** (Seite 3). Sie sorgte an einer der letzten Ausgaben der Art Basel in Paris für Aufsehen. Jetzt eröffnen ihre Terrakotta-Figuren von Fruchtbarkeitsgöttinnen die Hauptschau in Venedig. In diesem Schwerpunkt zur Art Basel lesen Sie über die faszinierende Künstlerin aus Senegal, die sozusagen über Nacht die Herzen der westlichen Kunstliebhaber erobert hat.

Vor wenigen Jahren wiederum konnte an der Biennale in Venedig die iranisch-armenische Bildhauerin **Nairy Baghramian** (Seite 1) entdeckt werden. Jetzt bespielt sie den Messeplatz in Basel. Ihre Intervention erstreckt sich über den 60 Meter langen Brunnen vor dem Messegebäude. Zu sehen ist eine rhythmische Anordnung von vier grossen Skulpturengruppen, die an vielteilige Körper in einem Zustand der Ruhe und der Schweben erinnern.

Damit betritt die in Berlin lebende Künstlerin nicht etwa Neuland. Sie hat auch schon die prominente Frontfassade des Metropolitan Museum in New York bespielt. Dort stellte sie abstrakte Skulpturen in die acht Nischen des Gebäudes – bunte Bouquets aus Form und Farbe.

Die grosse Geste ist auch der Italienerin **Marinella Senatore** (Seite 6) eigen. Letztes Jahr dominierte eine überdimensionale Leuchtarchitektur den Eingangsbereich der Art Basel Unlimited. Auch jetzt ist die Künstlerin während der Biennale in Venedig präsent. Wir stellen sie in diesen Spalten vor.

Der Kunstsommer in Basel und Venedig dieses Jahr also ganz in Frauenhand? Nicht nur, aber ja, zu einem gewichtigen Teil durchaus.

Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre.



Seyni Awa Camara (rechts) und einer ihrer Söhne in ihrem Atelier im Süden Senegals, aufgenommen im Jahr 2024.

FOTOS: JONATHAN FISCHER



Visionen und Träume in Ton gebrannt

Seyni Awa Camara war eine Magierin, ihre Plastiken haben Kultstatus: Die Aussenseiter-Künstlerin aus dem Süden Senegals und ihre mythischen Mensch-Tier-Keramiken werden von grossen westlichen Museen gefeiert und sind auf dem Kunstmarkt heiss begehrt – eine Begegnung.

JONATHAN FISCHER

Seyni Awa Camara – am 25. Januar 2026 in ihrer Heimat gestorben – lieferte den Stoff für ein Kunstmärchen. Es handelte von Waldgeistern und Genies, von Hellsichtigkeit und von traumgesättigten Ritualen, die sich nur im Kontext der Diola-Kultur im Süden Senegals verstehen lassen. Ihr Mythos faszinierte die westliche Kunstszene. Ihre grossen gebrannten Lehmfiguren, oft Schwangere oder Mütter mit einer Vielzahl von Kindern, die an ihrem Leib hängen, fanden Eingang in die grossen Museen – von der Tate Modern in London über die Pariser Fondation Louis Vuitton bis zum Guggenheim Museum in Bilbao. Jetzt sind sie auch in der Hauptausstellung der Biennale von Venedig zu sehen.

Zuletzt erreichte die Töpfer-Künstlerin, die diesen Januar verstorben ist, selbst die Popkultur. Dies, obwohl sie ihre Heimatstadt Bignona kaum einmal verlassen hatte. So kuratierte der US-amerikanische Superstar Pharrell Williams 2025 eine Schau mit ihren Werken in der Pariser Galerie Perrotin, während der britisch-kenianische Maler Michael Armitage die Skulpturen Camaras 2022 in einer White-Cube-Ausstellung mit seinen Bildern ausstellte.

Das genaue Geburtsdatum von Seyni Awa Camara – es wird manchmal auf das Jahr 1939, aber auch auf das Jahr 1945 geschätzt – lässt sich nicht sagen. Sicher aber ist, dass sie bis ins hohe Alter in ihrer Werkstatt in Bignona an ihren Tonfiguren, Familien-Totems, mehrköpfigen Monstern oder Mensch-Tier-Zwittern knetete. Auch wenn sich westliche Sammler um ihre Werke reisen: In ihrer Heimatstadt mied man sie zeit lebens.

Wie sehr Camara ein Aussenseiterleben führte, zeigt ein Besuch in ihrer Werkstatt im Jahre 2023: Erst nach vielem Fragen findet sich ein Nachbar, der einen zu ihrem unscheinbaren Haus führen will – an einer unbefestigten Strasse gelegen, neben Schweinen und Hühnern, gegenüber dem Hof einer örtlich bekannten Heilerin. Die Silhouette eines islamischen Heiligen schmückt das Eingangstor. Beim Eintreten entsteht eine leichte Spannung: Wird die «Magierin der Erde» einen überhaupt empfangen? Und was ist das für eine Frau, deren Werke von berühmten Künstlerkolleginnen wie Louise Bourgeois für deren ästhetische Kohärenz und spirituelle Ladung gepriesen wurden?

Boten einer anderen Welt

Der Besucher findet die damals 77-Jährige wie in Trance versunken bei ihrer täglichen Arbeit: Am Eingang eines fensterlosen Raums sitzt Camara, ein Kopftuch über dem faltigen Gesicht, im Halbdunkeln. Sie formt auf dem Schemel vor sich einen Kopf, der halb menschliche, halb tierische Züge trägt.

Die alte Frau nickt nur kurz. Überlässt das Gespräch weitgehend zwei kräftigen jungen Männern, die sich als Aliou und Mamadou, «die Söhne von Seyni Awa Camara» vorstellen. Die beiden verdrehten Skulpteure bearbeiten hüfthohe Rumpfe. Ihre Hände machen klatschende Geräusche, wenn sie den feuchten Ton formen. «Sie formt die Gesichter, und dirigiert uns beim Rest», übersetzt Aliou für die Diola sprechende Mutter. Ihre Figuren seien Abbilder von nächtlichen Visionen und Träumen.

«Die Leute haben Angst vor meinen Werken», hatte Camara in einem selte-

nen Interview erklärt. «Sie halten sie für Boten einer anderen Welt.» Lange habe sie ihre Tonfiguren lediglich an Touristen auf dem Markt in Bignona verkauft. Bis der französische Kurator und Galerist André Magnin bei einem Besuch in der Casamance auf sie aufmerksam wurde. Er schwärmte von Camaras grossen Lehmfiguren als «einem Theater von Charakteren und Objekten ohne Bühne».

Das war 1989. Seyni Awa Camara wurde für die Schau «Magiciens de la terre» in Paris eingeladen. Sie sollte eine Kunstpraxis beenden, die den Globalen Süden bisher ausgeschlossen hatte. Nun stellten plötzlich Galerien in Spanien, Frankreich und den Vereinigten Staaten ihre Skulpturen aus, Autoren und Filmemacher pilgerten ins Atelier von Camara – um dort eine Frau vorzufinden, die kaum etwas zur Genese ihrer Werke erklären konnte oder wollte: einer Frau, die scheinbar alles, was sie zu sagen hatte, bereits in die Lehmklumpen eingeknetet hatte. Damit gab sie eine willkommene Folie für alle möglichen Projektionen eines «wahren afrikanischen Genies» ab.

Der Mythos vom Waldgeist

Der Legende nach hatte sich die junge Seyni mit ihren Drillingsbrüdern beim Holzsammeln im Wald nahe ihres Geburtsdorfes verlaufen. Als die Kinder nach vielen Monaten zurückkehrten, brachte Seyni einen grossen Lehmklumpen mit. Ein Waldgeist oder Genie, so hiess es, habe sie das Töpfern gelehrt.

Es war ihre Rettung. Denn Mehrlinge gelten in der Diola-Kultur als Zwischenwesen. Oft wird eines der Kinder ausgesetzt, um die Geister zu

versöhnen. Hier aber verbündeten sich übernatürliche Kräfte mit dem Kind. Zeigten ihm seinen ureigenen Überlebensraum. Als Töpferin konnte Seyni etwas Neues ins Spiel bringen. Anders als die Gebrauchsgegenstände aus Ton, die ihre Mutter geformt hatte, passten ihre Figuren in keine Tradition – weder in der Casamance noch im Westen.

Was aber bewegte Camara, ihre wiederkehrende Mutterfiguren zu formen, an deren Bäuchen und Rücken jede Menge Kinder hängen? Die Künstlerin selbst äusserte sich kaum dazu, sprach höchstens davon, «wie die Älteren und Ahnen ein Kind unterstützen». Allerdings ist von Camara bekannt, dass sie vier Totgeburten hatte. Ihre in der Werkstatt tätigen Söhne hatte sie adoptiert. Ihr Leiden hat sie in universelle Themen übersetzt: Fruchtbarkeit, Sexualität, das Eindringen des Übersinnlichen und Animalischen in das menschliche Alltagsbewusstsein.

«Sie hat es sich nicht ausgesucht», sagt der Sohn, während die Mutter stoisich an einer menschlichen Fratze knetet. «Es ist vielmehr eine Berufung.» Bevor Camara eine Figur formt, heisst es, suche sie stets ihr Genie, ihren Schöpfergeist auf. Sie wartet dann in einem der traditionellen heiligen Wälder auf eine Eingebung.

Tatsächlich deutet Camaras Werk auf einen Ort jenseits unserer oberflächlichen Sinneswahrnehmung hin, auf eine Kosmologie, in der sich das Göttliche und das Tierische überschneiden. Tausende solcher Zwitter-Skulpturen hat Seyni Awa Camara in die Welt entlassen. Nicht für den Kunstmarkt, sondern als spirituelle Praxis. «Sie haben», erklärte sie einmal, «eine Kraft – eine Kraft, die heilen kann.»



Der Kunst auf der Spur

Ein Gang durch das geheime Sammlungsdepot des Migros Museum für Gegenwartskunst.
 Von Maria Becker (Text) von Annick Ramp (Bilder)



Malgorzata Mirga-Tas, «September», 2022 (produziert von Zacheta – Nationalgalerie in Warschau), © Malgorzata Mirga-Tas.

FOTOS: ANNICK RAMP, NZZ/ZVG SAMMLUNG MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST

Das sei wie auf dem Säntis, sagt Nadia Schneider Willen. Die Co-Leiterin der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst führt durch das Kunstdepot des Hauses. Sie meint die Sauerstoffkonzentration der Luft, die in diesen Räumen bei gleichen Zahlen wie auf einer Höhe von über 2000 Metern liegt. In der Zürcher Aussenluft sind dies 21 Prozent. Im Depot wird sie künstlich auf 17 bis 16 Prozent abgesenkt. Also Höhenluft im hermetisch abgeriegelten Gebäude.

Spürt man das? Auf jeden Fall, wenn man hier arbeitet. «Meine Kolleginnen und Kollegen schauen, dass sie meist nur ein paar Stunden hier sind.» Das Sammlungsdepot ist ein sogenanntes High-End-Lager. Hier werden die besonders wertvollen und vor allem die fragilen Kunstwerke aufbewahrt. Auch wenn man die dünne Luft nicht sofort spürt: In den fensterlosen Räumen und stets unter künstlichem Licht ist die Arbeit hier ohnehin eine Herausforderung.

Zudem stellt sie die Konservatoren und Kunsttransporter immer wieder vor neue Fragen. Komplizierte Installationen müssen sicher aufbewahrt, vergängliches Material vor dem Verfall geschützt werden. Eben aus diesem Grund muss die Sauerstoffkonzentration abgesenkt werden: um die Zersetzung aufzuhalten. Auch würde ein Brand schnell keine Nahrung mehr finden.

Bei der Kunst der Gegenwart geht es nicht mehr um vergilbten Firnis oder abgebrochene Marmorzeilen. Sie arbeitet mit allem, was unsere Lebenswelt hergibt: Kunststoffe, Esswaren, Baumaterial, Gebrauchsdinge jeder Art. Sie hat die Alltagswelt in sich aufgenommen und damit per se eine Neigung zum Verfall. Allein schon aus diesem Grund trotz der Kunst von heute der Aufbewahrung auf lange Zeit. Genau gegen diese Eigenschaften muss ein Depot wie dieses ankämpfen. Hier soll garantiert werden, dass die Werke von neuem ausgestellt werden können und dass ihr Wert erhalten bleibt.

Das Sammlungsdepot ist ein streng geheim gehaltener Ort, weder zur Lage noch zum Bau dürfen Informationen nach aussen gelangen. Vom Bahnhof aus führt mich Nadia Schneider Willen auf verschlungenen Wegen zum Gebäude.

Das Gewerbeareal, in dem es liegt, sieht aus wie viele andere, auch das Gebäude selbst ist mit seinen grauen Mauern und dem Rolltor völlig unauffällig. Von aussen würde niemand auf die Idee kommen, dass sich hier ein Hochsicherheits-trakt für Kunst befindet.

Nicht allein der Schutz vor Erdbeben und Brand genügt: Die Sicherung geht so weit, dass es keine Wasserleitungen im Haus gibt. Auch diese könnten durch Katastrophen oder Sabotage angegriffen werden. Was den Strom angeht, ist das ganze Gebäude autark. Er wird mittels Erdwärme selbst produziert. Und wenn man Wasser braucht? «Das wird alles in Flaschen mitgenommen.»

Weshalb dieser enorme Sicherheitsaufwand? Welche Kostbarkeiten lagern hier? Neben der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst gibt es andere Institutionen, die das Gebäude als Lager nutzen. Welche es sind, muss geheim bleiben. Auf jeden Fall erfüllt das Depot die neuesten Auflagen zur Konservierung zeitgenössischer Kunst. Es ist ja die Fragilität der Werke, die im Mittelpunkt steht. Dass viele Werke der Sammlung einen hohen Wertzuwachs verzeichnen, spielt selbstverständlich mit.

Konservierung mit Grenzen

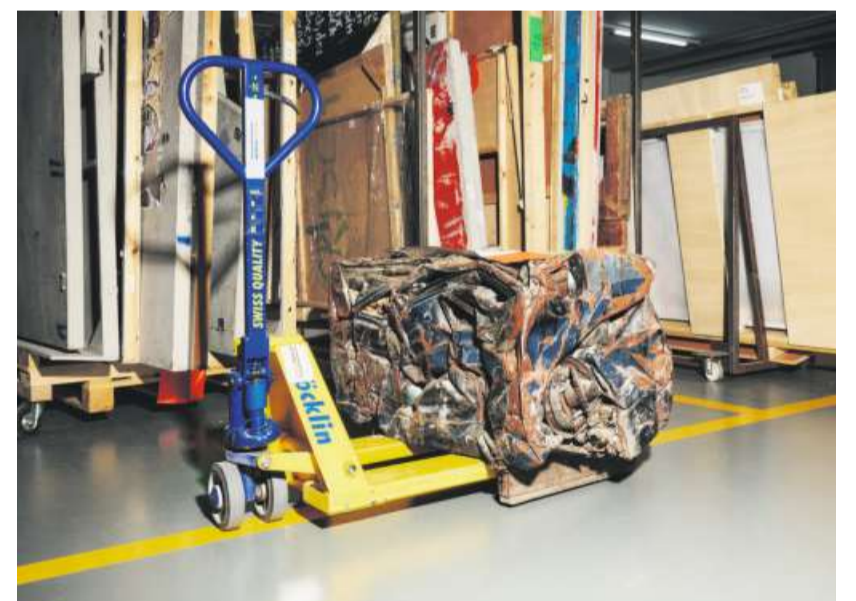
Heute gehören ungefähr 1500 Werke zum Kernbestand der Sammlung. Begonnen wurde diese in den 1950er Jahren von Gottlieb Duttweiler, dem Gründer des grössten Schweizer Detailhändlers. Mit der Eröffnung des Migros Museum für Gegenwartskunst 1996 erweiterte sich die Sammlung unter den jeweiligen Leitern mit eigener Prägung, aber immer im engen Kontakt mit den aktuellen Positionen der Kunst.

Mediale Vielfalt und Offenheit für künftige Entwicklungen machen das Ausstellungshaus an der Limmatstrasse heute zur wichtigsten Plattform für zeitgenössische Kunst in Zürich. Noch unter Duttweiler war die Sammlung durchaus an klassischen Werken – vor allem Schweizer Künstlern – orientiert. Später kamen internationale Positionen hinzu, und ab 1996 änderte sich mit dem neuen Haus die Strategie des Sammelns grundsätzlich hin zur aktuellen Kunst.

Das Ausstellungshaus an der Limmatstrasse ist die wichtigste Plattform für zeitgenössische Kunst in Zürich.



Christoph Schlingensiefel, «Kaprow City», 2007 (bestehend aus vielen Leinwänden und einem zusammengedrückten Auto), © Nachlass Christoph Schlingensiefel.



Christoph Schlingensiefel, «Kaprow City», 2007 (bestehend aus vielen Leinwänden und einem zusammengedrückten Auto), © Nachlass Christoph Schlingensiefel.

Das Museum machte sich die Dynamik des zeitgenössischen Kunstschaffens zum Prinzip für die eigene Arbeit. Es reagierte auf die Beweglichkeit der Szene und den fluiden Kunstbegriff. So werden oft die Werke, die von den Künstlern für Ausstellungen produziert werden, nach der Präsentation angekauft. Das Ineinandergreifen dieser beiden Bereiche, die Verschränkung von Ausstellungstätigkeit und Sammelpraxis, ist Programm und sorgt für die einzigartige Lebendigkeit der Institution.

Der Blick ins Sammlungsdepot macht vor allem sichtbar: Die Kunst der Gegenwart stösst immer wieder an die Grenzen von Konservierung und Lagerung. Die Spezialisten des Art Hand-

ling und die Konservatoren arbeiten in einem Beruf in beständiger Bewegung mit der Kunst. Wie können die Werke gegen Verfall geschützt werden? Wird es einmal dauerhafte Medienträger geben? Wie weit müssen die Bestimmungen der Künstlerinnen und Künstler respektiert werden? Konservatoren und Art Handler müssen heute nach Antworten in vielen Richtungen suchen.

Verschleiss als Kunst

In der ersten Halle steht man vor dem grössten Werk der Sammlung. Es ist «Kaprow City» von Christoph Schlingensiefel. Viel sieht man davon nicht: Ein zusammengedrückter Haufen aus hölzernen Wänden, teilweise bemalt und mit



Thomas Schütte, «Ohne Titel», 1995 (Serie «United Enemies»), ©2026 Pro Litteris.



