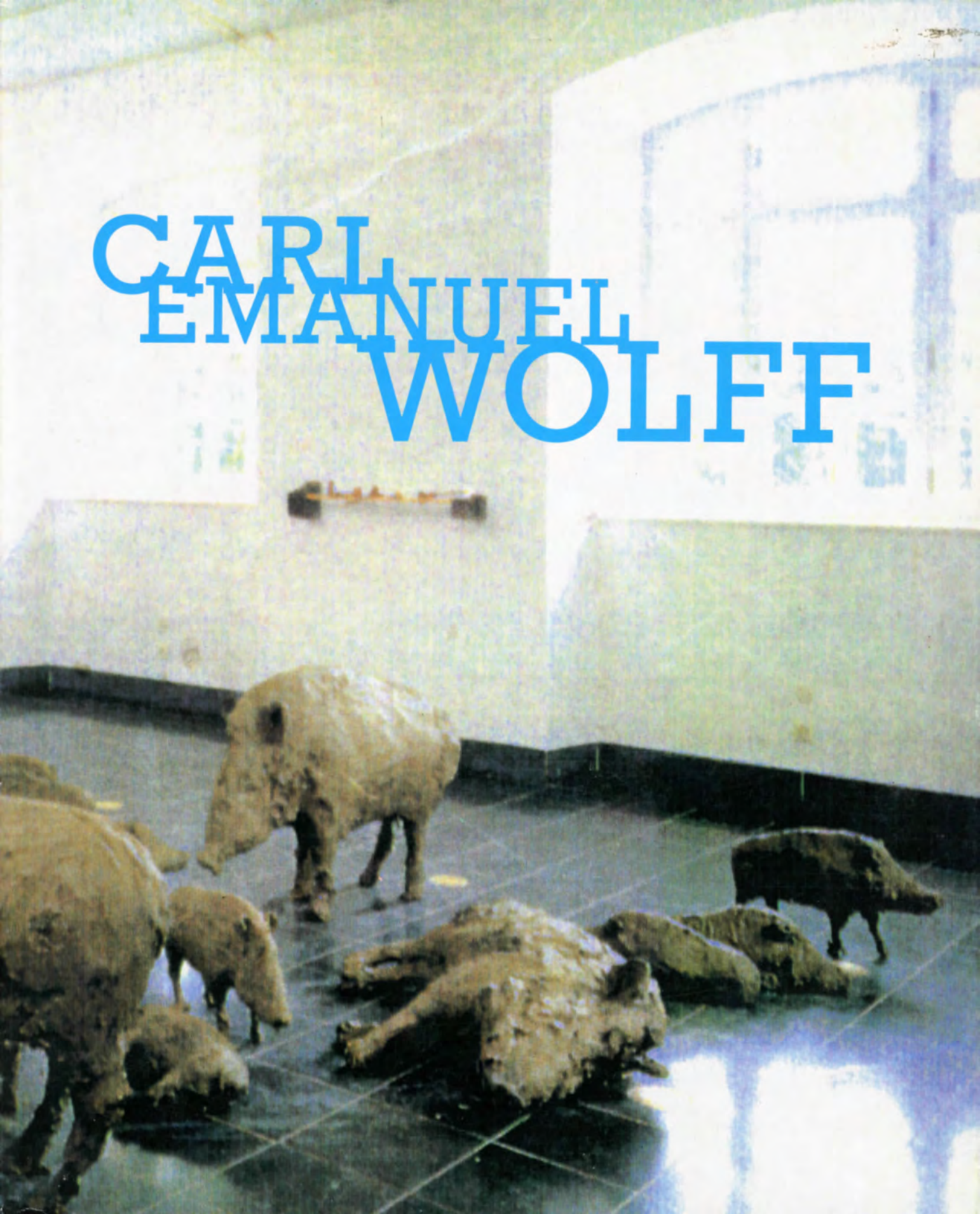
# CARL EMANUEL WOLFF



# CARL EMANUEL WOLFF

DEUTSCHES KLINGENMUSEUM SOLINGEN
STÄDTISCHE GALERIE

*Das Abendessen*

„Mir scheint – ich spreche jetzt für meine eigene Person –, als sei das tiefgehendste Merkmal der menschlichen Schwäche, unsere Unfähigkeit, mit den Tieren zu kommunizieren."

*Claude Levi-Strauss in einem Gespräch mit Peter Leusch (Frankfurter Rundschau vom 27.11.1993)*

Am Montag den 18. Oktober 1993 hatte Emanuel Wolff Freunde zum Essen in seiner Ausstellung eingeladen. Das Essen fand unter dem Leuchter an einem seiner Tische zwischen feuchten Wildschweinen und dem Regal mit Möhren statt.

Es gab:

*Tomatensuppe*
*Roastbeef mit Ofenkartoffeln und Pfifferlingen*
*Schokoladennußtorte*

Auf dem Tisch standen vier Mikrofone und zeichneten das Tischgespräch auf. Aus diesen Aufzeichnungen haben Hans Knopper und Emanuel Wolff einige Passagen herausgeschrieben.

(...) bedeutet: das Gespräch wurde weitergeführt. *Kursiv* gedruckt bedeutet: stichwortartig angedeutete Gesprächsthemen und der Verlauf des Abends.

Gegessen und geredet haben:

Barbara Wille und Gottfried Knodt, Berlin
Christoph Schäfer, Hamburg
Claudia van Kohlwejk und Thomas Huber, Mettmann
Andreina Forieri und Martin Schwenk, Düsseldorf
Monika Brus und Johannes Brus, Essen
Hans Knopper, Düsseldorf
Mick Vincenz, Essen
Yvonne Heimpel und Emanuel Wolff, Essen

*(Die Gäste kommen an.)*

*Tapir und Hut im Atelier, 1993*

*Riesenmöhren?*

*Grauenhafte Stühle.*
*Tischordnung ?*

*Speisenfolge?*
*Pilze müssen noch gekocht werden.*

*Emanuel hat Barbara und Gottfried in Florenz kennengelernt.*

*G.K. und C.E.W. schauen in den Korb mit Pfifferlingen.*

G.K.: Mhm! Wie das duftet, wie 'ne neue Kordhose!

*Museen sind nicht der beste Ort für Kunst.*
*Der Kronleuchter...*

*Man friert.*
*Rauchverbot. Rauchen wird gemeldet.*

*Möhren sehen aus wie Korallen.*
*Wie lange braucht der Koch für eine Möhre?*
*5 Minuten? Hohe Bildhauerschule für chinesische Köche. Chefköche? Alle können das.*
*Chinesischer Standard.*

C.E.W.: Vielen Dank, daß ihr alle gekommen seid.

*Zugverbindungen nach Braunschweig.*

*Tomatensuppe ist verteilt.*

*Carl-Hugo bei Oma. Welche Oma?*

*Was schreibt Christoph? Namensliste.*

*Mahlzeit!!*
*Sitzen am Tisch-Original, unter Kronleuchter.*
*Wie ist der Kronleuchter gemacht? Abguß?*
*Nein, frei modelliert. Kleiner als lebensgroß?*

*Ragazzo*

*Schwarzenegger so klein wie Prince?*
*Noch nie Schwarzenegger gesehen?*
*Schwarzenegger ist Kunstsammler.*

T.H.: Ich dachte, Schwarzenegger ist ein blöder Idiot.

C.S.: An dem Film gibt's nichts auszusetzen. Er ist selbstironisch.