Atelier van Lieshout, «Office/Reception Unit», 1996, © Atelier van Lieshout.

diversen Monitoren versehen. Es sind die Kulissen einer über 200 Quadratmeter grossen Installation von 2006/07. Schlingensief hat das Werk als Theaterszene konzipiert, und es kam auch direkt aus dem Theater, als es im Museum zum ersten Mal gezeigt wurde.

«Das Werk ist bewusst chaotisch angelegt und voller organischer Spuren. Nach jeder Ausstellung muss es durch Sauerstoffzug gegen Ungeziefer behandelt werden. Jede Re-Installation wird zum Auftrag, wie die Arbeit wieder aufzubauen ist.» Schlingensiefs «Kaprow City» sei ein Werk, das den Verschleiss bewusst in Kauf nimmt, fügt die Konservatorin Francisca Silva e Sousa hinzu. Das Werk ist zwar nicht gezielt auf Verfall angelegt, wie zum Beispiel manche Arbeiten von Dieter Roth, aber sein Verfall steckt einfach im Bau.

Wie bewahrt man ein solches Werk, das eines Tages seine Inszenierung nicht mehr überleben wird? Letztlich vor allem durch fotografische und filmische Dokumentation. Das gilt für alle im Depot gelagerten Arbeiten, auch wenn sie nicht vom Verfall bedroht sind: Auflisten, Fotografieren, Beschreiben, Ausmessen. Wobei man nicht vergessen darf, dass elektronische Datenträger nur begrenzt haltbar sind.

Nicht ganz so schwierig ist die Lagerung und Verpackung einer merkwürdigen Figur, die offen auf dem Tisch liegt. Maurizio Cattelans «La rivoluzione siamo noi» aus dem Jahr 2000 wird gerade für den Transport in die Nationalgalerie Berlin vorbereitet, die dem Künstler eine Einzelausstellung widmet. Der kleine Mann im grauen Filzanzug ist ein Alter Ego des Künstlers. Der Kopf ist separat verpackt. In der kompletten Installation hängt die Figur dann an einem Garderobengestell – wie immer bei Cattelan etwas makaber inszeniert.

Cattelans Figur gehört zu den Anfangsjahren des Museums. Sie ist ein Werk, das Skulptur und Installation zugleich ist. Eine andere Arbeit, die gewissermassen zwei Medien in sich vereint, ist in der sogenannten Gemälde-Verschiebe-Anlage zu sehen: «Transition», ein Leinwandbild von Xanti Schawinsky aus dem Jahr 1960. Das fast drei mal vier Meter grosse

Gemälde besteht aus einer abstrakten Farbkomposition mit schwarzen darübergelegten Reifenspuren. Schawinsky ist mit dem Auto auf dem Bild hin und her gefahren. Die Spuren sind Teil einer Performance und Teil des Bilds. Ein legendäres Werk, geschaffen von einem Pionier der Performance-Kunst.

Wertvolle Klassiker

Das Handling der Bilder in den rollenden Metallwänden ist vergleichsweise einfach. Manche Klassiker hängen hier: ein Warhol und ein Richter zum Beispiel, aber auch Landschaften und Porträts von Schweizer Malern aus den Anfangsjahren der Sammlung. Ein neuerer Ankauf ist ein monumentales dreiteiliges Patchwork-Bild der polnischen Künstlerin Malgorzata Mirga-Tas. Es wurde im Jahr 2024 direkt aus dem polnischen Pavillon an der Biennale in Venedig erworben.

Mirga-Tas hatte das Gebäude komplett ausgekleidet. Es war das erste Mal, dass ein Pavillon von einer Romni bespielt wurde. Mirga-Tas' Arbeit von 2022 besteht aus mehreren Materialien, Patchwork aus Stoffen und Acrylmalerei. Sie zeigt symbolhafte Szenen aus dem Leben der Frauen in der Roma-Gemeinde, leuchtend bunt und eindrucksvoll. Auch im beengten Raum des Gemäldelagers entfaltet es seine Wirkung. Vielleicht steht es exemplarisch für eine neue Entwicklung in der Kunst der Gegenwart, deren Spektrum sich heute durch andere Kulturen erweitert hat.

Längst ist es nicht mehr nur die westliche Sicht, die das Sehen bestimmt. Die Kunst hat sich in vieler Hinsicht geöffnet – nicht bloss auf die Dinge des Alltags. So offenbaren sich beim Gang durch das geheime Depot des Museums nicht nur die Grenzen der Kunst hinsichtlich der Problematik von Lagerung und Bewahrung. Auch ihre Erweiterung in neue Richtungen klingt an. Wenn wir davon ausgehen, dass der Werkbegriff der Kunst dynamisch ist, dann löst sich vielleicht gerade in dieser Offenheit der Widerspruch zwischen Bewahrung und Verfall. Wo stehen wir heute? Das Migros Museum für Gegenwartskunst ist jedenfalls dem, was aktuell in der Kunst geschieht, direkt auf der Spur.



Rikrit Tiravanija, «Untitled», 1995 («Bon voyage monsieur Ackermann»), © Rikrit Tiravanija.

ANZEIGE

RICHARD MILLE



RM HJ-02

In-house skeletonised automatic winding tourbillon calibre
50-hour power reserve (±10%)
Baseplate and bridges in gem-set white gold
Fast-rotating barrel
Case in gem-set white gold
1,399 precious and ornamental stones
Limited edition of 12 unique pieces

A Racing Machine On The Wrist

SUSANNA KOEBERLE

«Die Welt ist klein und wir sind gross», steht auf Marinella Senatores Kunstwerk. Es ist zurzeit in Venedig in den Räumen von «The Human Safety Net» zu sehen. Die Skulptur ist eine hybride Mischung aus barocken Kandelabern und Aufbahrungspodesten und gehört zu einer neuen Form von «Luminarie», zu Deutsch: Festbeleuchtung. Mit derartigen Lichtskulpturen wurde Senatore, geboren 1977 in Süditalien, international bekannt. Letztes Jahr war eine solch überdimensionale Leuchtinstallation an der Art Basel Unlimited zu sehen: «We Rise by Lifting Others» und «I Contain Multitudes» stand da in Grossbuchstaben auf der 34 Meter langen Installation.

Die Zitate wurden von Insassinnen eines Frauengefängnisses in Florenz und von Bewohnern eines sozial benachteiligten Stadtviertels in Neapel ausgewählt. Die bunt leuchtende Struktur löst eine zwiespältige Wirkung aus. Zum einen macht sie gute Laune, berührt Betrachter und Betrachterinnen gleichzeitig aber auch seltsam. Diese Mischung aus überbordender Energie und Empathie liegt wohl in den partizipativen Prozessen der Arbeitsweise der italienischen Künstlerin begründet. Denn sie schreibt sich Inklusion, Gemeinschaft oder Koexistenz nicht bloss auf die Fahne, um dann schnell mit einer beliebigen benachteiligten «Community» ein Projekt umzusetzen. Vielmehr baut sie mit den Menschen, mit denen sie sich auf das Abenteuer der Kollaboration einlässt, eine echte Beziehung auf.

Sie riskiert dabei, nicht im Vornherein zu wissen, wie das Resultat genau aussehen wird. Das kollaborative Engagement wird aber schliesslich in den Kunstwerken deutlich erfahrbar, sie tragen die Momente der gelebten Solidarität und Teilhabe in sich.

Vertiefte Recherche

Um die Radikalität und Konsequenz ihres Wirkens zu verstehen, muss man sich vor Augen führen: Marinella Senatore hat seit 2003 nach eigenen Angaben in über 23 Ländern und mit rund acht Millionen Menschen gearbeitet. Das klingt auf den ersten Blick nach unglaublich viel. Rechnet man aber alle Workshops, ihre Zusammenarbeit mit Schulen, Universitäten und Museen oder auch die Radioprogramme und Online-Formate, die sie angestossen hat, zusammen, wird diese Zahl plausibler. Sie habe ihr gesamtes Erwachsenenleben dem Aufbau gemeinschaftlicher Erfahrungen gewidmet und dabei Konflikte, Verletzlichkeit sowie Lernerfahrungen mit Menschen geteilt, sagt Senatore.

Der Gemeinschaftsarbeit geht jeweils eine vertiefte Recherche voraus. Meist kooperiert Senatore vor Ort mit NGOs, wie etwa mit der bereits erwähnten Organisation «The Human Safety Net». In diesem Fall arbeitete sie mit von Gewalt betroffenen Frauen in Italien und Polen, viele von ihnen minderjährig. Jede einzelne Person ist wichtig, jedes Schicksal, jede Fähigkeit, die bei den Workshop-Teilnehmern geweckt wird, fliesst in das entstehende Kunstwerk ein.

Ihre multidisziplinäre Arbeitsweise ist aber auch ihrem Werdegang geschuldet: Parallel zum Studium der Kunstgeschichte in Neapel, das sie mit einem PhD abschliesst, lässt sich Senatore seinerzeit am Konservatorium zur Violinistin ausbilden und ist später auch in einem professionellen Orchester tätig.

Anschliessend studiert sie am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom und spezialisiert sich auf das Thema Fotografie und Belichtung. Während acht Jahren arbeitet sie auf Filmsets und beginnt in dieser Zeit ihre künstlerische Tätigkeit. Denn ihre wahre Leidenschaft gilt der Kunst und der radikalen Freiheit, die diese bietet. Was sie aus diesen anderen Feldern mitnimmt, ist die Bedeutung der menschlichen Zusammenarbeit, das «orchestrale» und «chorale» Element, wie sie es nennt.

Diese Zusammenführung unterschiedlicher Stimmen und Praktiken macht den Kern ihres aussergewöhnlichen Œuvres aus. Die Künstlerin schafft so keine Werke für den vielkritisierten «Elfenbeinturm», es gelingt ihr vielmehr, ihre Arbeit nicht nur für



Marinella Senatore, «Dance First Think Later», 2023, München, © Pro Litteris.

BARBARA DONAUBAUER / ZVG THE ARTIST AND MAZZOLENI, LONDON/TORINO



Marinella Senatore, bildende Künstlerin.
MAZEN JANNOUN / ZVG THE ARTIST AND MAZZOLENI, LONDON/TORINO



Marinella Senatore, «We Rise by Lifting Others», Baden-Baden, 2022, © Pro Litteris.

VALENTIN BEHRINGER / ZVG BADEN-BADEN EVENTS GMBH, THE ARTIST AND MAZZOLENI, LONDON/TORINO

Marinella Senatores radikale Freiheit

Menschliche Zusammenarbeit ist für die Süditalienerin der Kern ihrer Werke. Marinella Senatore baut mit Randständigen und Gefängnisinsassinnen echte Gemeinschaften auf. Dabei kommen Werke heraus, die Beachtung finden.

ihre «Mitarbeiter», sondern auch für die Betrachter inklusiv zu gestalten. Ihre Arbeit finde hauptsächlich auf der Strasse statt, sagt sie.

Das ultimative Ziel

Damit spielt Senatore unter anderem auf die Paraden an, die sie im öffentlichen Raum veranstaltet. 2012 schuf sie für diese Art der kollektiven Arbeit mit dem Körper das Gefäss «School of Narrative Dance» (SOND). Im Vorfeld der Paraden, die häufig in einem Kunstkontext wie etwa 2018 an der Manifesta in Palermo stattfinden, startete Senatore einen Aufruf. Gesucht wurden in erster Linie Amateure jeden Alters aus unterschiedlichen Bereichen: Musik, Gesang, Volkstanz, Akrobatik, Ballett oder andere Körperaktivitäten wie Parkour.

Es geht ihr hierbei jeweils nicht um einstudierte Choreografien – sie selbst könne gar nichts von diesen Dingen,

betont sie. Doch wo es Bewegung gebe, gebe es Leben. Aufgrund eigener positiver Erfahrungen arbeitet Senatore bei ihren Workshops meistens mit der Methode der somatischen Therapie, einem körperorientierten Ansatz, der auch zur Traumabewältigung eingesetzt wird. Sie verwandelt damit Wissenschaft in Kunst. Auch Ökonomen, Neurowissenschaftlerinnen, Soziologinnen oder Therapeuten gehören zu ihrem Netzwerk. Das ultimative Ziel bleibt indes das Erschaffen eines Kunstwerks.

Im Fall der Aktionen und Paraden sind dies ephemere Kunstwerke. Aber alle ihre Arbeiten, auch jene, die Sammlerinnen und Sammler in der Galerie erwerben können, gründen auf der Kollaboration und dem Austausch mit Menschen. Dabei sieht sie sich nicht als Therapeutin. Dennoch habe sie im Verlauf der Jahre gemerkt, dass genau dies ihr Talent und der Sinn ihres Lebens sei: Energien unterschied-

licher Menschen zusammenzubringen und dafür zu sorgen, dass sie sich besser fühlen.

Kollektive Rituale

Senatores Arbeit sagt deshalb viel über das grundlegende Potenzial von Kunst an und für sich aus: Aufgrund ihrer Kollaborationen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten, etwa mit «Black Lives Matter» oder mit «Pussy Riot», stellt sie einen kulturübergreifenden Mangel fest, der sich schmerzhaft durch die heutige Zeit zieht: das Fehlen eines Gefühls von Zugehörigkeit. Diese Krise sei ein globales Phänomen. Das Gegenmittel dazu liegt in Marinella Senatores Augen in kollektiven Ritualen, in der Möglichkeit, durch sie ein neues Gefühl von Gemeinschaft zu erschaffen. Solche Rituale innerhalb des Systems der Kunst zu erschaffen, ist eine der Optionen, die zu funktionieren scheinen.

Ihre Banner sind keine Werbeträger, sondern Manifeste der Menschlichkeit.

Die Künstlerin legt auch besonderen Wert auf die Produktion ihrer nicht-ephemeren Werke. Einzelne Arbeiten wie Collagen oder Zeichnungen entstehen in ihrem Atelier in ihrer Wohnung in Rom. Andere Werke sind hierfür zu gross und zu komplex. Die riesigen Luminarien etwa lässt sie in Manufakturen in Apulien herstellen – dort greifen lokale Künstler und Handwerker auf einen grossen Erfahrungsschatz zurück. Kein Ort in Süditalien, an dem an Feiertagen nicht solche Leuchtstrukturen erglühen, eine Tradition, die auf die Zeit des Barocks zurückgeht. Damals begannen Machthaber damit, im öffentlichen Raum Feste für die Bevölkerung auszurichten. Die Ikonografie dieser temporären Lichtarchitekturen und festlichen Inszenierungen inspiriert heute die Arbeit Senatores.

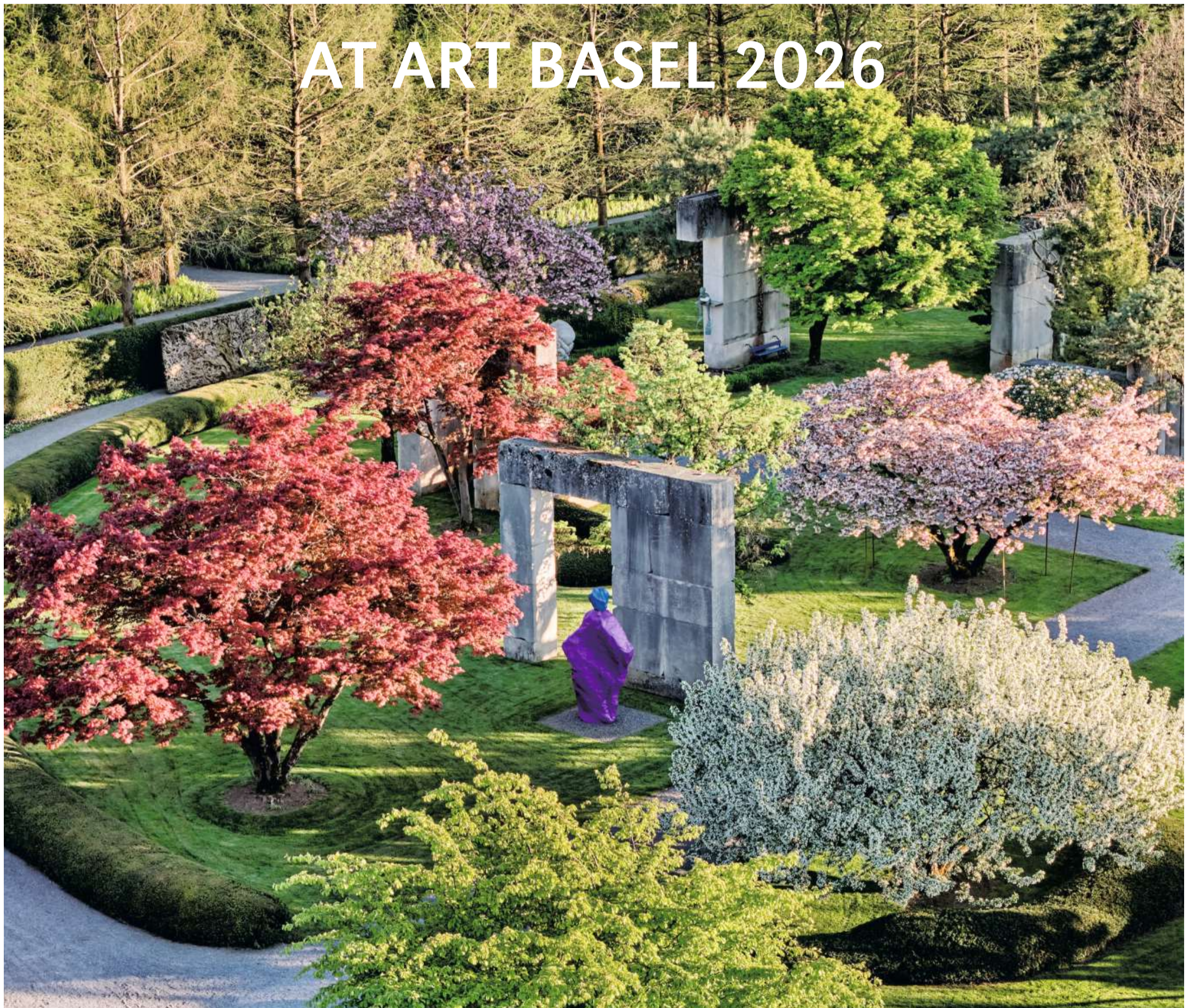
Ihre Lichtskulpturen aktivieren die Dynamik des gemeinsamen Feierns für ihre Botschaften. Sie nutzt das kollektive und archetypische Dispositiv des Fests und liest dieses als Form des Widerstands. Ihre riesigen leuchtenden Strukturen schaffen neue öffentliche Räume und werden dabei gleichzeitig zu Trägern von Parolen, die durchaus subversiven Charakter haben. «FESTA!» hiess auch die diesjährige Einzelausstellung im Mailänder Sitz von Mazzoleni, ihrer italienischen Galerie. Und diesen Titel meint sie durchaus politisch.