*Filmkünstler sammeln Kunst.*
*Virtuelle Reise, Film mit Schwarzenegger.*

C.S.: Ich hab ihn neulich bei RTL gesehen. Er wurde von Karl Dall interviewt. Beide saßen auf dem Fahrrad, also einem Trainingsfahrrad. Er hat Karl Dall völlig auflaufen lassen, als er versuchte, lustig zu sein. Schwarzenegger will sein Aufbau-Body-Building-Produkt los werden, da ist er draufgemalt, grinsend, sieht wirklich klasse aus, große Bottiche mit guten Sachen drin, Vitamine, Eiweiß und so. Die sitzen also auf dem Fahrrad und Schwarzenegger spricht zu seiner Gemeinde: „Ihr müßt trainieren, jeden Tag trainieren, eine halbe Stunde, eine Stunde, trainieren, jeden Tag. Jogging, Body-Building, Krafttraining, Radfahren, ganz egal: trainieren." Und Karl Dall: „Ja, ...hm... wenn ...hm... ich jetzt trainiere, ...hm... dann ...hm... ....hm... dann krieg ich auch so'n Körper wie du? Wenn ich das jetzt hier so esse, dann krieg ich so'n Körper wie du?" „Wenn du genug trainierst, dann schon, ja." „Ja sag mal, ...äh... wie hast du das denn gemacht, ...hm... daß du ein Star geworden bist in Amerika?" „Ja, in Amerika geht das alles einfacher, tret' weiter, du mußt jetzt weiter auf dem Fahrrad treten." Karl Dall kam ins Schwitzen. „Ja sag mal, ...hm... könnt ich das auch, ...hm... also in Amerika ein Star werden?" „Ja, kein Problem, in Amerika ist alles möglich." „Ja, ...hm... aber ich kann ganz schlecht englisch. Kannst du denn so gut englisch?" „Kein Problem. Also so einer, mit so'nem Gesicht wie du ... du stehst einfach nur da. Du wärst sehr gut für Western, du stehst einfach nur da, du schaust nur so, du brauchst garnix sagen."

*Heute wird's nicht ernst.*

T.H.: Liebe Gäste dieses Abends. Oder soll ich euch alle ansprechen als die Freunde von Emanuel, also: Liebe Freunde von Emanuel, ihr seid die potentiellen Kommentare zu Emanuels Werk, denn in dieser Verbindung steht ihr ja auch zu Emanuel oder seid aus dieser Verbindung heraus hier eingeladen, daß ihr ein möglicher Kommentar, eine mögliche Erläuterung von Emanuels Arbeit seid und dieser Abend, dieses Zusammensein, sozusagen diese Erläuterung spruchreif werden lassen soll und aufgenommen werden soll für einen Katalog, der über die Ausstellung, in der wir hier sitzen, publiziert werden soll. Lassen wir darum meine Ansprache als einen solchen Spruch gewordenen, freundschaftlichen Kommentar zu Emanuels Werk verstehen. Und aus meiner Sicht heraus möchte ich zuerst beschreiben, wie ich Emanuels Werk verstehe. Das eine, was man zuerst einmal sagen kann: Der Künstler, Emanuel, macht Dinge. Er erfüllt die Aufgabe eines Künstlers, der Kunstwerke herstellt.

Das Herstellen von Werken ist die Sache des Künstlers. Eine andere Sache ist es, diese Werke auszustellen. Das ist, vom traditionellen Verständnis her, die Aufgabe des Kurators, also desjenigen, der die Werke umsorgt und pflegt. Hier wird es schon etwas schwierig, weil ja auch so eine Veranstaltung wie ein Essen Teil einer Sorge und Pflege des Werkes ist, also ins Ausstellen und Präsentieren des Werkes hineingehört und nicht mehr nur Werk ist, so wie ja auch letztlich die Einrichtung der Ausstellung nicht mehr vom Kurator vollzogen wurde sondern auch vom Künstler. Viele von uns sind Künstler,

sind gewohnt, unsere Ausstellungen selber einzurichten, was vordem eigentlich immer die Aufgabe eines Museumsleiters war. Wir sind jetzt hier schließlich auch noch aufgefordert, den Kommentar oder die Einlösung dieses Werkes Spruch werden zu lassen, d.h. in einem Gespräch oder in einem Zusammensein dieser Realität des Kunstwerkes Ausdruck zu verleihen. Wir sind also mit drei Stationen konfrontiert, einmal dem Inswerksetzen des Kunstwerkes, das wir als die Sache des Künstlers angesehen haben, das Ausstellen des Werkes als die Sache des Kurators, die auch vom Künstler übernommen werden kann, und schließlich des Kommentars dieses Werkes, was in gewisser Weise auch wiederum dieses Essen sein könnte, was hier stattfindet. Laßt mich jetzt vielleicht, um meine Sicht dieser drei Punkte deutlicher zu machen, etwas präziser sagen, wie ich diese drei Punkte verstehe, und ich hoffe, ihr werdet vielleicht in einen Widerspruch dazu treten oder es anders sehen oder mir beipflichten und daraus könnte vielleicht eine Einkreisung des Werkes von Emanuel entstehen. Nehmen wir den ersten Punkt, dieses Inswerksetzen, oder überhaupt Werke schaffen. Ich würde es in Emanuels Fall als etwas in Spannung bringen bezeichnen, oder überhaupt Spannung auszuleben, also die Spannung, etwas tun zu können, oder nichts tun zu können, die Spannung es auszuhalten, bis man ein Werk überhaupt schaffen kann, das ist für mich immer sehr stark erlebbar bei Emanuel, daß er in der Spannung lebt auf ein Werk hin und daß letztlich aber auch die Spannung in seinem Werk ganz spezifisch zwischen zwei Pole gespannt ist, die ich vielleicht später genauer noch einmal ansprechen möchte. Lassen wir das festlegen: Emanuels Werk besteht aus einer Spannung.

Die Einrichtung dieses Werkes im Museum ist dann eigentlich diese Spannung in eine Form bringen, die wiederum Anlaß ist für uns, die wir hierher gekommen sind, diese Form zu füllen im Zusammensein und diese Spannung auch aufzulösen in einem Gespräch oder einfach im Genießen, dessen, was er uns vorsetzt.

Wesentlich vielleicht jetzt, um Emanuels Werk zu beschreiben zurück auf diesen Begriff der Spannung zu kommen: ich habe Emanuels Werk immer im Spannungsverhältnis zwischen Liebe und Tod gesehen und innerhalb dieser Pole seine Leistung erkannt, die man am Anfang als Expression, als das Expressive bezeichnet hatte. Emanuel fing ja seine Werke an in einer Zeit, wo die wilde Malerei oder überhaupt das sich wilde Gebärden des Künstlerischen en vogue war, und er wurde immer als sozusagen ein besonders überzeugender Wilder oder ein ungebrochener Wilder bezeichnet. Ich glaube, daß dieser Begriff nicht hinreichend ihn beschrieben hat, für meine Begriffe haben eben dieses Spannungsverhältnis zwischen Liebe und Tod das genauer beschrieben.

Ich möchte ein persönliches Erlebnis schildern: wir hatten zum Kaffee geladen. Eine Kusine von Claudia war auch zu diesem Essen, zu diesem nachmittäglichen Osterkaffee zugegen. Ein Osterlamm als Kuchen wurde serviert. Jeder von euch kennt ihn: ein Lamm,

*Katze, 1982*

das mit seinen Beinen einknickt und als Zeichen seines Leidens einen Holzstift hinten im Nacken stecken hat mit einem aufgeklebten Kreuz als Christuszeichen. Emanuel wies dann auf diese seltsame Form dieses Lammes hin. Er sagte, es wäre ja eigentlich erstaunlich, wie brutal dieses Lamm doch hier abgeschlachtet würde und wie diese Brutalität in diesem Kuchenteig verewigt würde. Dies hat nun die anwesende Kusine in Rage gebracht, und sie war völlig verzweifelt in ihrer katholischen Sittsamkeit und konnte das nicht aushalten, diese Bemerkungen über das Lamm und die Assoziation von Brutalität und Töten. Für mich war das aber sehr wesentlich, daß Emanuel dieses so erkannt hatte. Und ich mußte sehr an ein Werk von ihm denken, das mir sehr am Herzen liegt: die tote Katze. Die Katze einer Freundin, die eines Morgens tot dalag und die Emanuel in Ton, Karton und Stoff nachgebildet hat. Das Erlebnis des Todes dieses Tieres, das die ganzen Jahre vorher Gegenstand der Liebe war. Übergehend vom Lamm, dem Tod dieser

Katze zum Essen, wofür Emanuel ein starkes Interesse hat, was, wie ich meine, nicht geteilt werden kann von seiner künstlerischen Arbeit, sondern was ich als das gleiche erlebe. Auch das Essen ist ja letztlich das Essen von etwas Getötetem, von einem getöteten Tier, wenn wir Fleisch essen, wie wir das gleich tun werden, und darum auch ein in Schuld kommen, weil wir etwas getötet haben, was eigentlich Gegenstand unserer Liebe ist. In dieser Ausstellung äußert sich das wiederum in den Tieren, die ja Gegenstand gewordene Liebe, Hinwendung, Zuneigung zu einem Tier sind. Ich empfinde das immer sehr stark bei Emanuel, daß die Tiere aus Liebe, aus Zuneigung entstanden sind. Auf die gleiche Weise werden diese aber auch getötet und gegessen. Und kommen dadurch in das Spannungsverhältnis von Liebe und Tod, das ausgehalten, überwunden wird in der formalen Strenge, die Emanuels Arbeiten haben, die auch gleichzeitig eine Leichtigkeit ausstrahlen, um diese Spannung auszuhalten oder zu überwinden. Soviel von meiner Seite her, wie ich meine, daß Emanuels Werk anzugehen wäre, um es nicht zu verstehen, aber um es auch in so einem Essen zu feiern, um diese Spannung dadurch ins Leichte und Schöne zu halten.