Die Dimension widerspiegelt sich auch in ihren neusten Textilarbeiten, einer Mischung aus Banner, Zeichnung und Collage. In Senatores Fall sind die «arazzi» (Banner) keine Werbeträger, sondern eigentliche Manifeste der Menschlichkeit. Seit einiger Zeit lässt sie ihre gestickten Textilarbeiten in der Chanakya School of Craft in Mumbai produzieren. Die Organisation unterrichtet marginalisierte Frauen, gibt ihnen Arbeit und ein Auskommen – ein Leben in Würde und eine Zukunft. An den Werken der Künstlerin arbeiten jeweils zehn Menschen. Indem Senatore solche Vereinigungen unterstützt und mit ihren Formaten neue Gemeinschaften schafft, ehrt und feiert sie die Kraft des menschlichen Zusammenhalts. Und das gibt auch uns Betrachtern viel.

In Aktion erleben

Am 21. August 2026 werden in St. Moritz im Rahmen des Formats «Reflection» zwei Lichtinstallationen mit einer eigens für den Ort entwickelten Parade eingeweiht. Bis am 31. Dezember 2026 richtet die Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAMC) in Rom Marinella Senatore eine Einzelausstellung aus. Und die Arbeiten für «The Human Safety Net» in Venedig sind bis am 22. März 2027 zu sehen.

THE LIVING FRAGMENT: ENEA TREE MUSEUM



Mit „The Living Fragment“ schafft Enea zur Art Basel in Basel 2026 mitten im Geschehen der Kunstmesse einen Ort der Begegnung zwischen Natur, Architektur und Kunst, inspiriert vom Enea Baumuseum.

enea

Enea Landschaftsarchitektur & Baumuseum | Offizieller Partner der Art Basel in Basel
Buechstrasse 12 | 8645 Rapperswil-Jona | www.enea.ch

Art|Basel
Basel



Blick in den Pavillon Usbekistans an der 61. Biennale di Venezia: (hinten) A.A. Murakami, «The Sun Sets in a Shell», 2026 (hergestellt mit Unterstützung von Mandarin Knitting Technology und Zegna Baruffa Lane Borgosesia), (vorne) Zi Kakhramonova's Archive of Lost Forms, «The Aural Sea» (Installationsansicht), 2026.



Installation während der ersten Biennale in Buchara, die vom 5. September bis 23. November 2025 stattfand: Marina Perez Simão in Kollaboration mit Bakhtiyar Babamuradov, 2024–2025.

FELIX ODELL / ZVG ACD, BUKHARA BIENNALE 2025

Usbekistan: Ein Land entdeckt in der Kunst seine Zukunft

Ein Zentrum für Gegenwartskunst in Taschkent, eine Biennale in Buchara und ein Pavillon in Venedig: Usbekistans Aufbruch in die Moderne vollzieht sich zwischen Handwerk und Konzeptkunst.

SABINE B. VOGEL

Der Raum wirkt wie ein Versteck. Dunkel, überfüllt bis unter die Decke. Keilrahmen lehnen an der Wand, Bilder stapeln sich unter der Zwischendecke, und überall sind Bücher. Hier arbeitet Vyacheslav Akhunov, Jahrgang 1948. Als er in den 1980er Jahren hier einzog, war Usbekistan noch Teil der UdSSR. Sein Atelier, dazu nebenan im Plattenbau noch ein Apartment, war mietfrei – ein Privileg. Der Preis: linientreue Malerei im Stil des Sowjetischen Realismus.

Akhunov lächelt, wenn er davon erzählt. «In Moskau wusste das niemand,» sagt er, «aber eigentlich war ich immer Konzeptkünstler» – nicht nur einer der ersten Stunde, sondern in Usbekistan überhaupt der allererste, ergänzt Gayane Umerova. «Mit Akhunov beginnt die zeitgenössische Kunst in Usbekistan.»

Umerova leitet seit 2017 die staatliche Art and Culture Development Foundation (ACDF). 2017 ist kein zufälliges Datum. Es ist ein Schlüsseljahr für das zentralasiatische Land, das nach der Unabhängigkeit 1991 lange von dem Diktator Islam Karimov regiert wurde. 2016 kam Shavkat Mirziyoyev an die Macht

und öffnete das zuvor stark abgeschottete Land. Er schaffte das Ausreisevisum ab, reformierte die Verwaltung und lockerte die staatlichen Kontrollen – auch in der Kulturpolitik. Lag zuvor der Fokus auf «positiver» nationaler Geschichte, weht jetzt unter dem Slogan «Brücke zwischen Tradition und Moderne» ein frischer Wind durch das Land.

Boten einer neuen Zeit

38 Millionen Einwohner leben heute in Usbekistan, fast die Hälfte ist unter 25. Für sie sollen Jobs in der Kreativindustrie entstehen. Aber Kultur dient auch als Soft Power, um dem Land ein neues Image zu verschaffen und es als Player auf die globale Kunstweltkarte zu heben. Der Einstieg dazu führt in die Vergangenheit. Handwerk, Ornament, Material. Und Architektur: die «Taschkent-Moderne».

Nach dem verheerenden Erdbeben 1966 beschloss die russische Zentralregierung, Taschkent als «Schaufenster des sowjetischen Orients» neu aufzubauen. Moderne, aber mit weissen Beton-Arabisken und blauen Keramikummantelungen. So wurden die Fassaden zu Boten einer neuen Zeit.

Später verschwand vieles hinter Reklameflächen. Die sind mittlerweile verboten. Ikonische Bauten wie der «Palast der Völkerverständigung» oder das ehemalige Stalin-Museum werden renoviert, gleichzeitig sind neue Museen geplant, das von Tadao Ando entworfene Universalmuseum und das CCA (Center for Contemporary Art) in Taschkent. Eigentlich hätte es schon im März eröffnet werden sollen, aber das wäre «in Zeiten des Irakkriegs unpassend», so die im Iran geborene künstlerische Leiterin Sara Reza.

Architekt Olivier Marty vom französischen Studio KO, der die 1912 gebaute ehemalige Remise umbaut, verrät im Gespräch, dass auch noch einige Details fertiggestellt werden müssen, bevor das Ausstellungs- und Residency-Programm im September startet. Das eigentliche Herzstück der neuen usbekischen Kulturpolitik liegt jedoch weiter westlich, im ehemaligen Oasenstaat Buchara: Im November 2025 eröffnete erstmals die dortige Biennale, die weit mehr ist als eine Ausstellung.

Sie ist vielmehr ein Türöffner, um der Bevölkerung die zeitgenössische Kunst nahezubringen. Und eine Schule, in der eine neue Generation von Kura-

toren ausgebildet wird – einige durften sogar den Usbekistan-Pavillon auf der 61. Biennale Venedig kuratieren.

Und zugleich ist die Biennale in Buchara auch ein Manifest: «Uns geht es nicht darum, mit den Kulturprojekten eine usbekische Nationalität zu betonen», sagt Umerova, «sondern traditionelles Kunsthandwerk zu erhalten und mit zeitgenössischer Kunst zu verbinden.» 70 Werke, verteilt über die restaurierte Altstadt, entstanden in enger Kooperation mit nationalen Kunsthandwerkern aus Keramik, Textil, Teppichen – Handwerk wird neu entdeckt.

In einer Karawanserei, diesen frühen Herbergen entlang der Handelsrouten mit den vielen kleinen Kammern rund um einen offenen Innenhof, zeigte der ägyptische Superstar Wael Shawky in der Sonne leuchtende, mit filigranen Bildmotiven behauene Messingreliefs. «Meine Arbeit erforscht die Nostalgie islamischer Erinnerungen», erklärt er. Die Motive würden der Miniaturmalerei entstammen, das Material erinnere an das für diese persische Kunst typische Blattgold.

Marina Perez Simão verwandelte den gesamten Innenhof in ein farbiges

Keramikmusterfeld. «Wir wollen eine internationale Kulturdiplomatie und im Land neue Infrastruktur aufbauen», fasst Umerova die Strategie zusammen. «Aber wir sind vorsichtig. Wir wollen nicht zu viel unterstützen, sondern inspirieren, um eine unabhängige Kunstszene entstehen zu lassen.» Dazu allerdings fehlt es noch an Wesentlichem. Sammler? Kaum. Ein Kunstmarkt? Eher nicht. Auf die Frage, wo der Konzeptkünstler Akhunov denn verkauft habe, antwortet er knapp: «Gar nicht!»

In der Sowjetzeit kaufte nur der Staat – und dem bot er seine Werke erst gar nicht an. «Meine Kunst war verboten.» Zu subversiv: Aus dem dicken, staatlich herausgegeben Katalog «Sowjetische Kunst» entfernte er alle Seiten und füllte das Buch neu mit seinen Collagen. Seite um Seite Silhouetten von Lenin, ausgefüllt mit Zeitungsausschnitten und Bildmotiven von nackten Frauen bis zu kunsthistorischen Bilddetails.

Auch seine Leinwände sind streng konzeptuell, eine beschrieb er dicht mit den Worten «atme langsam und leise». Die Worte beziehen sich auf Mantras, auf die Macht der endlosen Wiederholungen. Er habe damals leise und un-

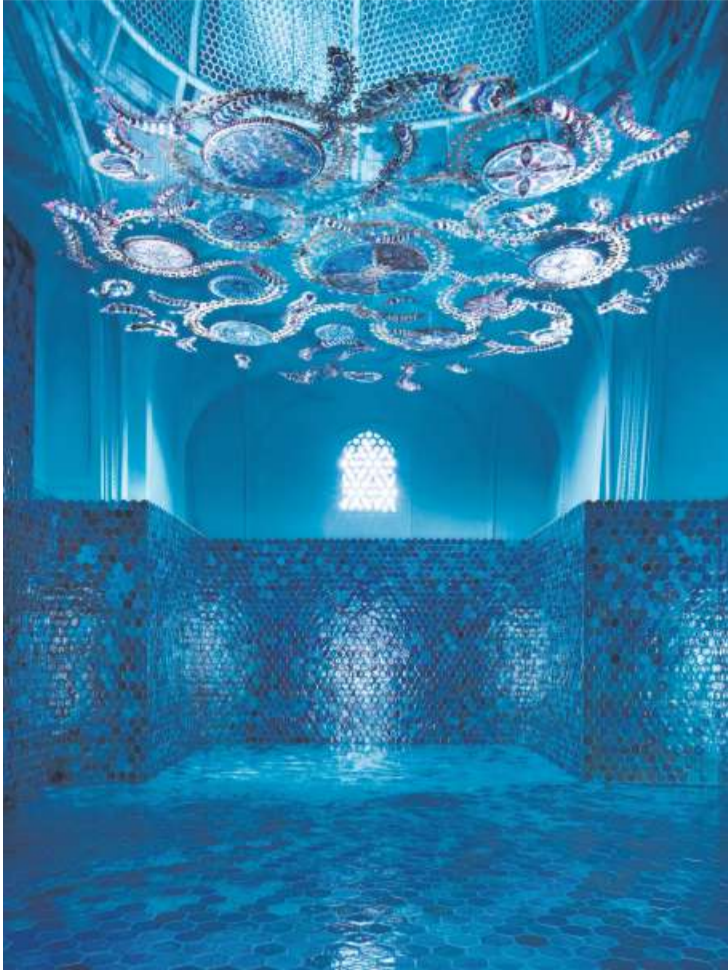
m Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Olaf Breuning

HUMANS

Olaf Breuning, Leave Me Alone 2024, courtesy: the artist and Galerie Samose, Paris.

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 6.6.–27.9.2026



Installation «Blue Room» in Buchara: Abdulvahid Bukhoriy in Kollaboration mit Jurabek Siddikov, 2024–2025. FELIX ODELL / ZVG ACDP, BUKHARA BIENNAL 2025



Blick ins Atelier von Vyacheslav Akhunov in Usbekistans Hauptstadt Taschkent. PD



Installationsansicht «Instrument of Minds» während der 61. Biennale di Venezia im Palazzo Franchetti: Vyacheslav Akhunov, «Triumphal Arch», 1979/2026. GERDASTUDIO

sichtbar existieren müssen, erklärt er. Heute hat sich die politische Lage für Künstler klar verbessert. Verboten ist nichts mehr, weder Tapisserien noch «Muslim Magic», wie Akhunov die auf schamanischen Traditionen basierenden Praktiken nennt.

Freiheit schafft aber noch keine Infrastruktur. Zwar gibt es erste Galerien, «Regeneration Art» und «Bon Factum» in Taschkent, «Art Station» in Samarkand, trotzdem gilt: «Kunst ist noch nicht Teil der Gesellschaft», erklärt Zi Kakhramonova. Sie gehört zu den sieben Künstschaaffenden, die den Pavillon Usbekistans an der 61. Biennale in Venedig bespielen. Dort dreht sich alles um den Aralsee. Einst der viertgrösste Binnensee der Welt, ist er heute eine Wüste.

Der verschwundene See

«Willkommen im Zentrum des Umwelt-desasters», fasst es unser Führer Jussuf zusammen: 1985 sei in Moynak, einer einst blühenden Hafenstadt der autonomen, aber stark in Usbekistan integrierten Republik Karakalpakstan, die Wassergrenze fünf Kilometer zurückgegangen, erzählt er. Das war kein Zufall. Denn das Ende des Sees wurde in den 1960er Jahren bewusst von der Sowjetunion durch Umlenkung der Zulieferflüsse ausgelöst, um Felder zu bewässern und auf der Seefläche neue Anbauflächen für Baumwolle zu schaffen – ein fataler Plan.

Heute sind 90 Prozent des in Usbekistan gelegenen Sees Steppe. Nur 12000 Einwohner leben noch dort, der Flughafen ist nahezu nie in Betrieb, der hohe Zaun wurde von den starken Winden umgerissen und nie repariert. Unermüdlich treiben diese Winde die im ausgetrockneten See abgelagerten Schadstoffe, Salz- und Sandpartikel auf die Felder. Zweimal jährlich müssen sie mit Wasser geflutet werden, um überhaupt bestellt werden zu können. Am ehemaligen Ufer verrotten einige verrostete Schiffe in der Steppe. Zwei damals brandneue Schiffe wurden 2010 anlässlich des Besuchs des UN-Generalsekretärs auf dem Sand platziert, um die Situation drastisch zu zeigen. Später kamen weitere hinzu, die wie in einem Hafen als Skelette zwischen den systematisch angepflanzten Saxaul-Büschen liegen. Diese Pflanzen sind extrem salz- und trockenheitsresistent und sollen die Aralkum-Wüste stabilisieren.

Um diesen See dreht sich alles im diesjährigen Beitrag Usbekistans auf der Biennale in Venedig. Zu den Teilnehmern gehört auch die erst 21-jährige Aigul Sarsen. Sie lebt in Nukus, der rund drei Autostunden vom Aralsee entfernten Hauptstadt von Karakalpakstan. Ihr Atelier hat sie in einem leerstehenden Haus, zusammen mit «mehr als zehn anderen Künstlern», sagt sie – die genaue Zahl weiss sie nicht. «Wir treffen uns kaum, jeder arbeitet für sich.» Für Venedig hatte sie nur wenige Monate

Zeit, ihre Skizzen und expressiven Bilder sieht sie als Zeichen der « Hoffnung, dass der See zurückkommt ». Den See, den sie nie erlebte, imaginiert sie als Göttin, als weibliches Hybridwesen.

Verbotene Kunst

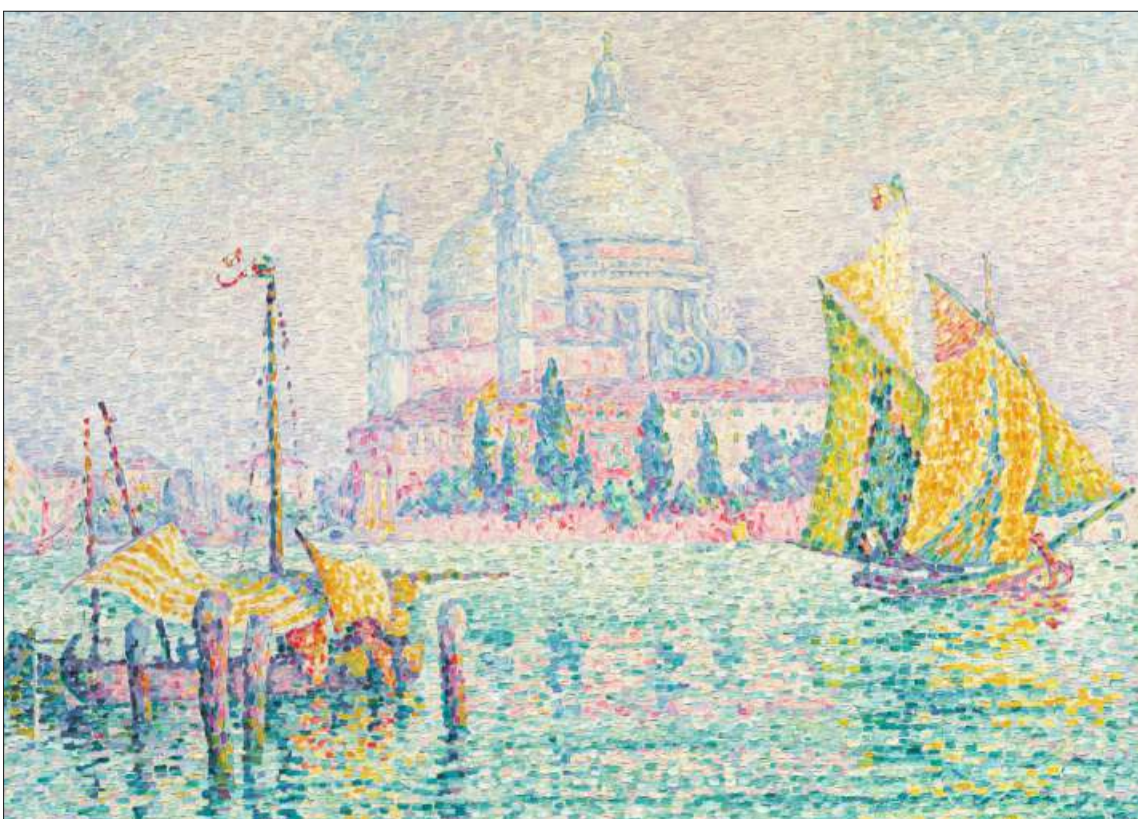
In Nukus steht auch das faszinierende, 1966 gegründete Savitsky-Museum, benannt nach dem Sammler Igor Savitsky, der über 100000 Werke vor allem aus den 1920er Jahren sammelte. Es wird auch das «Museum der verbotenen Kunst» genannt, denn Werke von Aleksandr Sardan, Sergey Shigolev oder Vasilij Lilsenko waren damals verboten. Sie werden hier unter dem Begriff «Avanguardia Orientalis» zusammengefasst. Diese Bilder leben nicht vom Exotischen, sondern sind in der Region verwurzelt – die Wüste, die in wahren Farbfeuern dargestellten Karawanerouten und Oasen.