C.E.W.: Was ich zur Rede sagen möchte: ich denke, daß wir jetzt nicht alle einen Diskurs über meine Arbeit oder unsere, das wäre schon schöner, führen müssen, da ich die Spannung zwischen Tod und Liebe in jedem umgangssprachlichen Gespräch finden kann. Wenn wir uns zwischendurch auch über das Essen oder das Erziehen der Kinder unterhalten können, so kann das genauso ein Exkurs sein, der zu meiner Arbeit zurückführt. In jedem Satz, der zum anderen gesprochen wird, kann die Welt verborgen sein.

(...)

H.K.: Hier kommen einige Besucher aus der Kunstgewerbesammlung in die Ausstellung, die sich gar nicht trauen, den Raum zu betreten. Die empfinden das als sehr private, intime Situation, in der sie stören. Die normale Ansprache, die eine Ausstellung hat, in der sich der Besucher sofort als Besucher erkennt, ist hier so nicht gegeben.

J.B.: Ist ja auch irritierend. Man weiß ja erst mal auch nicht, woran man ist. Zunächst begegnen einem die abgestellten Spazierstöcke, dann geht es sehr merkwürdig weiter. Es begegnet einem das Schwein. Das könnte noch ein Objekt aus einem Naturkundemuseum sein. Ein Punkt, der sehr spannend ist, und den ein Künstler ja auch immer erzeugen möchte. Eine Situation, wo jemand hinkommt und Dinge sieht und dann erst an einem Punkt bemerkt, was da ist eigentlich ist, oder sich da keinen Begriff von machen kann. Also das Wegnehmen von Begriffen, was man sich wünscht, daß die Leute gukken, ohne gleich die Begriffe anzuwenden. Das ist der Punkt, den die Leute erleben.

H.K.: So gesehen haben wir hier ein besonders gutes Publikum. Das ist nicht so vorgeprägt, wie die Künstlerkollegen. Die suchen ja die Spazierstöcke.

J.B.: Ich kenne das, weil ich Sachen im öffentlichen Raum aufgestellt habe und dann beobachtet habe, wie die Leute darauf reagieren. Die gehen erst mal rein in den Eingang, sind eine Zeitlang abgelenkt, weil sie ein bestimmtes Ziel haben. Da gab es eine Plastik mit einem Nashorn, an der hat einer seinen Schäferhund festgebunden an der Nashornspitze und dann kommt der Punkt, wo einer bemerkt: „Ja wat ist dat denn hier?" Im Ruhrgebiet und dann fragt: „Ist dat Kunst?" Und dann kommt der Punkt, wo die Leute stolpern und nicht mehr vorbei kommen. Das ist die angenehme Wirkung von Kunst. Das, was so nebenbei passiert. Die andere Art von Kunst ist die, in der man Leuten was aufs Auge drückt. Bei Vasarely wüßte sofort jeder Bescheid. Die Kategorie greift nicht, die die Leute haben.

*Wildschwein und Tische mit Dummies, 1990*

H.K.: Emanuel präsentiert sich hier in der Ausstellung in unterschiedlicher Intensität, die Richtung, aus der er kommt, wechselt. Als letztes registrieren die Leute hier vorne die Hülsta-Dummies.

J.B.: Na ja, das ist ja eine Stolperfalle. Das hält man für eine Einrichtung, die hier steht. Da ist der Punkt, wo er der Wirklichkeit am nächsten herangerückt ist. Ja gut, die Idee von Liebe und Tod ist ja gut. Aber die Idee der Dummies und der Tische ist da nicht vorhanden.

(...)

M.S.: Schade daß die Leute, die den Katalog lesen, das nicht auch schmecken können.

*Yvonne schreibt über Müllthema.*

*Wo sind die Pfützen unter den Schweinen?*

C.E.W.: Ich hab immer noch die zusammengeklebten Quecksilberröhren bei mir an der Wand stehen.

*Quecksilber ist tödlich.*
*Die Geschichte des Quecksilberthermometers wird erzählt.*

T.H.: Ich hatte vorher ein Thermometer mit 8 kg Quecksilber gemacht. (....) ...Quecksilber hatte ich in Österreich bekommen. (...) „...die ganze Stadt ins Unglück stürzen?" Drei Tage hatte ich schlaflose Nächte.

*Physikversuche. Einrichtung wegen der Vergiftung wechseln.*
*Physikleher altern schneller.*
*Früher haben die Leute ihr Klo mit Quecksilber gereinigt.*

C.E.W.: Mir sind die giftigsten Materialien

zwischendurch am liebsten.

J.B.: Ich hab' viel mit Polyester gearbeitet. Ich hab's nachher nicht mehr gemacht, weil ich's nicht mehr an den Händen haben konnte. Ich hab' das bei einem älteren Bildhauer gelernt, der das als erster gemacht hat. Der lebte im Ruhrgebiet, ich weiß nicht, ob der Name noch bekannt ist. Kappmann hieß der, in Kirchhellen. Der hat von einer Firma das Material zur Verfügung gestellt gekriegt, um zu experimentieren. Und der hat in den 60er Jahren Polyesterplastiken gemacht. Die hat er frei aufgebaut mit irgendwelchen Kreiden, die er da reingemischt hat. Wir haben nie mit Maske gearbeitet. Also ich hab' dem geholfen so als 16-, 17-jähriger und das über Jahre. Und dann hab ich auch selber damit gearbeitet an der Hochschule und damals sagte der Beuys – also der machte einen Kurs – vorher hatte ich mit Gips gearbeitet und dachte prima, endlich ein Material was nicht bricht, man kann Kreide reinbringen, kann aber auch aufspachteln und schleifen. Nur wenn's draußen steht, ist es nicht mehr schön am Ende: es kriegt Risse und kreidet aus. Damals hab ich gedacht, naiv wie ich war mit 20, 22, so'n Material, was nicht bricht, gut aussieht, eine schöne Oberfläche hat, ein bißchen fast wie Marmor, wenn man es schleift, und da hat Beuys gesagt: „Wer in diesen Kurs geht, der ist nicht mehr bei mir in der Klasse" Der hat's also von vornherein richtig verboten. Ich hatte da überhaupt keine ideologischen Bedenken, so was zu verwenden.

M.S.: Ich find es schon schwierig mit einem Material zu arbeiten, von dem man einfach weiß, daß es einem schadet.

J.B.: Na ja, damals hat man da nicht so dran geglaubt. Der Witz war, wir haben immer ziemlich viel Wein dabei getrunken, weil der Geruch von Styrol und Wein sich unglaublich positiv steigert. Da hatten wir wahrscheinlich die Birne schon voll von dem Styrol und dann kam noch der Wein dazu. Der bestellte immer kistenweise diesen Wein. Dann hat er mir mal zwei Kisten mit nach Hause gegeben, und dann habe ich die ohne Polyestergeruch getrunken: schmeckte überhaupt nicht. Schmeckte nur mit Styrol. (...) Sag mal, Emanuel, hast Du nicht so Gußformen, da könntest du die Möhren reinwachsen lassen?
(...) Deine Kleinplastik ist wenigstens gesund.

J.B.: Aber nicht mehr lange.

*Penone hat Kartoffel in Form wachsen lassen.*

*Ich rauche, soll doch die Feuerwehr kommen.*

*Unicum, Budapest.*
*Unicum wird ausgeschenkt.*

*Mit Draculazeichen?*

*Günther Grass kommt da auch her.*
*Nein, der war Kaschube.*

*Die Wikinger sind bis ins Bündner Tal gekommen.*

(...)