Im Museumshop werden vergilbte Poster angeboten. In unserem Hotel in Nukus stehen sogar Acrylbilder zum Verkauf, ohne Namensnennung, aneinanderlehnend, pro Bild 600000 Sum, das sind rund 43 Euro. Usbekistan steht noch am Anfang des Wegs zu einer funktionierenden Kunstszene. Aber vor allem durch die Biennale in Venedig ist der globale Markt bereits erreicht. Einige Künstler der letzten Biennale haben bereits weltweite Ausstellungen, wie Saodat Ismailova im Swiss Institute in New York.

Zwischen Salz und Steppe: Der ausgetrocknete Aralsee als künstlerisches Thema einer Nation.

Darauf hofft auch Akhunov, der im Parallelprogramm der Biennale in Venedig prominent präsent ist. Zwar nahm er schon 2012 an der Documenta teil, wo «1 m 2» ausgestellt war: 400 leere Streichholzschachteln, die Innenseiten bemalt, beklebt, beschrieben – eine Mikro-Ausstellung, die jederzeit wieder verborgen werden kann. Aber erst jetzt kann er mit der grossen Retrospektive in dem prächtigen Palazzo Franchetti sein ganzes Werk zeigen. Gleich im Eingang gehen wir durch den vier Meter hohen «Triumphal Arch» (1979/2026) mit 365 Metallschere in den Wänden – die Schere als Symbol für Zensur und staatliche Kontrolle.

In den «Mantras of the USSR» zerlegt Akhunov die ideologische Sprache der UdSSR. In «Instrument of Minds», so der Titel, gehe es nicht um Vergangenheit, sagt er, sondern darum, «wie Gedanken überleben». Seine Gedanken inspirieren jetzt eine neue, junge Generation, für die Konzeptkunst selbstverständlich ist, wie Zi Kakhramonova. Sie will den verlorenen Aralsee nicht als Katastrophe zeigen, betont sie. Ihr «Archive of Lost Forms» steht mitten im Raum, gefüllt mit Salz, aus dem wie aus einer anderen Zeit Keramik-Kreaturen auftauchen. Den Verlust der Biodiversität des Aralsees kontert sie mit imaginierten Formen. Usbekistan, das wird in den Projekten deutlich, entdeckt Kunst nicht nur als kulturelles Erbe, sondern als Möglichkeit für Zukunft.



KOLLER

**Auktionen in Zürich:
25.–26. Juni 2026**

Post-War & Contemporary · Schweizer Kunst
Impressionismus & Moderne

Vorbesichtigung: 13.–22. Juni, 10–18 Uhr

Paul Signac, La Salute (Venise), 1906. Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm (Detail).

Koller Auktionen Hardturmstrasse 102 – 8031 Zürich
Tel. +41 44 445 63 63 – office@kollerauktionen.ch

Kataloge online:
www.kollerauktionen.ch



Mumbai erfindet das Museum neu

Die reichste Familie Indiens hat eine Institution für Gegenwartskunst und Kultur ins Leben gerufen, die auch im Westen Schule machen könnte. Es gibt aber auch noch anderes, das Europa von der boomenden Kunstszene Indiens lernen kann.



Das Art House ist ein vierstöckiger, rund 1500 Quadratmeter grosser Ausstellungsbereich im Nita Mukesh Ambani Cultural Centre (NMACC), die multidisziplinäre Kultureinrichtung in Mumbai wurde am 31. März 2023 eröffnet. FOTOS: NMACC

LAURA HELENA WURTH

Was alles kann ein Ort, an dem Kunst gezeigt wird, heute eigentlich sein? Das Nita Mukesh Ambani Cultural Centre, kurz NMACC, erprobt gerade eine neue Art von Museum. Die junge Kulturinstitution in der Museumslandschaft Mumbais wurde 2023 von Nita Ambani gegründet, der Ehefrau des schwerreichen Unternehmers und Erben Mukesh Ambani. Die Ambani-Familie gilt als einflussreichste Wirtschaftsdynastie Indiens: Ihr Vermögen stammt aus der Ölindustrie, diverse Familienmitglieder stehen regelmässig auf den «Forbes»-Listen der reichsten Menschen der Welt. Und seit 2024, der spektakulären Hochzeit Anant Ambanis, des Sohns des Paares, sind die Ambanis auch im Westen ein Begriff – neben anderen hochkarätigen Prominenten wurden etwa Rihanna und die Kardashians eingeflogen, die Festi-

vitäten sollen gemäss unterschiedlichen Berichten bis zu einer Milliarde Dollar gekostet haben.

Das NMACC lanciert in Mumbai ein ambitioniertes Kunst- und Kulturprogramm. Es holt international renommierte Künstler wie Doug Aitken oder Toilet Paper, das Projekt der beiden italienischen Künstler Maurizio Cattelan und Pierpaolo Ferrari, nach Mumbai und ermöglicht ihnen Neuproduktionen, die dann im Art House ausgestellt werden. Gleichzeitig versucht die Kulturinstitution, indische Künstler auf die internationale Bühne zu heben und zeitgenössische indische Kunst angemessen zu repräsentieren. So hat das NMACC gemeinsam mit dem indischen Kulturministerium den indischen Pavillon auf der diesjährigen 61. Biennale in Venedig massgeblich unterstützt. Nach einer siebenjährigen Pause widmet sich der Pavillon der Frage nach Heimat. Auch damit, was sie bedeu-

tet, wie sie aussieht und wie man mit dem Konzept «Heimat» umgehen kann, wenn man sie verloren hat.

Mehr Aufmerksamkeit

Indien ist kein regelmässiger Gast in Venedig. Zum ersten Mal war das bevölkerungsreichste Land 2011 vertreten, dann erst wieder 2019. Angesichts der steigenden Bedeutung der südasiatischen Märkte für Kunst, einer rasch anwachsenden Sammlerzahl und des sich stetig mehrenden Wohlstands scheint die Zeit aber reif zu sein, Indien auf der nach wie vor wichtigsten Kunstausstellung der Welt zu repräsentieren. Während aber das NMACC in Mumbai als eine Art grosses Erlebniscenter fungiert, bleibt der Pavillon in Venedig klein, fein und in gedimmtes Licht getaucht. Die schmale Tür, die zu der Ausstellung führt, ist leicht zu über-

sehen. Schliesst sie sich aber hinter einem Besucher, lässt dieser Italien gefühlt hinter sich – die fünf künstlerischen Positionen Indiens erscheinen, wohl gewollt, geradezu traditionell. Unter dem Titel: «Geographies of Distance: Remembering Home» versammeln sich raumgreifende Arbeiten aus Holz, Bambus, Lehm und Pappmaché von Künstlern, die aus unterschiedlichen Regionen Indiens stammen. An einer Wand ziehen sich riesige Blüten von Ranjani Shettar entlang, während auf der anderen die Umrisse eines Hauses, fein wie ein delikates Kleid gewebt, schweben.

Die mit vielfachen Auszeichnungen bedachte indisch-amerikanische Künstlerin Sumakshi Singh hat aus Seide, Baumwolle und Nylon feine Gebilde geschaffen, die wirken, als erschiene ein lang vergessenes Zuhause nur noch im Traum. Sie sind zwar noch sicht- und

erahnbar, scheinen aber bereits im Zustand des Verschwindens begriffen zu sein. In Zeiten der Massenmigration, in der Abertausende Menschen ihr Zuhause in der Hoffnung auf ein besseres oder auch nur ein sicheres Leben verlassen müssen, entfaltet diese Arbeit eine ganz eigene Dringlichkeit.

Den fragilen Moment dazwischen zeigt auch der in Neu-Delhi lebende Künstler Asim Waqif. Seine Installation besteht aus grossen, grob zusammengezimmernden Bambusstämmen, die sich direkt am Eingang türmen. Sie lassen nicht erkennen, ob hier eine Struktur zur Behausung abgerissen oder erst errichtet wird. Alle gezeigten Arbeiten beschreiben in unterschiedlichster Weise diesen schwebenden Zustand, der sehr viele Menschen im riesigen Land vereint: Ankommen, aufbauen, weitergehen, wieder ankommen und erneut aufbauen...

Only One Basel

**June 18–21
Messeplatz**

Art | Basel

UBS

Get your tickets on artbasel.com

Chiharu Shiota, The Extended Line, 2025–2026, presented at Art Basel in Basel, 2024. by Tompton.



Blick in die Ausstellung «Run As Slow As You Can» von Toilet Paper, die vom 22. Juli bis 22. Oktober 2023 im Nita Mukesh Ambani Cultural Centre gezeigt wurde.



Mukesh Ambani mit Ehefrau Nita – sie hat das Museum in Mumbai gegründet.



«Geographies of Distance: Remembering Home»: Blick in den indischen Pavillon an der 61. Biennale di Venezia (Arte), die noch bis am 21. November 2026 läuft. JOE HABBEN

Dass das NMACC sich jetzt an der Finanzierung dieser Präsentation indischer Kunst auf der grössten internationalen Kunstbühne der Welt beteiligt, ist nicht überraschend. Die Biennale hat in einer Welt mit immer neuen Konfliktherden vor allem auch eine grosse Bedeutung als Austragungsort für Kunst als sogenannte Soft Power. So nutzt auch eine der einflussreichsten indischen Familien diese Bühne.

Eine Sonderstellung

In Mumbai befindet sich das NMACC im Business District in einem eigens errichteten Gebäude, das eher an eine grosse, architektonisch wild gestaltete Mall als an indische Tradition erinnert. Hier entspricht wenig dem Klischee überfüllter indischer Strassen oder reichverzierter traditioneller Tempel und Paläste. Die Strassenzüge sind leergefegt, die Men-

schen befinden sich in klimatisierten Innenräumen von Hotels, Malls und Konferenzzentren, die die Architektur dieses Viertels bestimmen.

Das Art House, in dem die Ausstellungen stattfinden, ist nur ein Teil des NMACC. Hinzu kommt das glitzernde Convention Centre, das neben einem der grössten Personenaufzüge der Welt drei Theater, etliche Säle für private Feiern, mehrere Restaurants und Cafés, sowie einen «Infinity Room» von Yayoi Kusama umfasst, in den Besucher und Besucherinnen eintauchen können. Durch die Lobby ist auch schon einmal für eine Autoshow ein Porsche gefahren.

Im gesamten Gebäude hängen Werke indischer Künstler, im Erdgeschoss präsentieren Kunsthandwerker aus verschiedensten Regionen Indiens in kleinen Kojen ihre Arbeiten. Es ist eine Art Residenzprogramm, bei dem die verschiedenen Künste, von der Schmuckproduktion

über das Teppichweben, präsentiert werden. Die Kunsthandwerker und Künstler leben und arbeiten hier über mehrere Monate. Die Kunstausstellungen sind eingebettet in eine Vielzahl von kulturellen Ausdrucksformen, die hier alle ihren Platz finden. Jemand, der für ein Musical gekommen ist, kann auch noch in der Kunstausstellung landen und jemand, der die Kunst sehen wollte, erfährt zusätzlich auch gleich Interessantes etwa über eine spezifische traditionelle Webtechnik aus einer Region Indiens.

Eine solche Durchmischung der Genres und Repräsentationsformen sucht man in der oft kategorisierten und klassifizierten europäischen Museumswelt vergeblich. Dabei kommt diese Durchmischung vielleicht einer modernen Idee des «Museion» am nächsten: ein Museumsbezirk, in dem gelebt, gearbeitet und geforscht wird. So war denn auch in der Antike das «Museion» kein Ein-

zelbau, sondern eher ein Hain mit vielen kleineren Gebäuden, ein lebendiger Ort, an dem nicht nur Kunst in diversen Formen hergestellt und erlebt, sondern auch gegessen, getrunken und zuweilen wohl auch geschlafen wurde.

Nicht nur aufgrund dieses Konzepts der Vielfaltigkeit nimmt die Institution NMACC innerhalb Mumbais eine Sonderstellung ein, die sich deutlich von den anderen Museen und Kulturorten der Millionenstadt abhebt. Es ist auch grösser und besser finanziert als die öffentlichen Museen und kann deshalb auch Ausstellungen beherbergen, die bestimmte klimatische oder technische Voraussetzungen benötigen.

Wachsender Kunstmarkt

Auch Indiens Galerien für zeitgenössische Kunst drängen auf den internationalen Markt. Sie stärken durch gemeinsame

Organisation ihre Positionen. So eröffnen die Galerien etwa jeweils am Mumbai Gallery Weekend gemeinsam die Saison, um die Vielfaltigkeit der Kunstszene zu zeigen. Seit 2023 findet mit der Art Mumbai in der Stadt auch jährlich eine internationale Kunstmesse statt. Dort stellen neben indischen auffallend viele internationale Galerien aus. Sich international in der Kunstwelt zu vernetzen und als eigenständiger Akteur aufzutreten, scheint immer wichtiger zu werden.

Nach der Coronapandemie hat das ökonomische Wachstum Indiens rasant zugenommen, was sich auch in dem steigenden Interesse an zeitgenössischer Kunst niederschlägt. Zeitgleich weitet sich der Blick der westlichen Kunstwelt – lohnend ist allemal, die Entwicklung der Kulturlandschaft Indiens im Auge zu behalten. Das eine oder andere europäische Museum könnte sich vom Konzept des NMACC durchaus inspirieren lassen.

VOLTA

17–21 June

VIP Preview: 17 June

Join the 21st edition of VOLTA art fair to discover 78 galleries from around the world.

A springboard for emerging talent and ideas that shape the future of contemporary art, discover and collect works by artists at a pivotal moment in their careers.

Hall 4.U, Congress Center

2 minutes walk from Messeplatz

Information
and Tickets



Pablo Picasso

«Personnages», 1965

1965 gemalt und am 11. April desselben Jahres vollendet, gehört das Werk «Personnages» zur späten Schaffensphase von Pablo Picasso, in der die menschliche Figur mit besonderer Dringlichkeit in sein Schaffen zurückkehrte. Das nahezu zwei Meter breite Ölbild auf Leinwand konzentriert sich auf eine Figur, die an den Torero erinnert – eines der beständigen Motive Picassos. Zu diesem Zeitpunkt trug der Matador bereits Jahrzehnte persönlicher und künstlerischer Bedeutung in sich: von den Stierkämpfen seiner spanischen Kindheit bis hin zur späten Werkphase, in der er zu einer Figur des Spektakels und der existenziellen Entblössung wurde. Picasso platziert ihn inmitten einer Gruppe von Figuren, die unterschiedliche Phasen seines Schaffens aufrufen. Ein weiblicher Akt wendet dem Betrachter den Rücken zu, wobei das Gesäss zentral in den Bildraum gerückt ist. Rechts erscheint ein Profilkopf in breiten, kubistischen Linien. Ein weiterer runder Kopf zeigt blaue und gedämpft rosafarbene Töne über Gesicht und Schultern. Der Hintergrund bewegt sich durch diffuse Grau- und Petrolblauancen, akzentuiert von einigen goldenen Elementen rund um den Torero. Die Figuren sind wie auf einer Bühne in einer Reihe vor dem Betrachter angeordnet, während ein breites Feld der Leinwand bewusst offen bleibt.

Das Gemälde entstand, als Picasso dreiundachtzig Jahre alt war und zunehmend zurückgezogen im Süden Frankreichs lebte. 1961 hatten er und seine Frau Jacqueline Roque sich in Mougins niedergelassen, wo sich seine letzte Schaffensperiode entfaltete. Zu diesem Zeitpunkt hatte Picasso bereits fast acht Jahrzehnte damit verbracht, seine Bildsprache immer wieder neu zu erfinden. Die emotionale Strenge der Blauen Periode, die aufgebrochene Bildstruktur des Kubismus sowie die politische Wucht von «Guernica» (1937) lagen bereits hinter ihm. In den 1950er Jahren hatte er sich zudem intensiv mit den Alten Meistern auseinandergesetzt und Kompositionen von Delacroix, Velázquez und Manet neu interpretiert. Seine späten Gemälde entstehen aus dieser

langen Geschichte künstlerischer Neuerfindung heraus. Sie kehren zu Motiven zurück, die ihn sein gesamtes Leben begleitet hatten, und überführen diese zugleich in eine unmittelbare, materiell direkte Bildsprache.

«Personnages» gehört zu diesem späten Werkkomplex sowohl durch sein monumentales Format als auch durch die erneute Hinwendung zum Torero als theatralischer Figur. Zugleich entstand das Werk in einer Phase intensiver Konzentration auf figürliche Kompositionen. 1964 begann Picasso die Serie der «Maler und Modell»-Darstellungen, die für sein letztes Jahrzehnt zentral werden sollte. Akte, Musketiere, Matadore, sitzende Figuren und zusammengesetzte Köpfe treten in den Arbeiten dieser Jahre mit auffälliger Häufigkeit auf. Das Werk greift diese späte Figurenwelt auf, bewahrt jedoch eine eigenständige Struktur: eine dichte Gruppe von Gestalten, versammelt vor einem offenen Bildraum, der weitere Erscheinungen möglich erscheinen lässt.

Auch die durch das Art Loss Register (ALR) geprüfte Provenienz des Gemäldes spiegelt die anhaltende Aufmerksamkeit wider, die dem Werk entgegengebracht wurde. Nach Stationen in privaten Sammlungen in der Schweiz und Schweden gelangte es in eine dänische Sammlung und wurde 1999 bei einer Abendauktion von Sotheby's in London sowie 2010 bei Christie's präsentiert. Aus dieser dänischen Sammlung heraus war «Personnages» zudem Teil der Ausstellung «Picasso: Peace and Freedom» (2010/11), die von der Tate Liverpool über die Albertina in Wien bis zum Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk reiste und das Werk in eine breitere zeitgenössische Neubewertung von Picassos Spätwerk einordnete.

Strukturierter Private Sale

im Rahmen eines
diskreten Kaufangebots-
verfahrens

Detaillierte Unterlagen, Provenienzangaben sowie Informationen zum Ablauf des diskreten Kaufangebotsverfahrens stellen wir qualifizierten Interessenten gerne auf Anfrage zur Verfügung.