C.S.: Da war ich mal in jungen Jahren bei

Emanuel, da haben uns zwei noch jüngere Industriedesigner besucht, ich weiß nicht, wie das kam, jedenfalls saßen wir da zu dritt und dann brach so ein Streit los, ob man die Welt verschönern müsse oder nicht. Also die Designer waren der Meinung, daß sie das könnten. Einer der Vorschläge ging einmal über Bierflaschen, die man doch schöner machen könne, was Emanuel, wie ich ihn kenne, abgelehnt hat, und dann ging's um diese Katze und die wollten nicht begreifen, daß man die nicht anfassen darf, und die meinten, die sollte man in Silikon machen, damit man die anfassen kann.

(...)

C.E.W.: Ich erinnere mich daran, aber nur an die Bierflasche, daß mich das so geärgert hat. Das waren so, vom Typ her, Kinder wohlhabender Eltern, die so eine Aura des Unnützen mitbrachten, und jetzt weltverschönernd auf alles losgingen. Und gerade so eine Bierflasche ist ja eine Lösung. Da kann man nix mehr besser machen.

J.B.: Da gibt's jetzt aber bestimmt welche von Colani. ....

(...)

*Bierglas von Colani?*

(...)

*Es wird über die Katze gesprochen.*

C.E.W.: Ich habe Anlässe gesucht, überhaupt eine Skulptur zu machen. Diese Form von Würde, die so ein Tier hat, wenn es stirbt, die war das Beeindruckende, die geht mir ja völlig ab. Das kriegen wir nicht hin, uns so in die Ecke zu legen und zu sterben. Die ganze Beerdigung war schon so traurig. Eben ein wesentlicher Grund diese Größe als Anlaß zu nehmen.

*Rehkopf und Vase, 1979*

T.H.: Würdest du das als dein Schlüsselwerk sehen, die Katze?

C.E.W.: Nein, den Rehkopf. Den hat ich mal auf einem Spaziergang gefunden. (...) Ich bin immer so hingegangen ... eine Woche lang ... und da war er weg.

M.S.: Und den hast Du dann nachgebaut?

C.E.W.: Ja. Was heißt nachgebaut? So, wie man Skulptur macht heute: der fehlte dann, und dann habe ich ihn eben gemacht.

*Alkohol und Dunkelheit.*
*Whisky für 20 Mark.*
*Es ist nicht fair, daß in Finnland der Alkohol so teuer ist. Du kannst Dich nicht betrinken.*

*Tintenfische in Tintensoße. Die kleinen Beine ragen aus der schwarzen Soße heraus. Schon merkwürdig. Kriegt man hier fast nie.*

*Essen in den letzten Zügen, Kaffee.*

(...)

C.v.K.: Den Brief, den du geschrieben hast, solltest du als Rede halten.

(...)

C.E.W.: ...Skulpturen immer verfolge, ist, daß verschiedene Dinge im Raum so zusammenstehen, daß man sich selber hinterher auch als Skulptur fühlt. Also auch als eine sprachliche Möglichkeit wie die Dinge im Raum rumstehen.

T.H.: Im Speicher hat das noch besser funktioniert als hier.

M.S.: Was denn für'n Speicher?

T.H.: Emanuel hat da die Taufe seines Sohnes gefeiert. Das Haus wurde umgebaut gerade zu der Zeit. Der Speicher war kurz vor dem Totalabriß, ganz frei, Baustelle eigentlich. Da hat der Emanuel große Tische reingestellt, oben hing auch die Skulptur, dieser Kronleuchter, war das Essen aufgefahren.

C.E.W.: Das ist eine Situation, die ich nicht immer öffentlich machen will. Das ist die Taufe für Carl Hugo, für meine Freunde...

T.H.: Darum gefallen mir die elitären Anlässe besser, als die öffentlichen. Der wesentliche Umgang mit Kunst ist elitär. Das Demokratische ist in der Kunst eine Verfehlung.

(...)

C.E.W.: Ich formuliere anders für Taufen

C.S.: Ich sehe dich da eher als jemanden, der da keine Unterschiede macht.

T.H.: Ich finde, Emanuel ist der Meister für private Formulierungen.

C.S.: Ich finde es ja geradezu programmatisch. Die Sachen sind immer gebunden an Orte, wo er aufgewachsen, oder guten Kontakt zu, wo er eine bessere Kenntnis hat. Also gerade wo die Kenntnis am größten ist, anzufangen, wo man am meisten mit zu tun hat. Das genaue Gegenteil von – da muß ich gegen Thomas sprechen – ich find's nicht elitär oder undemokratisch, aber es versucht sich dem generalisierenden Blick, dem von oben kommenden Blick zu entziehen. Da, wo du genau Bescheid weißt, ist es nicht das Quadrat, das Rechteck, Farbe oder etwas allgemeines, mit dem du dich beschäftigst, sondern der Ansatzpunkt ist immer soweit unten wie möglich.

C.E.W.: Ja.

H.K.: Die Besucher empfinden das als so elitär, daß sie gar nicht stören wollen.

(...)

J.B.: An sich ist ja kein Thema provinziell oder weltstädtisch. Der Wolkenkratzer steht

zwar in einer Großstadt, aber deshalb ist er nicht weltstädtisch. Ein Wildschwein ist im Wald. Das ist ein Wildschwein und das ist ein Wolkenkratzer. Mehr kann ich nicht konstatieren. Die anderen Kategorien, die ich dann darüber stülpe, die greifen nicht. Das sind Leerformen, wo was anderes mit gemeint ist.

C.E.W.: Ich würde gerne den Wolkenkratzer, die Küchenecke und das Wildschwein zusammen ausstellen. Mit dem Hut von Luisa-Via-Roma ist mir ein schöner kleiner Wolkenkratzer gelungen. Das ist doch was sehr städtisches und ländliches.

J.B.: Der Hut ist für mich ja überhaupt kein Hut. Für mich ist er was völlig anderes: er ist ein erotisches Objekt. Viel stärker als ein Hut, beispielsweise.

(...)

*Tisch mit Fisch, Bett, Zwei Regale mit Formen, Griff, Nachttisch, 1989/90*

C.S.: Es ist eher die Frage, was man für eine Perspektive auf Kunst hat. Sagen wir mal ein Beispiel: einen Kilometer Kupfer in die Erde zu rammen, was ich eigentlich 'ne tolle Arbeit fand, aber so, das ist irgendwie der große Entwurf: Wissenschaft wird angegangen, das metrische System, die ganz großen...

C.E.W.: Ich finde das Größte immer in den Dingen, die ganz klein und dämonisch in jeder Küche vorkommen. Das ist aber doch ein ganz persönlicher Entwurf.

J.B.: Ja, es ist auch ganz allgemein, weil jeder kennt das, und jeder kann die Kenntnis teilen, von dieser Dämonie, die man in der Küche...

C.S.: Ich meine schon, das ist ein Bruch mit einer Geschichte, wo die Dinge von oben angegangen werden. Ich denke nicht, daß das normal ist, die Dinge nicht von oben anzugehen. Normalerweise geht man so hierarchisch von der Abstraktion und dann runter.

C.E.W.: Ich hab schon solche entsetzlichen Ängste, wenn ich die Dinge angehe, die ich einigermaßen kenne, von oben schaffe ich das gar nicht.

T.H.: Ich versuche es von der Vermittlung zu verstehen oder von dem Kontext, in den so was hineingerät. Du sagst, jeder würde die Alchemie der Küche nachvollziehen können. Aber guck doch mal hier in der Gegend: geh' in so'n Ding, du kriegst nur Scheiße zu essen. Das stimmt einfach nicht. Kultur des Essens gibt's kaum noch. Auch in diesen Feinschmeckerrestaurants besteht das doch

*Regal mit Tellern, 1988/89*

alles nur noch aus Dekoration und nicht aus wirklichem Essen. Es scheint mir heute das Wesentliche zu sein, daß wirklich das Publikum fehlt oder eine Erziehung des Publikums, um differenzierte Sachen vorzubringen. Und das würde mich wieder bestätigen darin, daß es – leider – wiederum nur eine elitäre Form leider gibt, um das Differenzierte und Präzise wahrzunehmen. Es ist nicht die Frage, ob man diese hochabstrakte Kunst macht, sondern ob das hochabstrakte Kunst ist oder wie du sagst, das ganz persönliche direkte Erleben aus dem eigenen, lebendigen Umfeld: beides braucht das elitäre und gebildete darauf Zugehen, das Respektieren davon.

C.S.: Genau an dem Punkt bin ich mir nicht sicher. Ich denke, daß es auch genau das umgekehrte tendenziell ist. Ich war neulich in einem Restaurant, das hat keinen guten Ruf. Das heißt Elbblick. Der Mann, der da ar-

beitet, der Koch, dem das glaub' ich auch gehört, macht das noch nicht so ganz lange. Der ist früher auch zur See gefahren oder hat irgendwas hamburgartiges gemacht und schreibt auch Gedichte, die ziemlich klasse sind, die er auch vorträgt hin und wieder, aber es ist ein völlig normaler Laden, wo man eigentlich zum Trinken hingeht und auch zu essen kriegt. Der kann unglaublich gutes Roastbeef machen. Eine Freundin hatte Roastbeef bestellt. Und das Roastbeef kam an. Also Moment, ich hatte gesagt: „Zu meinem auch Remoulade". Und dann schrieb die Kellnerin das auf : „Remoulade, kein Problem". Fünf Minuten später kam der Koch rausgeschossen und sagte: „Wat? Remoulade dazu? Habe ich ja noch nie gehört. Ich mach hier meine Kartoffeln mit Speck. Die sind ganz klasse und da gibt es keine Remoulade dazu." Er ging wieder zurück. Es gab keine Remoulade. Dann kam er wieder, das Essen hatten wir fünf Minuten auf dem Tisch: „Ja. Und wie schmeckt's jetzt?" Wollte er noch mal überprüfen, daß ich keine Remoulade brauchte, und daß die Kartoffeln nicht zu trocken waren und dann sagte er zu dem Roastbeef: „Das Roastbeef, wenn ich Roastbeef mache, also ich weiß, ich hab' mir das alles selbst beigebracht, ich weiß wie lange ich dafür brauche, so'n Roastbeef, die Zeiten hab' ich. Bevor ich's in den Ofen schiebe, guck' ich mir's noch mal an. Und dann sag ich so: 'Hm, fünf Minuten mehr, zehn Minuten mehr.' Dann guck ich mir das noch mal an." Der sprach genauso darüber, wie ich es von dir, Emanuel, gehört habe. A übers Essen und b über Skulpturen. Aber es war trotzdem ... es kommt so von unten.

C.E.W.: Thomas' Begriff von elitär bedeutet ja nur, daß es wenige sind, wo die herkommen, spielt keine Rolle. Das ist der wesentliche Punkt: Ich hab' noch nie was gutes gekocht, wo ich nicht von anderen die Idee dazu hatte. Das kommt alles aus der Kultur. Man kann auch nicht kochen, ohne mal ein gutes Kochbuch gelesen zu haben und was gutes gegessen zu haben. Funktioniert gar nicht.

C.S.: Das schon, aber, es geht umgekehrt, elitär durchs Klingenmuseum zu gehen und zu sagen: „Ich kann unterscheiden: ein Messer aus der Renaissance , oder die geschichtliche Einteilung. Das ist der elitäre Standpunkt. Das ist so ähnlich wie, daß es leichter fällt über einen Krieg zu reden, als über das, was auf dem Teller liegt. Oder daß eben...

B.W.: Ich glaub', elitär meint auch immer einen Ausschluß...

T.H.: Ich hab's unter dem Gesichtspunkt gesehen: eine gelungene Kunstrezeption schließt einen großen Teil der Leute aus.

B.W.: Aber nicht von sich aus, nicht von den Arbeiten aus, sondern von dem, was die Leute interessiert.

J.B.: Deshalb braucht man den Begriff „elitär" ja nicht von außen zu benutzen, daß man eine bestimmte Gruppe ...

B.W.: Ich meine halt, wenn jemand sagt, das ist elitär, dann heißt das für ihn, daß er sagt, damit will ich nichts zu tun haben. Er will dann nur die Schuld demjenigen zuweisen,

der das gemacht hat.

M.B.: Was sagen die Leute denn? Das ist elitär oder da können wir nichts mit anfangen?

J.B.: Über die Dinge, die man versteht, spricht man dann vielleicht doch nicht mehr. Man spricht über die Dinge, wo ein Rest bleibt von Unsicherheit oder Unschärfe und versucht den Focus zu finden. Oder spricht man über die Dinge, die man kennt, intensiver? Ja, man tauscht sich da aus, aber...

C.E.W.: Das ist in dem Fall ja dasselbe, gerade ein aufregendes Bild kann man ja sehr gut kennen, aber es bleibt dennoch genau dieser Punkt von Rätselhaftigkeit. Eine sprachliche Genauigkeit ist für sich ein Mysterium. Die sprachliche Ungenauigkeit ist ja allgemein. Die Genauigkeit ist das, was rätselhaft ist...

(...)

C.E.W.: Ich mache meine Ausstellungen immer mit dem Wunsch, daß sie auch meine Billardkumpels verstehen. Das haut nie hin, aber komischerweise, das ist schon ein Anlaß für mich, daß ich so eine unterhaltsame und für alle angenehme Ausstellung machen will.

B.W.: Das glaube ich nicht.

T.H.: Aber Emanuel, das ist eine Sentimentalität, die ist ja sehr sympathisch.

C.E.W.: Ich weiß, daß es nicht hinhaut, aber es ist für mich mit ein Anlaß.

B.W.: Glaub' ich nicht.

C.S.: Das gehört eher in das Kapitel Spannungsfelder, in die du dich hineinbewegst. Es gibt so ein paar Ecken, wo man dann denkt, so als allererstes, ist zwar ein bißchen dumm, ich kam rein, und sah als erstes so'n Messer, und ich meine, von dir weiß ich jetzt auch, daß du immer ein Messer dabeihattest und es wäre nicht völlig undenkbar gewesen, daß jetzt im Klingenmuseum noch ein Messer von Emanuel gehangen hätte, vom Kasten her und wie es aussah, war es nicht so drin, aber es war im Rahmen des Möglichen: jetzt spielt hier die Messerausstellung auch noch mit. Wo einfach so Fallen gestellt werden, die so halbpopulistische Fallen sind, wo jemand sich das doch angucken kann, und nicht denken muß, es wär jetzt Kunst, sondern es könnte jetzt auch ein Teil der Messerausstellung sein.

(...)

C.E.W.: Es passiert ja auch ständig. Auf mich kommt der ehemalige Direktor des Hauses zu, geht durch die Ausstellung, läßt mehr als die Hälfte der Ausstellung links liegen so nach dem Motto, da muß er enthirnt gewesen sein, guckt sich die Sachen an, wo ich so modelliere und sagt daraufhin: „Der kann was". Und spricht mich an, daß ich seine Porträtbüste mache, und die da unten im Museum verewigt wird. Das ist das häufigste Mißverständnis, was mir passiert.

T.H.: Und hast du angenommen?

C.E.W.: Ich würde es gerne machen unter bestimmten Voraussetzungen. Ich fände das eine schöne Arbeit. Ich hab ihm gesagt, ich

fände das einen schönen Gedanken, auch weil ich hier ausgestellt hätte und es hätte etwas subversives, von ihm da unten eine Bronze auszustellen. Diesen ganz normalen Akt empfände ich auf eine Art auch so gemein, daß mir es wieder Spaß machen würde. Das hat der schlichtweg überhört.

J.B.: Das hast du ihm gesagt? Das hättest du ihm doch gar nicht zu sagen brauchen.

C.E.W.: Ich hab ihm das so gesagt und er hat es überhört, wie wenn er durch einen Tunnel fährt. Und hat mir gleich Forderungen gestellt: „Aber, daß eins klar ist, ich möchte mich auch wiedererkennen." Und hat mir explizit seinen Kunstbegriff gleich wieder mitgegeben. Also daß ich den zu erfüllen hätte. Und es war schon eine sehr deutliche und delikate Situation...

(...)