Die NZZ agiert bei diesem Angebot als Presenting Partner und präsentiert das Kunstwerk im Namen einer vermittelnden Galerie. Die NZZ ist nicht Verkäuferin. Die Galerie vertritt die Interessen des Verkäufers und koordiniert den Kontakt mit qualifizierten Interessenten. Das Kaufangebotsverfahren sowie die rechtliche Abwicklung der Transaktion erfolgen über eine beauftragte Anwaltskanzlei.

Für das Private-Sale-Dossier wenden Sie sich bitte an art@nzz.ch. Ihre Anfrage wird an die zuständigen Experten weitergeleitet.

Unsere Präsenz während der Art Basel für die Besichtigung des Werkes direkt im Bahnhof Basel SBB:

Centralbahnstrasse 10, 4051 Basel,
ehemalige Brasserie im Westflügel.

Öffnungszeiten: 15. Juni bis 21. Juni 2026
von 11.00 bis 19.00 Uhr



Pablo Picasso, «Personnages», 1965

Öl auf Leinwand

Masse: 113 × 194 cm (44,49 × 76,38 Zoll)

Signiert «Picasso» (Vorderseite, oben rechts), datiert «11.4.65.» (Rückseite)

© Succession Picasso / 2026, Pro Litteris, Zürich. Foto: Moritz Beichl



Die Vereinnahmung der Galerien durch die künstliche Intelligenz

Im Kunstmarkt wird künstliche Intelligenz tagtäglich und breit genutzt. Eine klare Strategie fehlt jedoch.

ANDREAS RITTER

Der Kunstmarkt und neue Technologien waren sich über lange Jahre keine besonders gewogenen Partner. Erst der durch die Covid-Pandemie über Nacht und nicht ganz freiwillig erfolgte Paradigmenwechsel hat den Einsatz neuer Technologien salonfähig gemacht. Auch teure Kunst wird heute online gekauft, Transaktionen werden in der Blockchain abgebildet und neue KI-Hilfsmittel versprechen wertvolle Mithilfe in den so wichtigen Fragestellungen zur Authentizität von Kunst bis hin zur Entlarvung von Fälschungen.

Das alles hilft, den Kunstmarkt transparenter und rechtssicherer zu machen. Sogar der Aufstieg und Niedergang des durchaus zweifelhaften Phänomens der NFT hat zumindest dafür gesorgt, dass seither bei der Produktion von Kunst Fragestellungen zu Technologie, künstlicher Intelligenz (KI) und geistigem Eigentum plötzlich auch im Kunstmarkt einen wichtigen Stellenwert einnehmen.

Eine aktuelle Datenerhebung wirft nun aber ein Schlaglicht auf einen Bereich, der bisher kaum beachtet wurde: KI wird im Berufsalltag kommerzieller Galerien bereits weit verbreitet eingesetzt, jedoch weitestgehend ohne jegliche Aufsicht.

Ohne Steuerung und Strategie

Laut dem im März 2026 publizierten Bericht «AI in Galleries» des Kunstbranchennetzwerks First Thursday geben 84 Prozent der befragten Galerien an, dass sie KI-Tools in ihrer täglichen Arbeit nutzen. Aber nur 8 Prozent geben an, über formelle Richtlinien zu verfügen, die regeln, wie diese Tools eingesetzt werden sollen. Die Ergebnisse basieren auf Interviews mit über 100 Fachleuten aus Galerien weltweit, darunter Inhaber, leitende Angestellte und Mitarbeiter, die hauptsächlich in Europa, Grossbritannien und den USA tätig sind.

Der Bericht zeichnet das Bild einer Branche, die neue Technologien schleichend und stillschweigend einführt, ohne dabei eine gründliche Steuerung und Strategie bezüglich Nutzung zu implementieren. Auch wenn man sich die Datenerhebung im Detail ansieht, sind die Schlussfolgerungen bemerkenswert bis alarmierend: In den meisten Fällen wird KI eher informell und aus eigenem Antrieb von Mitarbeitern eingeführt und nicht durch Entscheidungen der Führungsspitze des Galeriebetriebs.

82 Prozent der Befragten geben an, dass sie über persönliche Konten auf KI



Dirk Koy, «Shape Study 06», 2019, Fotografie, Animation, Still.

DIRK KOY / ZVG THE ARTIST

KI in Galerien: 84 Prozent nutzen sie, nur 8 Prozent haben Richtlinien.

zugreifen und nicht über von ihrer Galerie eingerichtete und überwachte Tools. Nur 18 Prozent berichten, dass ihnen spezielle Konten für den Arbeitsplatz zur Verfügung gestellt wurden. Als zusätzlich erschwerend wird erkannt, dass die aktuellen KI-Tools nicht speziell für Kunst und Kunstmarkt und deren spezifische Bedürfnisse konzipiert sind. Die meisten Befragten geben an, dass sie viel eher auf allgemeine Plattformen wie ChatGPT, Claude und Gemini zurückgreifen als auf kunstspezifische Hilfsmittel aus dem KI-Bereich, wobei fraglich bleibt, ob es solche überhaupt bereits gibt.

Die so aufgedeckten Lücken werfen Fragen zum Umgang mit sensiblen Daten auf, zumal in einer Branche, die traditionell so grossen Wert auf Dis-

cretion legt, um Vertrauen zu schaffen. Ohne klare Richtlinien können Galeriemitarbeiter vertrauliche Informationen in offene Plattformen eingeben, welche vom Galeriebetrieb weder überwacht noch kontrolliert werden können. Hierzu können Namen und Personalien von Sammlern, Verkaufshistorien, Berichte über den Zustand von Werken oder etwa Preisverhandlungen gehören.

Trotz dieser augenscheinlichen Bedenken werden KI-Tools ganz offensichtlich bereits für eine Vielzahl von Aufgaben eingesetzt. Das Verfassen und Bearbeiten von Texten sind die häufigsten Anwendungsbereiche: 78 Prozent der Befragten führen aus, KI für den Entwurf von Pressemitteilungen oder

E-Mails zu nutzen. Mehr als die Hälfte setzt KI für Übersetzungen ein, während wiederum andere sie für Social-Media-Beiträge, administrative Aufgaben, Marktforschung und gezielt für die Suche nach Sammlern nutzt.

Die meisten Befragten weisen darauf hin, dass die zunehmende Komplexität der tagtäglichen Aufgabenstellungen des Galeriebetriebs diesen Wandel vorantreibt. Fast vier von fünf Galerien berichten, dass die Führung ihres Unternehmens in den letzten zwei Jahren noch einmal aufwendiger geworden ist; der Verwaltungsaufwand mit stetig neuen regulatorischen Anforderungen steigt und Kunstmesse, Logistik und Versicherungen werden teurer.

Doch anstatt im Rahmen einer formellen digitalen Strategie eingeführt zu werden, gehorcht der Einsatz von KI in der Praxis oft bloss einfachen praktischen Bedürfnissen wie der Zeitersparnis bei sich wiederholenden Aufgaben in ohnehin schon überlasteten Teams des Galeriebetriebs. Die Entwicklung an sich scheint unvermeidlich, wenn man sich vor Augen führt, dass das Modell der Kunstgalerie schon immer auf kostengünstige Praktikanten und Assistenten angewiesen war.

KI bedroht die echte Expertise

Erstaunlich mutet in diesem Zusammenhang an, dass Mitarbeiter von Kunstgalerien nicht in erster Linie befürchten, ihren Arbeitsplatz zu verlieren. Nur etwa 29 Prozent der Befragten nennen KI als Risiko für die Beschäftigung. Als viel grösseres Problem wird die Präzision und Korrektheit der von KI ermittelten Rechercheergebnisse erkannt. So geben zwei Drittel der Befragten an, sie seien besorgt über minderwertige und fehlerhafte Inhalte, die von KI erzeugt werden, was eine zeitraubende Überprüfung erfordert.

Gleichwohl ist die Einstellung gegenüber der Technologie überwiegend positiv. 62 Prozent der Befragten sehen die Einführung von KI im Kunstmarkt als sinnvolle Entwicklung, mehr als die Hälfte ist bereit, in neue Technologie zu investieren, wenn sich dadurch messbare Vorteile erzielen lassen. Vor allem aber legen die Ergebnisse der Untersuchung eine Kluft zwischen Galeriemitarbeitern und der Führungsebene offen: Mitarbeiter nutzen eifrig und in Eigenverantwortung KI-Systeme, erhalten aber kaum Anweisungen von oben.

Die Tatsache, dass die überwiegende Mehrheit über persönliche Konten auf

diese Tools zugreift, ohne dass es eine Corporate Governance oder eine verbindliche Datenschutzrichtlinie gibt, muss ein Weckruf für die ganze Branche sein. Was fehlt, ist die Brücke zwischen den individuellen Versuchen und institutioneller Verantwortung mit Datenschutzrichtlinien, Schulungen und speziell entwickelten Tools, die den vereinzelt privaten Einsatz in eine nachhaltige und durchdachte Praxis überführen.

Diese Brücke müssen Galerien schlagen. Was freilich am schwersten wiegt, sind die inhaltlichen Konsequenzen eines unkontrollierten Einsatzes von KI im Galerienwesen: Wie kann der Kunsthändler und Galerist Unterscheidungsvermögen, Sicherheit und Vertrauen im Zeitalter KI-generierter Rechercheergebnisse schützen? Wir drohen heute im Einheitsbrei auf Hochglanz polierter Beiträge und Publikationen, selbstbewusst vorgetragen Meinungen und strukturierter Schlussfolgerungen zu versinken – und vieles des unter dem Einsatz von KI Produzierten fühlt sich fatal durchgestylt, mit Floskeln ausgeschmückt und geschliffen, nur allzu oft sogar leer an.

Im Fachgebiet des Kunsthandels kommt bekanntlich Wissen nicht daher, intelligent zu klingen. Sachlich fundierte Kennerschaft entsteht aus einem persönlichen Erfahrungsschatz: Er generiert sich aus jahrelangem Schauen, Zuhören, Lesen, Streiten, aus zahllosen Besuchen von Museums- und Galerieausstellungen, von Künstlerateliers und Kunstmesse. Hinzu kommt das Verständnis von Künstlern und deren Werk, von Institutionen und einer Vielzahl von jeweils unterschiedlichen Kunstmärkten mit ganz eigenen Merkmalen – jenseits von künstlich gefertigten Exegesen und verführerisch dargestellten Tortendiagrammen.

KI hat die Galerienwelt schon weitgehend infiltriert. Was im Ergebnis beunruhigt, ist indessen nicht die Technologie selbst, sondern die Leichtigkeit, mit der sie Autorität erzeugen kann, wenn sie unreflektiert und unkontrolliert eingesetzt wird. Für Sammler und Händler ist Vertrauen alles. Wenn plötzlich jeder wie ein Experte klingt, besteht die Gefahr nicht nur in schlechtem oder unrichtig formuliertem Inhalt, sondern im Verlust des Vertrauens in echte Expertise.

Andreas Ritter ist Anwalt für Kunstrecht in Zürich und Geschäftsführer des Verbands Kunstmarkt Schweiz, des Dachverbands für vier Kunsthandelsverbände.

© Succession Alberto Giacometti / 2026 ProLitteris, Zürich



Auktionen 10. und 11. September 2026

Alberto Giacometti
Buste de Diego. 1954–1955

Robert Delaunay
Rythme. 1934

KORNFELD

Tel. +41 31 552 55 55 Laupenstrasse 41
galerie@kornfeld.ch 3008 Bern, Schweiz



Eine Reise für die Sinne



4 Tage ab CHF

Schiffsreise

1755

Genuss-Flussreise an Bord der Excellence Princess

Weinschiff auf dem Rhein

- In Kooperation mit Selection Schwander
- Besuche exklusiver Weingüter
- Abendessen an Bord inkl. Weinbegleitung

Exklusive Einblicke

Das Weingut Salwey am Kaiserstuhl steht für erstklassige Burgunder-Weine mit klarer, mineralischer Stilistik, geprägt von Vulkan- und Lössböden sowie nachhaltiger Spitzenqualität.



Im Weinkeller von Konrad Salwey

Entdecken Sie den Rhein von seiner genussvollsten Seite und tauchen Sie ein in die faszinierende Welt erlesener Weine. An Bord der eleganten **Excellence Princess** erwartet Sie eine stilvolle Flussreise, die kulinarische Höhepunkte, beeindruckende Landschaften und exklusive Einblicke in renommierte Weingüter vereint.

Im **Kaiserstuhl** und **Elsass** besuchen wir erstklassige Weingüter, wie **Franz Keller, Konrad Salwey oder die Domaine Muré**. In **Deidesheim** entdecken wir das charmante Winzerstädtchen und das traditionsreiche **Weingut Bassermann-Jordan**, wo wir bei einer Führung durch die historischen Keller spannende Einblicke in die **Rieslingproduktion** erhalten. Ein weiterer Höhepunkt ist **Strassburg**, das wir bei einer gemütlichen **Bootsrundfahrt** erleben, bevor uns an Bord ein **Apéro riche sowie interessante Begegnungen mit Winzerpersönlichkeiten** erwarten. Während der gesamten Reise verwöhnt uns die Küche mit fein abgestimmten **Menüs und passenden Weinbegleitungen** – eine perfekte Kombination aus Genuss, Kultur und exklusiven Erlebnissen.

Reisedatum 2026

23.10.–26.10.

Typisch Twerenbold

- Fahrt im Königsklasse-Luxusbus mit viel Beinfreiheit & 3er Bestuhlung
- Übernachtung in eleganter Flussblick-Kabine
- Excellence Genuss-Pension an Bord
- Abendessen an Bord inkl. Getränke und Weinbegleitungen
- Besichtigung von 3 Weingütern inkl. Degustationen
- Begleitung durch Selection Schwander

Pro Person in CHF	Katalogpreis	Sofortpreis
2-Bett-Kabine, Hauptdeck	1975	1755
2-Bett-Kabine, Mitteldeck	2415	2195
2-Bett-Kabine, Oberdeck	2795	2575

Zuschläge

Junior-Suite	400
2-Bett Kabine zur Alleinnutzung: Hauptdeck / Mittel- & Oberdeck	255 / 495

Abfahrtsorte

Wil, Burgdorf, Buchrain, Winterthur-Wiesendangen, Zürich-Flughafen, Aarau, Baden-Rütihof, Basel, Arlesheim.

Buchungscode: **sweischi**

twerenbold.ch oder
056 484 84 84

Twerenbold
Reisekultur, die inspiriert

Jung und anders: Das Auktionshaus am Grunewald geht seinen Weg

In Berlin gibt es ein neues Auktionshaus, das sich speziell auf junge Sammler und Kunstfreunde ausrichtet. Hier lässt sich Kunst grossen Namen bereits um 100 Euro ersteigern.

DAGHILD BARTELS

Mit Berlins berühmtem Grunewald haben die Gründer nichts zu tun. Der Name ist ein bisschen verrückt, denn dieser Neuling will anders sein als die existierenden, etablierten Häuser. Kunst für alle, speziell für junge Leute, lautet die Parole – und das funktioniert. Mit verblüffend rasanten Erfolgen macht das Auktionshaus am Grunewald seit dem Jahr 2023 Schlagzeilen.

Lena Winter und Sebastian Greber heissen die mutigen Initiatoren, die vor drei Jahren das Wagnis eingingen, mit einem neuen Auktionshaus die Szene zu beleben – mitten im strauhelnden Kunstmarkt. Winter ist Kunsthistorikerin und arbeitete bereits im Milieu, nämlich neun Jahre für das altetablierte Auktionshaus Grisebach. Sebastian Greber handelte mit Design und begann während der Pandemie mit Auktionen in seiner Wohnung. 2023 entschlossen sich die beiden, ein Auktionshaus der neuen Art zu gründen. Sie starten in galerieähnlichen Räumen in der Nähe des Kurfürstendamms, die jedoch schnell zu klein werden.

Mit viel Glück können sie im tollen Gebäude, das der Berliner Galerist Michael Haas sich für sein immenses Depot bauen liess, eine Etage mieten. Jetzt residiert das Auktionshaus im Norden Charlottenburgs und realisiert seine Devise: Kunstauktionen anders denken und auf keinen Fall werden wie die traditionellen Häuser. Begeisterung und lockere Atmosphäre gekoppelt mit Pioniergeist, mit dem das bewusst kleine Team – fünf Personen, mehr sollen es möglichst nicht werden – ans Werk geht, übertragen sich im Nu auf Einlieferer und Käufer.

Sichtbar wird dies bereits bei der Auktionsvorbesichtigung: Herrscht

bei etablierten Häusern ein Hauch der Exklusivität, eine gediegene Stimmung, so geht es bei den Grunewaldern völlig ungezwungen zu. Allein die Präsentation der jüngsten Versteigerung, rund

1400 Arbeiten, dicht an dicht gehängt an den Wänden, lässt elitäres Gehabegar nicht erst aufkommen. Die – zumeist – Papierarbeiten, also Zeichnungen, Grafiken, Fotos, die gerahmt ins Haus kommen, werden als ein kunterbuntes Potpourri von der Kunst der klassischen Moderne bis zur jüngsten Gegenwartskunst präsentiert.

Lockere Stimmung

Mühsames Erblättern von Zeichnungen oder Grafiken in diversen Mappen entfällt: Hier hängt ein toller Robert Rauschenberg neben einem Nobody, auf Neo Rauch folgen Daniel Spoerri, Wolfgang Tillmans, Blinky Palermo oder Norbert Bisky und Günther Uecker. Das untere Limit ist bewusst extrem niedrig angesetzt – ab 100 Euro kann man schon Kunst erwerben. Und beide Auktionatoren betonen: Die 100-Euro-Marke soll auf ewig bleiben. Mit dieser Politik haben sie sich tatsächlich ein neues, junges Publikum erschlossen.

«Einige haben hier zum ersten Mal im Leben Kunst gekauft», erzählt Lena Winter. Dass sie mit dieser Idee und ihrer Sonderstellung eine Marktlücke geschlossen haben, wissen die Unternehmer. Stolz berichten beide, dass sie mit ihren Auktionen bisher rund 80 Prozent des Angebots verkaufen konnten und dass sie sich von Auktion zu Auktion jeweils um 50 Prozent steigerten – denn inzwischen zählen auch gestandene Sammler zu den Kunden, die kommen, um hier Entdeckungen zu machen.

Trotz der lockeren Atmosphäre bleibt die Arbeit hoch professionell. Minutiös und mit hochgradiger Expertise werden alle Daten und Informationen zu den Künstlern im Onlinekatalog geliefert. Bei den Auktionen selbst herrscht ebenfalls Professionalität, die Dramaturgie unterscheidet sich nicht von der etablierter Häuser. Aber auch bei den Aufgeldern nähern sie sich den grossen Auktionshäusern. 34 Prozent zahlen die Käufer, variable 24 Prozent die Einlieferer.



Das Auktionshaus am Grunewald in Berlin ist spezialisiert auf Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf Werken nach 1945.

FOTOS: AUKTIONSHAUS AM GRUNEWALD



Bewundernswert, mit welcher Gekuld Lena Winter nach dem Aufruf einer 100-Euro-Position auf den nächsten 20-Euro-Schritt wartet, bis sie dann das Hämmerchen knallen lässt. Dass einmal ein Kind die Prozedur verkürzen wollte und vor ihr «zum Dritten» rief, gehört mit zum Ambiente.

Literweise Kaffee

Die jüngste, ihre fünfte Auktion, die sich über drei Tage erstreckte, konnte mit dem beachtlichen Umsatzergebnis von 1,75 Millionen Euro abgeschlossen werden. Den Rekord erzielte der venezolanisch-französische Künstler Cruz-Diez, dessen Arbeit 46260 Euro erreichte. Bei einem Triptychon von Roy Lichtenstein kam es zu einem intensiven Bietergefecht, die erreichten 43690 Euro bedeuten einen Weltrekord für eine Lichtenstein-Grafik.

Auch ausserhalb Berlins, sogar im Ausland werden die Aktivitäten des

Neulings beobachtet – 395 Positionen (von 1400) gingen unter anderem nach Shanghai, New York, São Paulo, Madrid, Wien und Paris. Drei Arbeiten fanden ihren Weg direkt in ein Museum. Inzwischen werden auch ganze Nachlässe bei den Grunewaldern eingeliefert, so etwa derjenige des deutschen Schauspielers Otto Sander. Auch der Nachlass von Friedhelm Hütte, dem langjährigen Leiter der Kunstabteilung der Deutschen Bank, wurde hier versteigert.

«Wir wachsen mit unseren Kunden», sagen die beiden ambitionierten Auktionatoren, «wollen aber unsere Sonderstellung bewahren.» Daher erfahren wir hier auch, dass sie während der Auktionstage 38 Liter Kaffee geschluckt und 232 Rollen Klebeband verbraucht haben. Die nächste Auktion ist bereits im Anmarsch. Sie findet am 18. September statt.

aagrunevald.de

LEMPERTZ

1845



WILHELM LEHMBRUCK Marmor, Um 1910, Paris. Rekordpreis € 845.000

JETZT EINLIEFERN FÜR DIE HERBSTAUKTIONEN

Zeitgenössische Kunst, Moderne Kunst, Photographie
Alte Meister, Kunstgewerbe, Schmuck, Asiatische Kunst

Tel. Schweiz: 044-422 19 11 stolberg@lempertz.com



Die Köpfe hinter dem Auktionshaus am Grunewald: Sebastian Greber und Lena Winter. ALEXANDER ANUFRIEV

Gegen die Verbürgerlichung der Kunst – der nachhaltige Einfluss von Konrad Fischer

1969 organisierte Konrad Fischer in der Berner Kunsthalle die radikale Schau «When Attitudes Become Form». Der legendäre Galerist wurde zum Fürsprecher der Minimal Art und Konzeptkunst. Der Geist der von ihm gegründeten Galerie wirkt bis heute.

ANNEGRET ERHARD

Als sich Düsseldorf Anfang der 1960er Jahre gerade aufmachte, die deutsche Kunstmetropole zu werden, begann der furiose Nachkriegsgestus des Informel – eine abstrakte, expressiv-wilde Kunstrichtung der 1950er Jahre – bereits zu erlahmen und sich sinnleert zu wiederholen. Damals, in Ablehnung etablierter Kunstrichtungen, taten sich drei junge Künstler zusammen: Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg, der später unter dem Namen Konrad Fischer ein namhafter Galerist werden sollte. Sie waren Studienkollegen an der Düsseldorfer Akademie. Die drei galten als irritierende Protagonisten der örtlichen Avantgarde, denn sie waren unangepasst und progressiv.

Die Gegenwartskunst hatte in jenen Jahren einen schweren Stand. Gerhard Richter und Konrad Lueg organisierten 1963 eine Ausstellung im Düsseldorfer Möbelhaus Berges namens «Leben mit Pop – Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus». Es war ein Manifest. Mit Pop Art, Nouveau Réalisme, Happening und Fluxus bezogen sie sich ungebremst und ironisch auf die zeitgenössische Lebenswirklichkeit der bundesdeutschen Wirtschaftswunderjahre, auf die starre Fassade aus bürgerlicher Wohlanständigkeit und drakonischem Konsum.

Konrad Fischer hatte sich den Künstlernamen Lueg, den Mädchennamen seiner Mutter, zugelegt. Seine bevorzugten Motive waren Fussballer und Boxer, die neuen Helden, aber auch Pattern Paintings mit Wiederholungsmustern etwa von Tapeten oder Tischdecken. Fischer arbeitete sich also an den Trivialitäten der Massenkultur ab. Parallel dazu trat seine ausserordentliche Gabe als Netzwerker, als Vermittler, als überzeugender Kommunikator zunehmend in Erscheinung. Der Gedanke, sich der Galeriearbeit zuzuwenden, wuchs. Eine grosse Künstlerkarriere sah er nicht, zumindest nicht in dem Mass, wie sie sich den Kollegen Polke und Richter bereits am Horizont abzeichnete.

Ihm schwebte allerdings keine Rolle eines gediegenen Geschäftsmanns vor. Seine Galerie sollte, wie er seinem Freund Kasper König, dem späteren Grossmeister seines Fachs als Kurator, nach New York schrieb, «...weiter, fortschrittlicher sein als die anderen in Deutschland. Was anfangs an finanziellen Mitteln fehlt, muss durch Qualität, Weitblick, Mut und Frische ausgeglichen werden. Ich möchte in Deutschlands provinziellen Kulturmief etwas frischen Wind blasen und ich glaube, dass das auch wichtig und von Vorteil für viele unserer Künstler hier ist, sie verbürgerlichen sonst immer mehr.»

Eine Familie von Künstlern

1967 eröffnete Konrad Fischer zusammen mit seiner Frau Dorothee ein Unternehmen, das er unpräzise und gleichzeitig sehr selbstbewusst «Ausstellungen bei Konrad Fischer» nannte. Carl Andre war der erste Künstler, den er zeigte. Ein junger New Yorker Bildhauer, der mit Skizzen anreiste, um in situ zu gestalten. Produziert wurde vor Ort, präsentiert in einer Hofdurchfahrt in der Düsseldorfer Altstadt zwischen Kunsthalle und Kunstakademie. Gläserne Tore verschlossen den Schlauch an beiden Enden – fertig war der karge, keine 15 Quadratmeter grosse Ausstellungsraum. Die Arbeit mit 100 gleich grossen gewalzten Stahlplatten auf dem Zementboden hiess «5 × 20 Altstadt Rectangles». Sie wurde sofort zur sehr erfolgreichen Initialzündung des Hauses Fischer.



Videostandbild: Bruce Naumann, «No.54 Suspended Still Life Susan's South Eyes Closed», 2025. © Pro Litteris



Der Galerist Konrad Fischer (rechts) in den 1960er Jahren zusammen mit dem Aktionskünstler Joseph Beuys.

FOTOS: GALERIE KONRAD FISCHER

Dieser aufsehenerregenden Premiere folgten zahlreiche weitere europäische Erstauftritte wegweisender Minimal- und Konzeptkünstler wie Richard Long, Sol LeWitt oder Bruce Nauman. Das internationale Netzwerk von Künstlern, Kuratoren und Sammlern wuchs rasch. Fischer war es mit Mut, sicher mit charismatischer Strahlkraft, auch einer sympathischen, mit viel Kunstsachverstand philosophisch grundierten Arroganz gelungen, dass der internationale Kunstbetrieb seine Aufmerksamkeit bald auf das Rheinland richtete. Künstler wie Richard Long, Jan Dibbets, Robert Ryman, Mario Merz, Hanne Darboven, Charlotte Posenenske, Gilbert and George stellten bei Konrad Fischer aus.

Konrad Fischers grosser Vorteil war seine sehr persönliche Art des Umgangs mit den noch jungen Künstlern, vor allem jenen, die sich über den Atlantik gewagt hatten. Sie waren seine Familie. Kaffee und Kuchen bei Fischer war ein fester gesellschaftlicher Bestandteil der Düsseldorfer Künstlergemeinschaft, sozusagen ein Betriebsmodell des Hau-

«Ich möchte in Deutschlands provinziellen Kulturmief etwas frischen Wind blasen.»

Konrad Fischer (1939–1996)

ses. Alle kamen und manchmal wurde was draus. Zum Beispiel eine lebenslange Freundschaft.

Berlin, Übersee – und Bern

Eine Berliner Dépendance zu etablieren, schien Mitte der Nullerjahre unumgänglich. Künstler fanden hier bezahlbare Ateliers, Sammler aus aller Welt machten neugierig Station. «Mit Daniel Marzona, der leider 2024 viel zu früh verstorben ist, hatten wir einen idealen Leiter für die Berliner Dépendance gefunden», so Thomas W. Rieger, Senior Director der Galerie Konrad Fischer seit 2007.

«Das Programm war in Düsseldorf und Berlin weitestgehend identisch», sagt er. Zu den Klassikern kamen neben vielen anderen dauerhaft oder temporär Edith Dekyndt, Alice Channer, Melissa Kretschmer, Susan Philipsz und Peter Buggenhout: «Dass sich die Berliner Szene im Vergleich zu den Gründerjahren etwas abgekühlt hat, stört uns nicht so sehr. Mit Projekten in New York und Los Angeles und internationalen Messe-Beteiligungen bietet sich eine

Reihe weitere überaus interessante Playgrounds», sagt Rieger.

1969 schlug die von Harald Szeemann konzipierte und von Konrad Fischer mitbetreute Ausstellung «Live in Your Head – When Attitudes Become Form» in der Berner Kunsthalle wie eine Bombe ein. Das war keine respektable Ausstellung, sondern eine Ansammlung schwer einzuordnender Arbeiten: Konzeptkunst, Arte Povera, Fluxus und dergleichen. Entsetzen – die Bauern der Umgebung kippten eine Ladung Mist vor die Tore des Museums – und Jubel – endlich der Befreiungsschlag, der neue Wege verhies – verschafften der Ausstellung den Ruf als Meilenstein des Kunstbetriebs.

Das spielte dem Kunstvermittler Konrad Fischer und seinem Kader in die Karten. Er war einer der massgeblichen Protagonisten, die mit Minimal Art und Konzeptkunst handelten und der mit seinen Künstlern von Erfolg zu Erfolg kletterte. Sein Wort hatte bald darauf auch bei der Documenta-Leitung Gewicht. Als Konrad Fischer 1996 viel zu früh mit 57 Jahren starb, führte seine Frau Dorothee die gemeinsam betriebene Galerie in seinem Sinne weiter. Ein Jahr nach Dorothee Fischers Tod gingen grosse Teile der Sammlung und des umfangreichen Archivs an die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dorothee Fischer hat die Sammlung einmal als das «Panorama ihres Lebens» bezeichnet.

In guten Händen der Tochter

Konrad Fischer dachte zeitlebens radikal, traf rasche Entscheidungen. Dazu gehörte wohl auch die gemeinsame Gründung der Galerie Sperone Westwater Fischer 1975 in New York. 1982 schied er allerdings wieder aus. Heute veranstaltet die Galerie Konrad Fischer in New York Pop-up-Inszenierungen, wie zum Beispiel den schönen, vom mittlerweile 84-jährigen Bruce Nauman selbst eingerichteten Auftritt mit jüngsten Videoarbeiten, die ihn beim Verfertigen von Zeichnungen mit geschlossenen Augen zeigen (bis 20. Juni). Die ebenfalls ausgestellten Resultate dieses Selbstversuchs überraschen in ihrer Stringenz und sind Beleg eines nimmermüden kreativen Geistes mit virtuosem Forscherdrang.

Berta Fischer, die Tochter von Konrad und Dorothee, hat den Künstler im Mai bei der Installation der Arbeiten in den temporären Räumen in Tribeca begleitet. Sie ist selbst Künstlerin, lebt und arbeitet erfolgreich in Berlin – und hat die Leitung der Galerie nach dem Tod ihrer Mutter 2015 übernommen. Anders als ihr Vater, hat die Tochter, heute Mutter zweier Kinder, die Kunst zwar zu keiner Zeit aufgegeben, die Weiterführung der Galeriearbeit war für sie aber dennoch zwingend: «Als meine Mutter gestorben war, war es für mich selbstverständlich, die Galerie weiterzuführen. Es war mir wichtig, diese einmalige Geschichte meiner Eltern und dieser Galerie zu bewahren.» Das war auch der familiären Verbundenheit der Künstler untereinander geschuldet.

Berta Fischer arbeitet mittlerweile seit Jahrzehnten mit den Direktoren Thomas W. Rieger (Düsseldorf) und Beate Pasko (Berlin) zusammen. Mit ihnen widmet sie sich mit nüchtern-unbestechlichem Blick den globalen Herausforderungen, den Transformationsprozessen, der Einordnung von Übergangsphänomenen. Das gilt sowohl für ihr künstlerisches Schaffen als auch für die Arbeit der Galerie. Ein einigermassen vulnerables Geschäft, für das man – die Eltern haben es vorgelebt – ebenso robust wie sensibel ausgestattet sein muss. Mit stets klarem Verstand, am besten noch mit einer nicht zu übertreffenden Coolness.

Independent Collectors by NZZ Art: Private Sammlungen, die eine Reise wert sind

Das Netzwerk **Independent Collectors** – seit Ende 2023 Teil der NZZ – fungiert als ein globaler Knotenpunkt für Privatsammler zeitgenössischer Kunst sowie für Kunstinteressierte, indem es Vernetzungsmöglichkeiten weit über den eigenen Kreis hinaus eröffnet, die Entdeckung neuer künstlerischer Positionen ermöglicht und den oft undurchsichtigen Prozess des Sammelns zugänglicher und transparenter gestaltet.

In einer Zeit, die von der zunehmenden Globalisierung und Digitalisierung des Kunstmarkts geprägt ist, sind die Vorzüge eines solchen Netzwerks mannigfaltig: Es dient als Forum für den Austausch über Motivationen, Herausforderungen und die Verfeinerung von Sammlungsstrategien, während es gleichzeitig den Blick für neue Entwicklungen schärft. Das private Unterfangen des Sammelns wird in einen aktiven Beitrag zum breiteren kulturellen Diskurs transformiert und bietet Raum für Dialog. Die Auswahl der in dieser Beilage vorgestellten Sammlungen illustriert die Vielfalt und Leidenschaft, mit der dieses Engagement für die Kunst gelebt wird. Alle der hier vorgestellten **Privatsammlungen** sind öffentlich zugänglich und eine Reise wert.

Als eine der ambitioniertesten Privatsammlungen internationaler Gegenwartskunst konzentriert sich die **Sammlung Duerckheim** (Seite 18) auf Schlüsselwerke der deutschen und österreichischen Nachkriegskunst sowie auf Werke der YBA-Generation. Aktuell ist ein Teil der Sammlung in der konzeptionellen Ausstellung «Vexation of Spirit» im Serralves Museum in Porto zu sehen. Ursprünglich aus der Urban Art kommend, legt die Sammlung von **Andrew Jovic** (Seite 23) den Fokus auf ultrazeitgenössische Positionen und sammelt Werke von Kunstschaffenden, deren Praxis sich noch im Werden befindet. Bei der **Sammlung Kienbaum** (Seite 22) ist Kunst bewusst in den Arbeitsalltag des Beratungsunternehmens integriert. Die **White Rabbit Collection** (Seite 21) zeigt ausschliesslich chinesische Kunst des 21. Jahrhunderts. Die Gründerin Judith Neilson hat die Sammlung für ein insbesondere nichtchinesisches Publikum frei zugänglich gemacht.

Aber nicht nur im Inhalt, auch in der Präsentation zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen den Sammlungen: Während das 2022 eröffnete **Klocker Museum** (Seite 22) mit Blick auf die österreichische Malerei und Skulptur ab 1945 eine klare institutionelle Mission verfolgt – etwa die aktive Ausbalancierung der historischen Unterrepräsentation von Frauen in der Sammlung –, setzt der private Kunstraum **MErode** (Seite 21) in Belgien auf Intuition. Hier wird zeitgenössische Kunst immersiv und bewusst nicht kontextualisiert präsentiert.

Viel Freude beim Eintauchen!

Laura D'Incau, Lead NZZ Art



NZZ Art
Kunstaffinen Leserinnen und Lesern bietet NZZ Art einen besonderen Zugang zur globalen Kunstwelt: von exklusiv kuratierten Editionen über speziell

gestaltete Kunstausgaben bis hin zu Veranstaltungen mit Experten sowie Reisen zu Privatsammlungen. art.nzz.ch



Jake and Dinos Chapman, «The End of Fun», 2010, ©2026 Pro Litteris.

FILIFE BRAGA / ZVG FUNDAÇÃO DE SERRALVES, PORTO



Rémy Zaugg, «Look, I am Blind, Look – Red I», 1999, ©2026 Pro Litteris.

FILIFE BRAGA / ZVG FUNDAÇÃO DE SERRALVES, PORTO

Wenn Überlegungen von der Realität eingeholt werden

Die private Sammlung Duerckheim hat ein temporäres Zuhause gefunden im Serralves Museum für zeitgenössische Kunst in Porto. Die aktuell laufende Ausstellung «Vexation of Spirit» nimmt drei zentrale Kräfte in den Blick: Religion, Gesellschaft und Krieg.

Christian Duerckheim, 1944 im sächsischen Bautzen geboren, zählt zu jenen Sammlern, die ihre Leidenschaft früh in eine konsequente, über Jahrzehnte verfolgte Haltung überführt haben. Bereits in den 1960er Jahren begann er, sich mit Kunst auseinanderzusetzen und Werke zu erwerben – zunächst tastend, bald jedoch mit wachsender Klarheit. Eine prägende Initialzündung war die Begegnung mit dem Druck «Gigant» von Georg Baselitz. Sie lenkte seinen Blick nachhaltig auf die zeitgenössische Kunst und legte den Grundstein für eine Sammlung, die sich fortan auf die Entwicklungen seit den 1970er Jahren konzentrieren sollte.