*Pappvase, 1989, Grüne Vase, 1986, Weißer Tisch, 1981*

T.H.: Aber ich muß jetzt da einhaken. Ich selber habe auch Probleme bei so einer Ausstellung mit meiner Rolle. ...diese Dinge anzustarren, wie lange soll ich davor stehen und sie anstarren, wann soll ich jetzt noch — weil es ja eine Skulptur ist — herumgehen und von hinten gucken, mir macht das Mühe. Und in dem Moment, wo so ein Essen ist wie heute abend, wo, wie du sagst, man selber zu einer Skulptur wird, wie diese Viecher nebendran oder daß man einverleibt sich das als Fleisch, was da lebendig danebensteht und dann entstehen plötzlich Bezüge, die sind selbstverständlich, die aber in diesem Exhibitionismus einer Ausstellung mir sehr fremd vorkommen und ich verstehe eigentlich alle, die damit Probleme in so einem Museum haben. Das Museum des 19. Jahrhunderts, wie du es beschrieben hast, das einen didaktischen Auftrag erfüllt mit Schildchen und sagt, das liest du jetzt und das hast du dann verstanden und dann gehst du zum nächsten Jahrhundert weiter, dann liest du das wieder, dann machst du einen Lernprozeß durch. Das finde ich eine legitime Form eines Museums aber heute diese Museen, die die Werke nur noch verräumlichen, die sie in einem räumlichen Kontext einlösen und sagen, die Architektur vermittelt das Ganze und wir brauchen nichts mehr dazu zu sagen, finde ich einen großem Irrtum. Darum sind mir immer wieder Formen wie diese hier von einem Essen, eine legitimere Form als dieses Zurschaustellen von Kunst.

C.E.W.: Oder eine Führung., wie ich sie auch gemacht habe...

B.W.: Ich frag' mich, ob es wirklich ein Lernprozeß ist, wenn jemand ein Schildchen liest. Es ist mehr eine Affirmation, das und das soll jetzt das sein und eine Erlaubnis weiter zu gehen.

T.H.: Das Schildchen an sich und der Text darauf vermitteln nicht unbedingt etwas. Aber die Form, die vorgegeben wird, die Weise, wie die Sachen betrachtet werden sollen, nämlich daß man etwas lernen muß, um das zu verstehen, daß man etwas zur Kenntnis nehmen muß, um das eigentlich Gemeinte dann überhaupt wahrzunehmen. Diese Formvorgabe finde ich wichtig. Die heutige Art und Weise etwas zu präsentieren, der fehlt die Formvorgabe. Und darum wird es nicht mehr wahrnehmbar. Und so ein Essen wie heute ist eine ganz präzise Formvorgabe, mit Kunst umzugehen. Und darum ist sie wieder wahrnehmbar.

C.E.W.: Ich finde aber, das ganze Arrangement in so'nem Raum ist auch eine präzise Formvorgabe.

T.H.: Ich glaube nicht, ich bin davon nicht mehr überzeugt. Ich muß sagen, die Taufe bei dir, oder die Werke, wie sie bei dir im Atelier stehen, sind präziser und genauer. Und hier verlieren sie. Ich habe das ja nur einmal ganz präzise vielleicht anekdotisch miterlebt. Die erste Ausstellung, die wir zusammen gemacht haben, in München, wir lebten beide damals noch in sehr rumpeligen Verhältnissen, und rutschten selber schon fast auf diesem Parkettboden in der Galerie aus, weil wir das nicht mehr gewohnt waren, aber vor allem diese armen Wildschweine, die haben wir dahingestellt und die haben den Spagat gemacht: rutsch, rutsch, rutsch!

C.E.W.: Das stimmt, meine Tante kam und wollte einen...

T.H.: Zuerst eins hat einen Spagat gemacht und deine Tante hat noch drei umgerannt.

C.E.W.: Sie wollte einen adeligen, hirschhorn-

*Im Atelier*

beknopften Lodenmantel mit Küsschen begrüßen und hat gleich ein Schwein über den Haufen gerannt.

T.H.: Ja, aber für mich war es so'ne Metapher, daß diese Viecher sich in solchen Räumen nicht wohlfühlten.

(...)

G.K.: Jetzt sammeln sich die Besucher dann im unteren Stockwerk von so einer Ausstellung vor dem Video, wo dann über das Leben des Künstlers usw. ein Film läuft, da sitzen sie dann in Scharen und gucken, weil das eine gewohnte Form ist, weil man da was lernen kann.

C.S.: Kann ich verstehen. Ich find das oft das schönste.

G.K.: Wer Fernsehen gucken kann, für den ist das eine feine Sache.

(...)

C.E.W.: Für mich ist immer Klasse sie aus dem Atelier rauszunehmen, sie hier reinzustellen und zu sehen, sie funktionieren trotzdem. Die Kälte des Museums wirkt dann wie eine Objektivierung. Aus dem Intimen wird das öffentlich Gültige.

(...)

C.E.W.: Ich habe den Eindruck, daß da dann dasselbe Mißverständnis noch einmal passieren würde. Ich erkläre es eigentlich gerne. Aber ich mach's eher so, daß ich so verschiedene Sachen baue, und das fehlende Wort durch meine einzelnen Arbeiten jeweils...Der Tapir guckt dann halt das Regal so lang an, daß jemand, der flüchtig vorbeigeht, aufgehoben wird.

T.H.: Im Blick vom Tapir?

C.E.W.: Ja.

J.B.: Du hast damals im Atelier davon gesprochen, die Arbeit mit dem Tisch und dem Tapir, wo du da die Grenze ziehen sollst. Da war der Ofen daneben, die Wand, und dann sagtest du: „Am liebsten würde ich den Ofen noch ausstellen, ich möchte den Holzhaufen, der danebenliegt, reinpacken." Aber du ziehst ja eine Grenze und sagst, der Tisch, der Hut, vielleicht noch zwei Tische, die daneben stehen und da ist dann ja die Grenze. Ich weiß nicht, wie man die nicht ziehen sollte, die Dinge kommen irgendwann auf die Welt, dann trennt man sie ab und stellt sie irgendwo hin. Ich weiß nicht, inwieweit ich sie noch begleiten kann, wie weit solche Dinge überhaupt möglich sind. Das ist ein Enttäuschungsprozeß, den man dann erfährt, möglicherweise, den ich fast unvermeidlich finde.

C.E.W.: Ja auf der anderen Seite ist es auch ein klärendes Moment. Ich sehe auch eine Möglichkeit in diesem Abtrennen, denn es gibt keinen Satz, dem ich nicht noch was hinterhersagen möchte und es gibt nichts, was ich sage, was ich nicht anschließend bereue.

T.H.: Und du meinst, daß ist ein Enttäuschungsserlebnis?

J.B.: Ja natürlich, wo wir vorhin von gesprochen haben ist, das die Dinge hier plötzlich nicht mehr im Atelier stehen, daß sie nicht

mehr einen Kontext haben oder einer Kontext, der am nächsten am Punkt ist, wo sie auch entstanden sind. Wenn man dann eine Zäsur macht und dann die Dinge rausstellt, dann merkt man die Erkaltung. Welche Form suchst Du dafür?

C.E.W.: Für mich ist es aber auch immer eine Enttäuschung, wenn eine Ausstellung von mir abgebaut wird. Ich finde es sollte immer so bleiben...Ich finde es enttäuschend, daß die Sachen so lieblos ins Atelier zurückgebracht werden.

T.H.: Ist es nicht das Problem, daß man heute ganz spezifisch für Ausstellungen arbeitet?

B.W.: Aber für diese Ausstellung finde ich das gut, daß diese frischen Schweine hier

*Büro Galerie*

stehen, die sonst wieder weg wären, also eine Zwischenform wären, und hier wird auf einmal diese Zwischenform präsentiert.

T.H.: Problematischer ist, daß man ja hier... im Atelier kann man in einer gewissen Weise alles verantworten, man gewöhnt sich an, oder man vereinnahmt es z.B. eine kaputte Diele oder ein falsch angestrichenes Fenster, das wächst in ... hinein, aber die komischen Knöpfe hier auf dem Boden, oder die ganz seltsame Beleuchtung hier oben, mit ihr ist man schlagartig konfrontiert, das kann man ja nicht mehr mit hineinarbeiten, das kann man nur aushalten.

C.S.: Ich weiß nicht, hier haut das ja genau hin, hier hab ich zum erstenmal das Gefühl, die Schweine sehen zum erstenmal genau aus wie in einem Wildschweingehege, vorher hat mich das nie daran erinnert so richtig.

J.B.: Wenn ich jetzt an den Leuchter denke, wie er bei der Taufe hing, da war der sicher sehr schön. Aber hier ist das ein richtiger Hammer. Unter dieser Decke, und dann kommt der Baumstamm und ich denke, es tut der Sache gut, es gefällt mir eigentlich, den Baumstamm so brutal unter die Decke zu hängen zu sehen, was ja eigentlich, ja, fürchterlich ist.

(...)