Aus dieser frühen Entscheidung heraus entstand über die letzten Jahrzehnte eine Sammlung von bemerkenswerter Stringenz. Duerckheim sammelte nicht eklektisch, sondern mit einem feinen Gespür für künstlerische Positionen, die gesellschaftliche und historische Umbrüche reflektieren. Heute gilt seine Kollektion als eine der ambitioniertesten Privatsammlungen internationaler Gegenwartskunst. Im Zentrum stehen Schlüsselwerke der deutschen und österreichischen Nachkriegskunst, darunter Arbeiten von Anselm Kiefer, Hermann Nitsch, Blinky Palermo und Rémy Zaugg. Sie dokumentieren eine Phase künstlerischer Erneuerung, in der Fragen nach Identität, Erinnerung und Geschichte mit neuer Dringlichkeit verhandelt wurden.

Gleichzeitig zeichnet sich die Sammlung durch ihre internationale Ausrichtung aus. Britische und globale Positionen sind ebenso präsent und erweitern das inhaltliche Spektrum erheblich. Werke von Jake und Dinos Chapman, Theaster Gates, Gilbert and George, Antony Gormley, Damien Hirst oder Tracey Emin stehen exemplarisch für eine Kunst, die sich mit den Bedingungen der Gegenwart auseinandersetzt, oft provokativ, bisweilen radikal, stets jedoch mit analytischer Schärfe.

Werke zugänglich machen

Christian Duerckheim verstand seine Sammlung nie als rein privates Unterfangen. Bedeutende Teile, insbesondere Arbeiten auf Papier, übergab er 2013 und erneut 2022 dem British Museum in London. Diese Schenkungen unterstreichen den Anspruch, die Werke nicht nur zu bewahren, sondern sie in einen institutionellen Kontext einzubringen und einem internationalen Publikum zugänglich zu machen.

Einen weiteren, entscheidenden Schritt markiert die Partnerschaft mit der Fundação de Serralves in Porto, einer Küstenstadt im Nordwesten Portugals. Seit zwei Jahren befindet sich im Serralves Museum für zeitgenössische Kunst eine Auswahl von 37 Werken von 19 Künstlerinnen und Künstlern als langfristige Leihgabe. Ergänzt wird diese Kooperation durch die Schenkung von Kie-

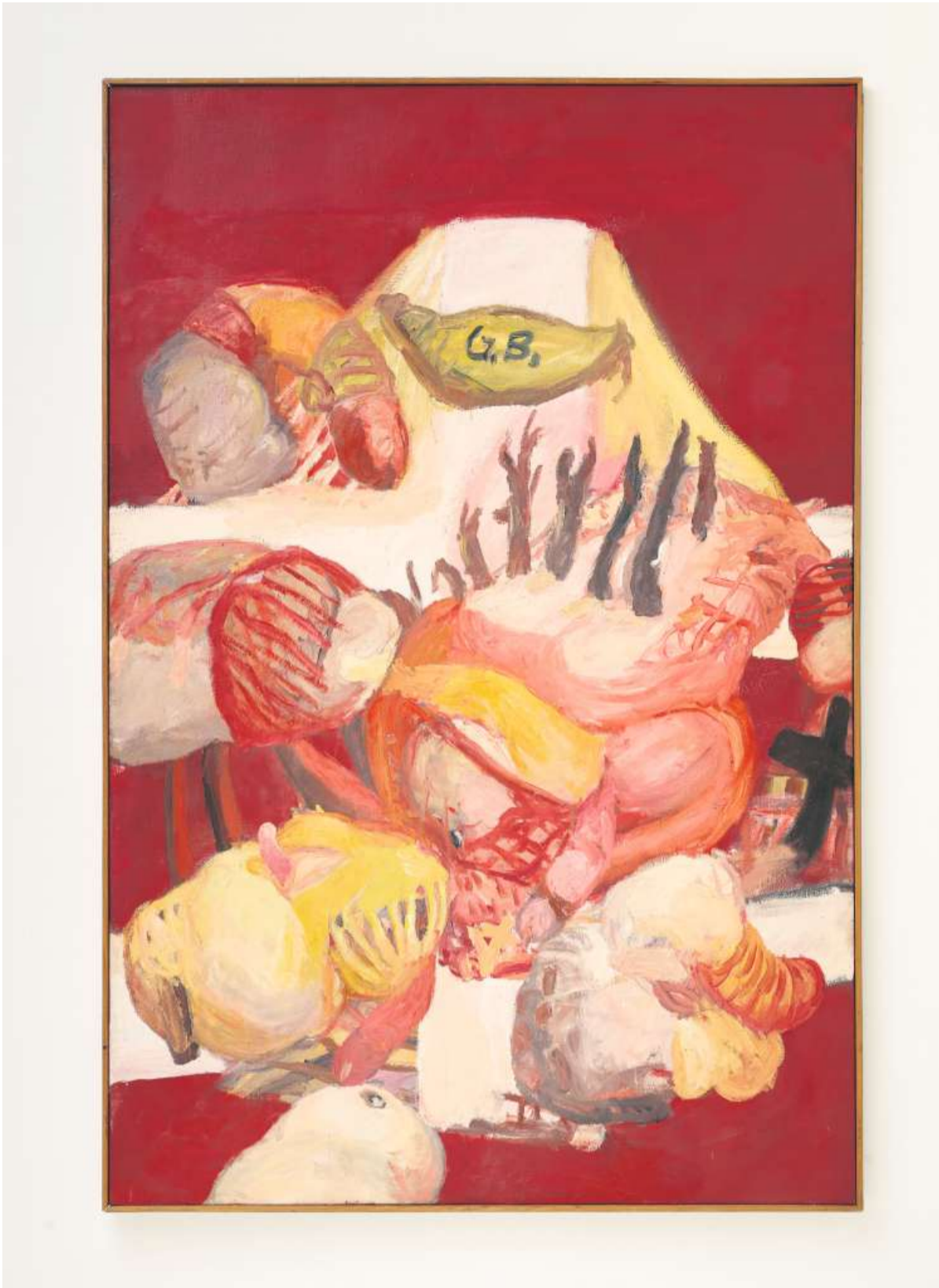
fers monumentalem Werk «Dat rosa miel apibus» (2010–2011), das programmatisch für die inhaltliche Ausrichtung der Sammlung steht. Für Duerckheim ist Serralves eine Institution, die durch ihre kritische und zukunftsgerichtete Perspektive prädestiniert ist, diese Werke in einen lebendigen Diskurs einzubetten.

Die daraus hervorgegangene Ausstellung «Vexation of Spirit. The Duerckheim Collection x Serralves», die noch bis am 1. November 2026 läuft und damit über die gesamte Sommersaison hinweg zu sehen ist, bildet den vorläufigen Höhepunkt dieser Zusammenarbeit. Sie ist weit mehr als eine klassische Sammlungspräsentation. Vielmehr entfaltet sie sich als konzeptionelle Versuchsanordnung, die drei zentrale Kräfte in den Blick nimmt, die die Geschichte der Menschheit nachhaltig geprägt haben: Religion, Gesellschaft und Krieg.

Resonanzen und Reibung

Innerhalb dieses Spannungsfeldes treten die Werke miteinander in Dialog. Sie erzeugen Resonanzen, aber auch bewusste Reibung. Immer wieder wird sichtbar, wie religiöse Narrative, gesellschaftliche Ordnungen und politische Machtansprüche ineinandergreifen und wie sie instrumentalisiert werden können. Die Ausstellung verweist dabei auch auf die prägende Rolle der jüdisch-christlichen Tradition in der west-

Die Kollektion von Christian Duerckheim gilt als eine der ambitioniertesten Privatsammlungen internationaler Gegenwartskunst.



Georg Baselitz, «Kreuz», 1964, ©2026 Georg Baselitz.

FILIFE BRAGA / ZVG FUNDAÇÃO DE SERRALVES, PORTO



Hermann Nitsch, «Oedipus Christus», 1981, ©2026 Pro Litteris.
PEDRINI PHOTOGRAPHY ZÜRICH / ZVG FUNDAÇÃO DE SERRALVES, PORTO

lichen Welt, deren Symbolik und Erzählungen über Jahrhunderte hinweg zur Legitimation unterschiedlichster Herrschaftsformen herangezogen wurden.

Was die Schau besonders eindringlich macht, ist ihre Aktualität. Als erste konzeptionelle Überlegungen zur Sammlung in den 1990er Jahren entstanden, wirkten viele der heute virulenten Konflikte noch fern. Drei Jahrzehnte später erscheint die Welt in vielerlei Hinsicht fragmentierter, instabiler, von neuen Spannungen durchzogen. Vor diesem Hintergrund gewinnt «Vexation of Spirit. The Duerckheim Collection x Serralves» eine unerwartete Dringlichkeit: Die Werke spiegeln nicht nur historische Entwicklungen, sondern lassen sich als präzise Kommentare zur Gegenwart lesen.

Christian Duerckheim versteht die Ausstellung bewusst als offenen Denkraum. Sie soll nicht nur ästhetische Erfahrung ermöglichen, sondern zur Reflexion über die Mechanismen von Macht, über die Rolle von Glauben und Ideologie, über die Fragilität gesellschaftlicher Ordnungen anregen. Die Besucherinnen und Besucher sind eingeladen, sich auf diese vielschichtigen Beziehungen einzulassen, eigene Deutungen zu entwickeln und auch Widersprüche auszuhalten. Gerade darin liegt die Stärke dieser Ausstellung: Sie bietet keine einfachen Antworten, sondern insistiert auf der Komplexität der Fragen.



Damien Hirst, «How did we lose our way?» (Triptychon), 2009, ©2026 Pro Litteris.

FILIFE BRAGA / ZVG FUNDAÇÃO DE SERRALVES, PORTO

Internationaler Kontext in historischer Kulisse

Das Klocker Museum in Hall in Tirol vereint eine Sammlung mit über 1200 Werken moderner und zeitgenössischer Kunst – dies stets im Dialog mit der Szene.

Das Klocker Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, das im Jahr 2022 eröffnet wurde, befindet sich in der österreichischen Stadt Hall in Tirol, eingebettet in eine mittelalterliche Kulisse. Darin werden sowohl Werke aus der Sammlung als auch Arbeiten zeitgenössischer Positionen im internationalen Kontext gezeigt. Die Sammlung, die mittlerweile über 1200 Werke umfasst, wächst durch Ankäufe und Schenkungen von Kunstwerken kontinuierlich weiter.

Die Anfänge der Kunstsammlung der Klocker Stiftung gehen auf Wolfgang Klocker (1945–1974) zurück, den Sohn von Emmy Klocker (1915–2006) und dem Tiroler Unternehmer Hans Klocker (1909–1981). Bereits Mitte der 1960er Jahre knüpfte er enge Beziehungen zu Tiroler Künstlern wie Max Weiler, Paul Flora und zahlreichen aufstrebenden Kunstschaffenden seiner Zeit. Während sein Vater das Autohaus VOWA in Innsbruck erfolgreich leitete, übernahm Wolfgang Klocker die Geschäftsführung des Autohauses Audi NSU und verwandelte es ab 1972 kurzerhand in einen Ausstellungsraum, in dem er Werke zeitgenössischer Tiroler Kunstschaffenden zwischen den neuesten Fahrzeugen präsentierte.

Stiftung zur Kunstförderung

Seine zweite grosse Leidenschaft war die Luftfahrt, die ihn 1974 im Alter von nur 29 Jahren das Leben kostete. Emmy Klocker führte die Sammelleidenschaft ihres Sohnes in dessen Andenken fort und konzentrierte sich vor allem auf

österreichische Malerei und Skulptur ab 1945, ohne sich auf eine stilistische Ausrichtung festzulegen.

1998 gründete Emmy Klocker die Komm. Rat. Dr. Hans Klocker und Dr. Wolfgang Klocker Stiftung mit dem Ziel, das Andenken an ihren Sohn und ihren Mann durch Kunstförderung zu bewahren und ein Museum zu errichten. Seit 2014 vergibt die Stiftung alle zwei Jahre einen grossen Kunstpreis – alternierend dazu einen Förderpreis – an lebende Künstlerinnen, die die österreichische Kunst massgeblich geprägt haben. Die Auszeichnung zählt zu den höchstdotierten Kunstpreisen Österreichs und ist mit einer Ausstellung sowie einem Ankauf verbunden. Zu den bisherigen Hauptpreisträgerinnen zählen Lois Weinberger (2014), Martha Jungwirth (2016), Gottfried Bechtold (2018), Ernst Caramelle (2022), Christine Ljubanovic (2023) sowie Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl (2025).

Durch die Präsentation einer breiten Palette künstlerischer Stimmen und Perspektiven fördert das Museum den Dialog mit der zeitgenössischen Kunstszene und würdigt zugleich den historischen Kontext der Sammlung. In der Vergangenheit waren Frauen in der Sammlung unterrepräsentiert, was für die jeweilige Zeit nicht untypisch war. Dies wird von der Stiftung jedoch schrittweise ausbalanciert. So wurden beispielsweise in der ersten Sammlungspräsentation des Museums ausschliesslich Arbeiten von Künstlerinnen gezeigt, darunter Werke von Martha Jungwirth, Brigitte Kowanz, Eva Schlegel und Esther Stocker. Ebenso

wurden in den vergangenen Jahren vermehrt queer-feministische Positionen in den Wechselausstellungen präsentiert.

Auch ein Fokus auf Talente

Während der Corona-Pandemie wurden Werke von insgesamt 28 Tiroler Künstlerinnen angekauft, um in dieser schwierigen Phase finanzielle Unterstützung zu leisten; 2022 wurden sie in der Ausstellung «Im März 2020...» präsentiert. Darüber hinaus fördert die Klocker Stiftung gezielt junge Nachwuchskünstlerinnen sowie frische Absolventinnen und Absolventen von Akademien und Kunsthochschulen. Zu diesem Zweck wurde im Museum ein eigener Ausstellungsraum eingerichtet: die «Art Box». Die ausgewählten Kunstschaffenden erhalten ein Stipendium in Höhe von 1000 Euro sowie ein festgelegtes Produktionsbudget und die Möglichkeit, ein eigenes Ausstellungskonzept zu entwickeln und für ein halbes Jahr zu präsentieren. 2025 wurde am Stiftungssitz zudem ein Atelier angebaut, das künftig von Künstlerinnen genutzt werden kann. Parallel dazu erweiterte man den Skulpturenpark um zusätzliche Plattformen für temporäre Bespielungen.

Seit der Eröffnung des Klocker Museum richtet die Stiftung ihre Neuerwerbungen gezielt auf Werke der Preisträgerinnen aus. Ergänzt wird diese Sammlungspolitik durch ausgewählte Ankäufe regional verankerter Künstler und Künstlerinnen sowie internationaler Positionen mit inhaltlichem und kontextuellem Bezug zum Raum Tirol.



Martha Jungwirth, aus der Serie «Judith und Holofernes Nr. 25», 2015, ©2026 Pro Litteris.

JOHANNES PLATTNER



Ausstellungsansicht im Klocker Museum: «Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl – Sag' mir wo die Blumen sind», 2025, ©2026 Pro Litteris.

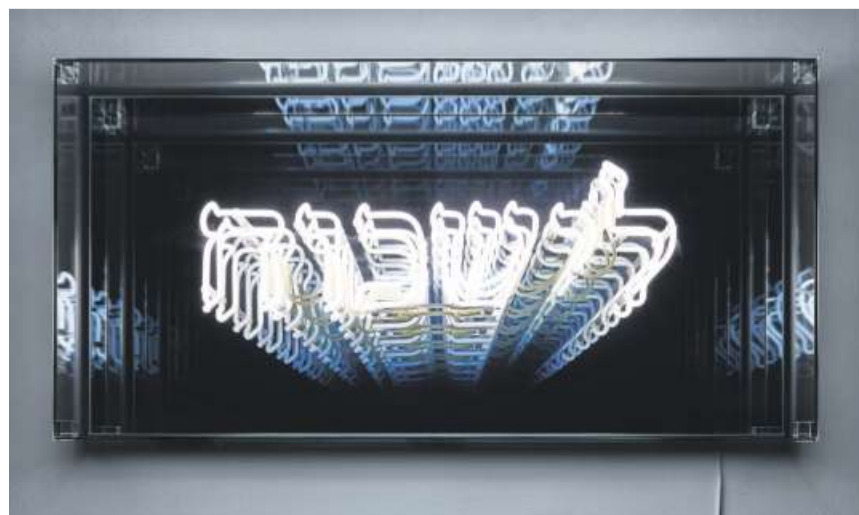
WESTFOTOSTUDIO



Micha Wille, «loser ghost – the worst kind of loser», 2019, ©2026 Pro Litteris.

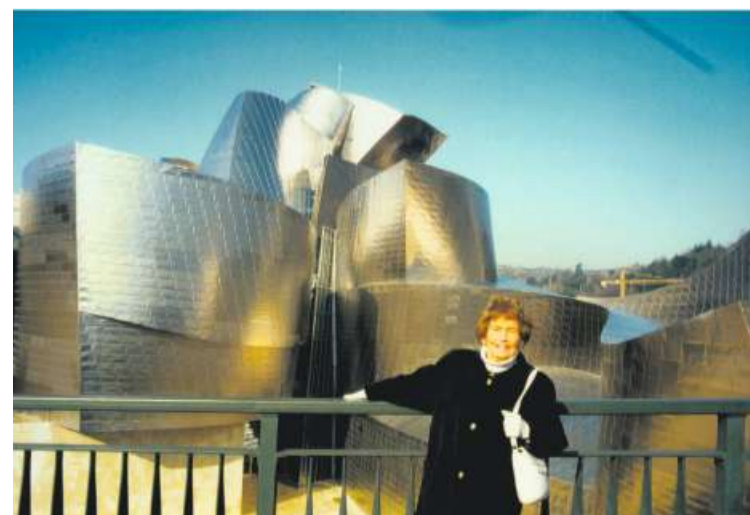
CATHARINA BOND

Früher waren Frauen in der Sammlung unterrepräsentiert. Dies wird von der Stiftung nun jedoch schrittweise ausbalanciert.



Brigitte Kowanz, «Vergessen», 2009, ©2026 Pro Litteris.

JOHANNES PLATTNER



Emmy Klocker in Bilbao, 1998, © Klocker Stiftung.

KLOCKER STIFTUNG

Intuitiv, immersiv, offen – das Konzept MErode

MErode ist ein Kunstraum im Herzen von Ronse in Belgien, gegründet vom Sammler Patric Tuytens. Ursprünglich als Privatsammlung konzipiert, wurde die Sammlung im Laufe der Zeit – aufgrund zahlreicher Anfragen aus dem persönlichen Umfeld – schrittweise für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

MErode geht über das Verständnis einer klassischen Sammlung hinaus: Es ist ein immersiver Ort, an dem zeitgenössische Kunst und persönliche Vision in einen unmittelbaren Dialog treten. Auf über 2000 Quadratmetern entfaltet sich eine vielschichtige räumliche Inszenierung mit permanenten Installationen, grossformatigen Arbeiten und Werken in unterschiedlichsten Medien. Ein Umfeld, das dazu einlädt, Kunst nicht nur zu betrachten, sondern sie unmittelbar zu erleben.

So folgt die Auswahl der Werke keiner marktgetriebenen Logik, sondern entsteht aus Intuition und persönlicher

Nähe zu Künstlerinnen und Künstlern. Belgische Positionen stehen dabei ebenso selbstverständlich neben internationalen Stimmen. Entscheidend ist weniger der kunsthistorische Kanon als die unmittelbare Wirkung: Arbeiten, die irritieren, berühren, zum Schmunzeln verführen oder neue Perspektiven eröffnen. Auf diese Weise ist über die Jahre ein vielschichtiges Gefüge entstanden, das sich kontinuierlich weiterentwickelt und bewusst offen bleibt.

MErode versteht sich als Ort der Begegnung. Neben dem regulären Ausstellungsbetrieb bietet der Raum auch den Rahmen für Veranstaltungen unterschiedlichster Art. Von privaten Anlässen über kulturelle Events bis hin zu diskursiven Formaten. Kunst wird hier nicht isoliert präsentiert, sondern in soziale und kommunikative Zusammenhänge eingebettet.

Im Rahmen persönlicher Führungen, die Patric Tuytens gemeinsam mit seiner

Tochter Marie Tuytens anbietet, werden diese Hintergründe zugänglich. Dabei entsteht ein seltener Einblick ins Sammeln als lebendiger Prozess, der von Entscheidungen, Zufällen und Beziehungen geprägt ist. Auffallend ist, dass die Werke vor Ort bewusst nicht ausführlich beschrieben oder kontextualisiert werden. Diese Zurückhaltung ist programmatisch und schafft Raum für eigene Wahrnehmungen und Deutungen.

Die Atmosphäre des Ortes spiegelt dabei unverkennbar die Persönlichkeit seines Gründers wider: eine Mischung aus Neugier, Offenheit und einem feinen, oft augenzwinkernden Humor. Diese Haltung verleiht MErode seinen eigenständigen Charakter. Es ist kein statisches Archiv, sondern ein dynamischer Erfahrungsraum, in dem Kunst, Menschen und Gespräche immer wieder neue Konstellationen eingehen und jeder Besuch zu einer eigenständigen Entdeckung werden kann.



Von links nach rechts: Bradley Kronz, «Untitled (Bett)», 2022, Charlie De Voet, «Hush now painting», 2020, Benoit Platéus, «Fuji Hunt Developer», 2018, Hilde Goossens, «On my way to Hasselt», 2000, Karin Hanssen, «Call Box», 2016–2017, Karl Philips, «Jef Colruyt's waterfall», 2021–2022, ©2026 Pro Litteris. KIM LANGIE



Von links nach rechts: Damien De Lepeleire, «Hercule et Anté», 2009, Joost Pauwaert, «A new study for an end of the world», 2022, Joost Pauwaert, «Circular saw», 2021, ©2026 Pro Litteris. KIM LANGIE



Von links nach rechts: Gianin Conrad, «Skulpturencosmos» (Ausschnitt der kreisförmigen Szenerie), 2019, Roeland Tweelinckx, «Beam and Chair», 2018, ©2026 Pro Litteris. VALERIE CLARYSSE

Arbeiten, die irritieren,
berühren, zum Schmunzeln
verführen oder neue
Perspektiven eröffnen.

White Rabbit: Chinesische Kunst des 21. Jahrhunderts

Als Judith Neilson Ende der 1990er Jahre erstmals nach Peking reiste, traf sie auf eine Kunstszene, die sie nachhaltig prägen sollte. Die kreative Energie, die Experimentierfreude und die technische Präzision vieler junger chinesischer Künstlerinnen und Künstler beeindruckten sie tief. Aus dieser Faszination heraus begann sie, eine Sammlung aufzubauen, die sich ausschliesslich der chinesischen Kunst des 21. Jahrhunderts widmet – zu einem Zeitpunkt, als diese ausserhalb Asiens kaum wahrgenommen wurde.

Heute umfasst die White Rabbit Collection über 3000 Werke von mehr als 800 Künstlerinnen und Künstlern – sie gilt als eine der bedeutendsten Sammlungen zeitgenössischer chinesischer Kunst weltweit. Regelmässige Reisen

nach China und Taiwan bilden bis heute ihr Fundament und treiben ihre kontinuierliche Erweiterung voran.

Die australische Sammlerin Judith Neilson verfolgte dabei von Anfang an ein klares Anliegen: Sie wollte ihre Erwerbungen mit möglichst vielen Menschen teilen, insbesondere nicht-chinesischen Menschen, die bislang nie ein Museum oder eine Galerie besucht hatten. Aus dieser Überzeugung heraus gründete sie 2009 schliesslich die White Rabbit Gallery in Sydney.

Untergebracht ist sie in einem ehemaligen Servicegebäude von Rolls-Royce aus den 1940er Jahren, das der Architekt William Smart in einen klaren, modernen Ausstellungsraum verwandelte. Die industrielle Architektur des Hauses bil-

det bis heute einen markanten Kontrast zu den oft poetischen, politischen oder experimentellen Werken der Sammlung.

Weil nur ein Teil der Bestände gleichzeitig gezeigt werden kann, organisiert die Galerie jedes Jahr zwei grosse Ausstellungen, bei denen die Präsentation vollständig erneuert wird. Während der Umbauphasen im Mai und November bleibt das Haus jeweils geschlossen. Dieser Rhythmus erlaubt es, immer neue Facetten der Sammlung sichtbar zu machen und unterschiedliche Positionen miteinander in Beziehung zu setzen.

Die White Rabbit Gallery ist vollständig gemeinnützig organisiert und wird ausschliesslich von der Philanthropin Judith Neilson finanziert, und der Eintritt ist frei.



Hu Yinping, «Wheat, Wheat», 2024.

FOTOS: HAMISH MCINTOSH/ZVG THE ARTIST AND WHITE RABBIT COLLECTION



Samson Young, «Stanley», 2014.



Huang Yongping, «Les Consoles de Jeu Souveraines», 2017.

Die White Rabbit Gallery
in Sydney will chinesische
Gegenwartskunst möglichst
allen zugänglich machen.

Zwischen Business und Blickwechsel: Wo Kunst auf den Arbeitsplatz trifft

Der deutsche Unternehmer Jochen Kienbaum hat eine beeindruckende Sammlung zeitgenössischer Kunst aufgebaut, die mittlerweile rund 1000 Werke umfasst und sich über acht Standorte in Deutschland und Österreich verteilt.

Man bekommt sein Notebook, die wichtigsten Geschäftsfelder und Abteilungen werden vorgestellt, lernt erste Kolleginnen und Kollegen kennen und dann steht noch eine Kunstführung mit der Kuratorin auf der Agenda. So sieht das Onboarding bei Kienbaum Consultants International aus. Und am Ende des Rundgangs kommt fast immer dieselbe Frage: Warum ist die gelbe Regenjacke Kunst?

Unter «Regenhaut» gehen

In der grosszügigen Eingangshalle des Kölner Hauptsitzes des Beratungsunternehmens begegnet man farbigen, abstrakten Malereien und Skulpturen. Doch die grösste Neugier gilt meist der Arbeit «Regenhaut» (2017) von Julia Gruner. Leicht erhöht, ausserhalb der Reichweite von forschenden Fingern, hängt sie gut sichtbar über einer grossen Freitreppe und fällt durch ihre unerwartete Farbigkeit im Business-Kontext auf. Gerade an diesem Werk lässt sich gut nachvollziehen, was Jochen Kienbaum dazu bewogen hat, seine Sammlung so eng mit dem Unternehmen zu verknüpfen. Kunst bedeutet für ihn,

Die Kunst im Büro ist eine Einladung an die Mitarbeitenden, neugierig zu bleiben und ausserhalb des Beruflichen Anregung zu finden.

über den eigenen Tellerrand hinauszuschauen, Perspektiven zu wechseln und das eigene Tun mit einem gewissen Humor zu hinterfragen.

Genau das tut die Künstlerin Julia Gruner. Sie untersucht in ihren Arbeiten das grundlegende Material der Malerei – die Farbe – in experimentellen, oft spielerisch-ironischen Ansätzen. Dabei greift sie kunsthistorische Konzepte zu Ästhetik, Kategorisierung und der Trennung von Kunst und Alltag auf und hinterfragt sie zugleich. In ihren frühen Werken verwendet sie Acrylfarbe als skulpturales Material: Sie isoliert, transformiert und strapaziert sie. So besteht das Werk «Regenhaut» ausschliesslich aus Acrylfarbe, die – vom Bildträger gelöst – eine eigenständige, plastische Form annimmt.

Indem Julia Gruner die Gestalt einer ikonischen gelben Regenjacke aufgreift, unterläuft sie bewusst traditionelle Vorstellungen von Malerei und verweist zugleich auf die überraschende Nähe zwischen Kunstobjekt und Alltagsgegenstand. Darin liegt auch die Einladung an die Mitarbeitenden: Es geht nicht darum, Kunst «richtig» zu verstehen oder sie sofort zu mögen.

Vielmehr ist sie ein Angebot, neugierig zu bleiben, ausserhalb des Beruflichen Anregung zu finden und sich auf das Unerwartete einzulassen.

Werke an acht Standorten

Seit den 1970er Jahren hat der deutsche Unternehmer Jochen Kienbaum eine beeindruckende Sammlung zeitgenössischer Kunst aufgebaut. Heute umfasst sie rund 1000 Werke, darunter Gemälde, Skulpturen, Objekte und Arbeiten auf Papier. Sie vereint europäische und US-amerikanische Künstler mit einem Schwerpunkt auf Farbe und Abstraktion, beginnend mit Arbeiten aus den späten 1960er Jahren. Wie auch das Beratungsunternehmen ist die Kunstsammlung in der Zwischenzeit an die Generation der Kinder übergeben, die die Verbindung im Sinne des Vaters fortsetzt.

Was die Sammlung besonders macht, ist ihr Ort: Sie ist nicht im Museum zu finden, sondern Teil der alltäglichen Arbeitsumgebung von Kienbaum Consultants International. An acht Standorten in deutschen und österreichischen Grossstädten prägt

sie die Büroräume und verleiht ihnen eine wiedererkennbare Atmosphäre. Mitarbeiter und Besucher begegnen in ihrem Arbeitsalltag Werken von Künstlern wie Antonio Calderara, Günther Förg, Bernard Frize, Julia Gruner, Imi Knoebel, Jonathan Lasker, Fabián Marcaccio, Richard Allan Morris, Carl Ostendarp, David Reed, Jorinde Voigt und Birgit Werres.

Für viele bietet dies eine ungezwungene und natürliche Begegnung mit zeitgenössischer Kunst und Mitarbeitende werden regelmässig zu Webinaren und Führungen eingeladen, die den Zugang zusätzlich erleichtern. Ausstellungen am Kölner Hauptsitz werden während der Arbeitszeit und für die Öffentlichkeit zugänglich mit Künstlergesprächen oder Einführungen eröffnet.

Darüber hinaus erreicht die Sammlung durch Leihgaben an Museen und Institutionen ein breiteres Publikum. Ein besonderer Fokus auf Künstlerpublikationen hat zur «Kienbaum Artists' Books Edition» geführt, die auch als Geschenk für Kunden und Partner dient und den Dialog zwischen Kunst und Unternehmenswelt weiter stärkt.



Thom Merrick, «Fin de Cycle», 1993, ©2026 Pro Litteris.

FOTOS: © SAMMLUNG KIENBAUM KÖLN / BOZICA BABIC



Julia Gruner, «Regenhaut», 2017, ©2026 Pro Litteris.



David Reed, «#470», 2001, und «#691», 2017–2018, Birgit Werres, «o.T.#42/21», 2021, Beat Zoderer, «BULB Nr.4/07», 2007, ©2026 Pro Litteris.



Imi Knoebel, «Lady 4», 1998, ©2026 Pro Litteris.



Ausstellungsansicht mit Werken von Vojtech Kovarik, «Aftermath», 2020, Invader, «Space One (Gold)», 2013, und Invader, «Space One (Silver)», 2013, © 2026 Pro Litteris.



Ausstellungsansicht mit Tomoo Gokita, «Strong Woman», 2015, und Roby Dwi Antono, «Kira (Black)», 2021, © 2026 Pro Litteris.



Andrew Jovic mit seiner Frau Julia vor Banksys limitiertem Werk «Laugh Now», 2003, © 2026 Pro Litteris.

FOTOS: © ANDREW JOVIC COLLECTION / CHRISTOPHE FRANÇOIS NILLES

«Den Menschen hinter der Arbeit verstehen, nicht nur das Werk»

Im Moment des Anfangs: Kunstsammler Andrew Jovic über seine Sammlung, Urban Art und neue Bildsprachen.

Andrew Jovic, auf Instagram bekannt als Cyberkid70, ist ein leidenschaftlicher Kunstsammler mit kroatischen Wurzeln, der zusammen mit seiner Frau Julia in Düsseldorf lebt. Jovic sammelt Kunst mit einem besonderen Gespür für frühe Entwicklungen und neue Bildsprachen. Ausgangspunkt war die Urban Art, die seinen Blick bis heute prägt. Inzwischen umfasst seine Sammlung ein breiteres Feld ultrazeitgenössischer Positionen mit Fokus auf Künstlerinnen und Künstler, deren Praxis sich noch im Werden befindet. Im Interview spricht er über seine Anfänge, seine Auswahlkriterien und darüber, warum ihn vor allem die Momente interessieren, in denen etwas Neues erst beginnt, Form anzunehmen.

Herr Jovic, wie sind Sie zum Sammeln gekommen?

Ich bin über die Urban Art zum Sammeln gekommen, und bis heute prägt sie meinen Blick auf Kunst. Ausgehend von Düsseldorf, hat sich die Sammlung sukzessive in ein erweitertes Feld ultrazeitgenössischer Praktiken geöffnet, bleibt jedoch Arbeiten verpflichtet, die in einem Moment erscheinen, bevor sie vollständig klassifiziert, stabilisiert oder institutionell vernimmt sind.

Welche Künstler haben Ihre Anfänge geprägt?

«Mich reizen Arbeiten, die Spannung, Ambivalenz und Reibung in sich tragen.»

Meine Anfänge liegen bei Banksy und Invader, später begegnete mir eine vergleichbare Dringlichkeit in jüngeren zeitgenössischen Positionen wie Robert Nava. Diese Phase war prägend. Sie schärfte meine Aufmerksamkeit für frühe Momente und lehrte mich, einem visuellen Instinkt zu vertrauen, bevor sich ein allgemeiner Konsens herausbildet. Sammeln als blosse Bestätigung hat mich nie interessiert. Entscheidend ist für mich vielmehr der Augenblick, in dem eine künstlerische Position noch nicht für alle lesbar ist.

Nach welchen Kriterien wählen Sie Künstler beziehungsweise deren Werke aus?

Mich interessieren insbesondere jüngere Künstlerinnen und Künstler sowie Praktiken im Werden. Häufig entstehen diese Beziehungen nicht über Galerien oder Messen, sondern durch unmittelbare Begegnungen: Atelierbesuche, Gespräche, Empfehlungen oder das zufällige Zusammentreffen mit einer Arbeit im richtigen Moment. Diese Form der Nähe ist mir wichtig, weil sie das Verständnis einer künstlerischen Praxis grundlegend verändert. Der Fokus verschiebt sich vom einzelnen Objekt hin zu Prozess, Entwicklung und Intention. Ebenso wichtig war es mir immer, den Menschen hinter der Arbeit zu verstehen und nicht nur das Werk selbst.

Wie hat sich Ihre Sammlung über die Jahre verändert?

Im Laufe der Zeit hat sich die Sammlung zu einem Dialog zwischen der Bildsprache der Urban Art und einer jüngeren Generation von Künstlerinnen und Künstlern entwickelt, die in Malerei, Installation und angrenzenden Medien arbeiten. Mich interessieren Positionen, die reflektieren, wie Bilder heute funktionieren – sozial, digital und psychologisch –, ohne dabei illustrativ zu werden. Weniger als ausgearbeitete Antworten reizen mich Arbeiten, die Spannung, Ambivalenz und Reibung in sich tragen.

Gibt es aktuelle Künstlerinnen oder Künstler, die Sie besonders beschäftigen?

Ein aktuelles Beispiel ist Juliana Paek, deren Arbeit ich während ihres Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf kennengelernt habe. Kürzlich habe ich mehrere Werke von ihr erworben, zu einem Zeitpunkt, an dem sich ihre Praxis noch deutlich im Entstehen befindet. Unmittelbar überzeugte mich, dass ihre Arbeiten sich nicht als abgeschlossen präsentieren. Sie bewegen sich zwischen Malerei und Installation, verhandeln in konzentrierter Form Fragen von Erinnerung, Identität und sozialer Struktur. Solche Begegnungen sind für mich zentral, weil sie es ermöglichen, eine künstlerische Praxis sowie die Person dahinter in einem frühen Stadium ihrer eigenen Sprachfindung zu begleiten.

Was macht für Sie eine gute Sammlung aus?

Ich begreife die Sammlung nicht als statisches Gefüge, sondern als dynamischen Zusammenhang. Sie verändert sich fortlaufend, und idealerweise treten auch die Werke untereinander in neue Beziehungen. Eine Sammlung sollte nicht allein Geschmack abbilden, sondern Verbindungen stiften, Widersprüche erzeugen und neue Lesarten eröffnen.

Welche Rolle spielt der digitale Raum für Ihre Sammlung?

Auch der digitale Raum ist Teil dieser Realität. Für meine Generation sind Plattformen wie Instagram nicht ausserhalb der Kunstwelt, sondern ein Ort, an dem Aufmerksamkeit entsteht, Künstlerinnen und Künstler entdeckt werden und Diskurse beginnen. Ich nutze diesen Raum nicht nur zur Präsentation von Arbeiten, sondern auch zur Förderung von Künstlern und zur Vernetzung von Menschen.

Und was bedeutet Sammeln heute für Sie?

Letztlich ist Sammeln für mich eine Form, nah an den Veränderungen visueller Sprache zu bleiben. Es geht weniger um den Besitz von Werken als um die Sensibilität dafür, wann etwas Neues beginnt, Gestalt anzunehmen.

CY TWOMBLY



Museo, 1963, oil, wax crayon, pencil and color pencil on canvas, 70 x 60 cm

GALERIE KARSTEN GREVE

ART BASEL Halle 2.0 Stand #F1