*Museen und Galerien leben dank der Künstler. Die Künstler sollten ihr Publikum miterfinden.*

C.E.W.: So mach ich es auch. Ich erfinde zuerst den Standpunkt des Einzelnen, der zwischen den Arbeiten steht, und überlege mir

genau, was hinter ihm steht, links von ihm, rechts von ihm und wo sein hauptsächlicher Blick ist. Das ist was Wesentliches. Das man zum Beispiel das Regal mit Möhren im Nakken hat oder umgekehrt, wenn man es ansieht, den Leuchter.

M.S.: Museum ist lebensfeindlich, aber Gradmesser für die Arbeit? ... Du traust dir selber nicht.

(...)

C.S.: Ich kenne eine ganze Reihe Künstler für die gilt: im Museum klappt's, aber zu Hause ist das reine Elend. Weil es nicht die weißen Wände hat.

(...)

C.S.: Es ging ja darum, wieso funktioniert das so extrem gut bei einer Taufe und ... also das finde ich sehr bezeichnend. Das merkt man auch bei deiner Arbeit. Mir fiel immer dieses Kartenspiel ein, wo dann plötzlich Carl Hugo als Zeichen auf einer Karte auftauchte. Wo alles eingearbeitet wird, in einer Dreistheit, aber liebevoll, das kenne ich so nicht sonst. Wo so nichts unangefaßt bleiben kann, wo so eine Totalität zu spüren ist, ein totaler Gestaltungswille. Da bleibt ja wirklich nichts unangefaßt. Das Hobby wird wieder eingearbeitet, umgekehrt werden vom Billardtisch Erkenntnisse umgesetzt, vielleicht aus der Skulptur, oder umgekehrt die Sachen, die am Billardtisch ausdiskutiert worden sind, wirken dort wieder ein. Da findet sich die Radikalität im Zugriff ... In jedem Haus muß ein Emanuel Wolff sein.

C.E.W.: Schreckliche Vision, wie fändest du das: in jedem Haus hängt ein Huber?

T.H.: Finde ich nicht schlecht. Nur die Vorstellung, ich müßte die alle malen, würde mich etwas drücken. Die Arbeit.

*Mikrofon im Blumenbouquet.*

(...)

C.E.W.: Als Barbara und Gottfried aus Berlin gekommen sind, haben sie Carl Hugo solch große Luftballons, so dicke, mit unten so einem Schnorchel, mitgebracht. Wir hatten sofort Spaß mit den Dingern. Wir haben einen in die Badewanne gelegt, die Dusche drübergezogen und vollaufen lassen. Es standen alle wie die kleinen Kinder im Badezimmer. Der hat fast die die ganze Badewanne ausgefüllt. Ich hab den dann gestreichelt, dann wabbelte der, Yvonne hatte ein bißchen Angst, die ist dann rausgegegangen, es war ihr zu aufregend. Wir haben wie die kleinen Kinder da gestanden und das Ding hat dann zum Schluß 2/3 der Wanne ausgefüllt und so leicht drüber geguckt. Ich hab es gestreichelt und auf einmal ist er dann zerplätscht, dann gab es eine Flutwelle, hinten raus ging die etwa so hoch und zur anderen Seite ging die anderthalb Meter, also eine Mark fünfzig, zu viert, richtig günstiger Spaß.

*Stille Gespräche, alle durcheinander.*
*Erste Aufbruchstimmung.*

*Die italienischen Städte sind ganz anders*

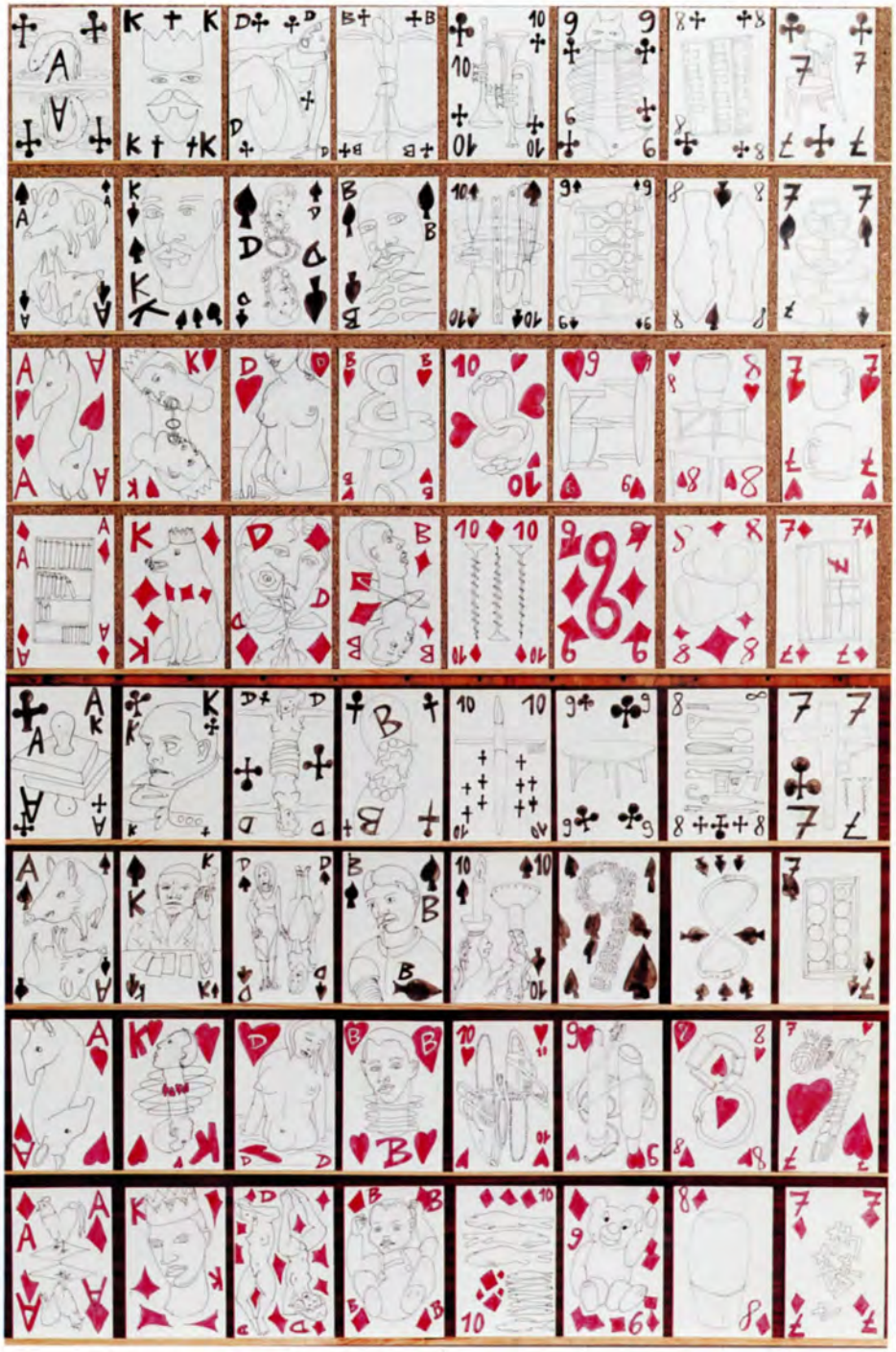
A.F.: Aiutiamo a mettere a posto, no? Questo poveretto, come se non bastasse si è fatto da mangiare. Avrà bevuto 57 bottiglie di birra, sarà ubriaco spo...
Ti chiamerò per avere la ricetta della torta, va bene?

Y.H.: È la ricetta della nonna.

A.F.: Ah, non si da, non si da. Ma almeno potrò consolare la mia tristezza, mangiando tanto cioccolato, fra un anno mi incontrerai, e sarò cosi.

Ciao, a presto, un baccietto a tuo figlioulo e mach's gut!

H.: Ciao.



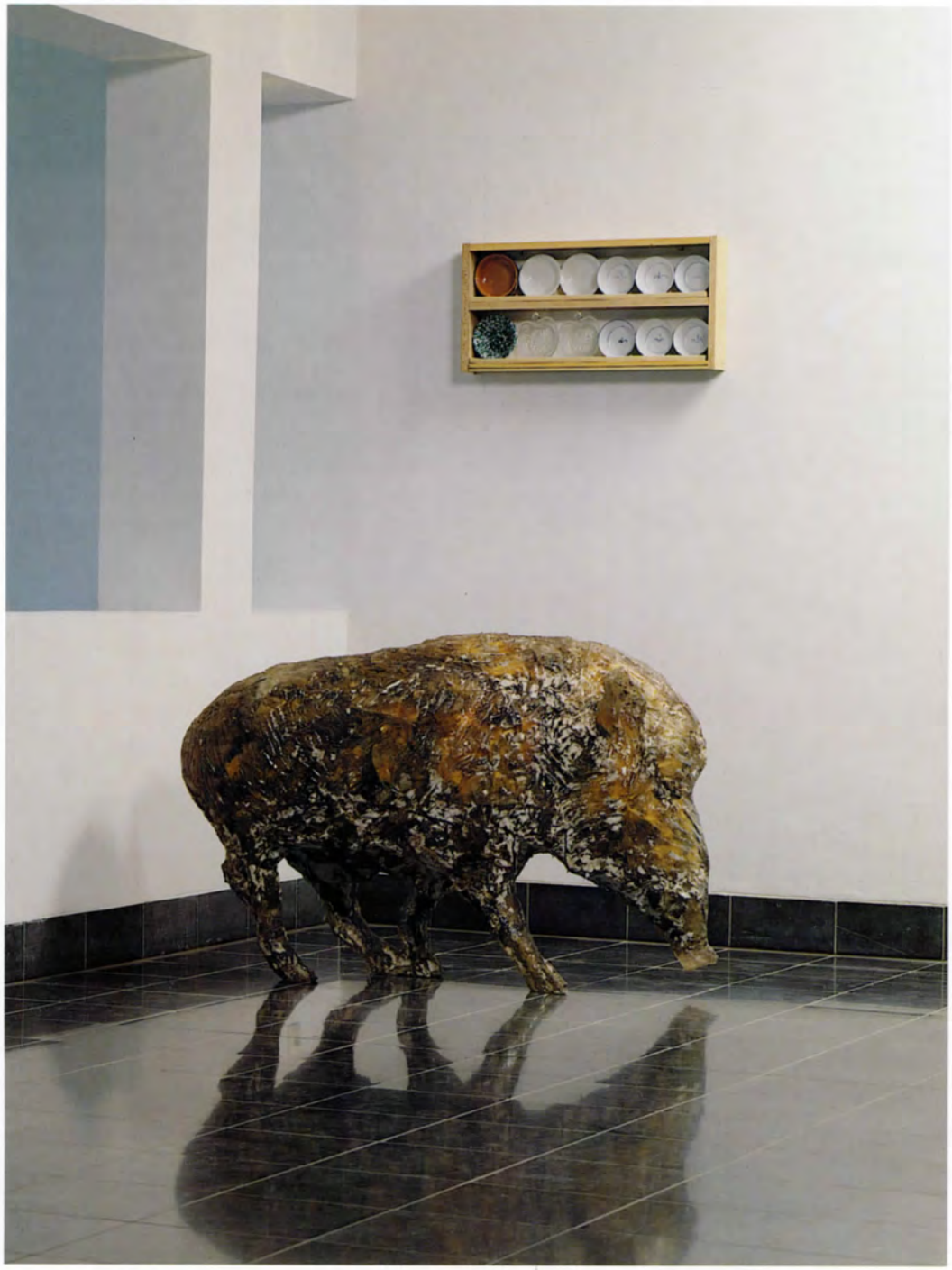
*Vase mit Stöcken*

DAS MUSEUM DANKT ALLEN STIFTERN.
STELLVERTRETEND SEIEN GENANNT:
Personen
Dr. Joachim Adey · Norbert Adler · Kurt und Ilse Baden · Ulrike Berkmann · Heni Bernardi · Max Bontgen · Fritz Berendsen
Dorothy B. Cochrane · Dr. Deicke · Fritz Diederichs · Elfriede Dorp · Dr. Ebbefeld · Gaetana Engelsen-Venth · Dr. Volker J. Geerts
Berthold Clauerds · Dr. Hamel · Karl-Heiz · Fritz Horster · Derek McInnes · Paul Jagenberg · Dr. Kerschbaum · Dr. Ernst Kerschbaum
Herma Körding · Emil Kuras · Luise Kullenberg · Prof. Friedrich Lindlar · Hermann P. Lockner · W. Lutterich · Dr. Klaus Marquardt
Prof. Georg Meistermann · Ilse Monche · Saeed Motamed · Hansgeorg Pott · Erika und Helmut Puchert · Dr. Walter Schorl
Dr. Karl Schneider · Rüdiger Schnitter · Dieter Siebenborn · Franz Stegmann · Werner Trunk · Dr. Eberhard Wenkel · Baron Wolff
Firmen
Aral · B. Beckmann · Brauns & Heinrich · Brennabor · Commerzbank · Grasoli · C. Grossmann · Hugo Hartkopf · Hoffmyphon
Henckels Zwillingswerk · Hermes & Hermes · Jägenberg · P. Kämpfhues · Kaufhof · Kärstadt · Knoche · J.C. König · Kortenbach & Rauh
Krebs · Krompiru · Krupp · Krusius · Martor · Galerie Mühlenmeister · Peick & Cloppenburg · C. Hugo Pott · Richartz & Söhne
Robbe & Berking · Solinger Tageblatt · Deutsche Solvay · Stadt-Sparkasse Solingen · Vogel Bauer · Otto Weck · Gebrüder Weyersberg
Wilde · Wilkinson · Wusthoff ·
Institutionen
Bergischer Geschichtsverein · Der Bundesminister des Inneren · Eugen-Mosig-Stiftung · Fachschule für Metallgestaltung und
Metalltechnik · Freunde des Deutschen Klingenmuseums · Solinger Kulturkreis · e.V. · Industrie- und Handelskammer Solingen ·
Indu[illegible] Schneidwaren · Lo[illegible] Hoesch-Museum Düren · Nationalmuseum Kopenhagen · Keramiek Nederlands
Legor [illegible] · Nordrhein-Westfalen-Stiftung für Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege
Schloß [illegible] Solinger [illegible] Uhrmacherinnung Solingen · Verein für Technik und Industrie

*Müllfisch*

*Tisch mit blauem Fisch*

*Wildschwein und Regal mit Schüsseln*

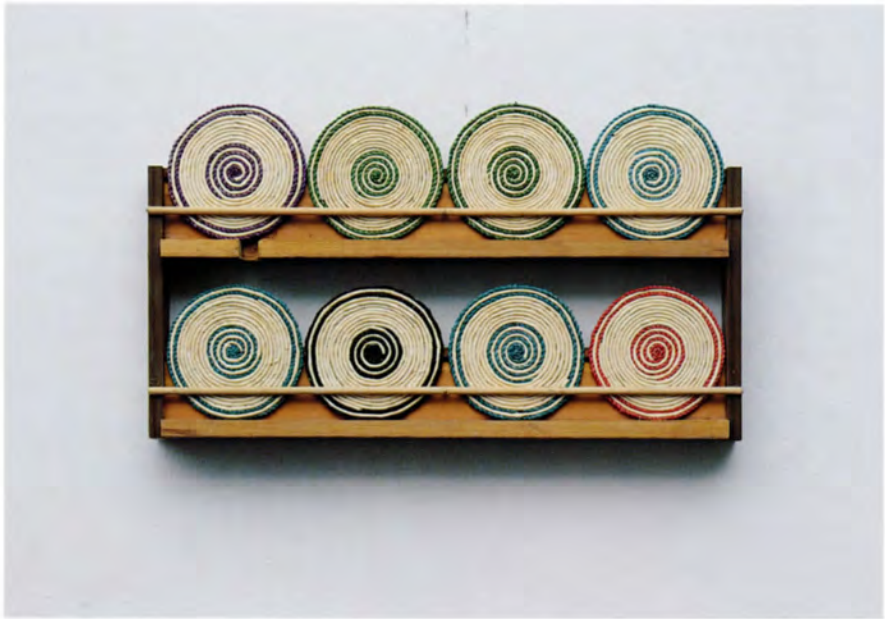


*Vor drei Tischen betrachtet*
*der Tapir einen Hut von Luisa Via Roma*

*Fisch mit Pfeife*

*Fisch*

*Zwei Fische*





*Regal mit Untersetzern*

*Kleiner Tisch*

*Detail Glastapir*

*Tapirfamilie*

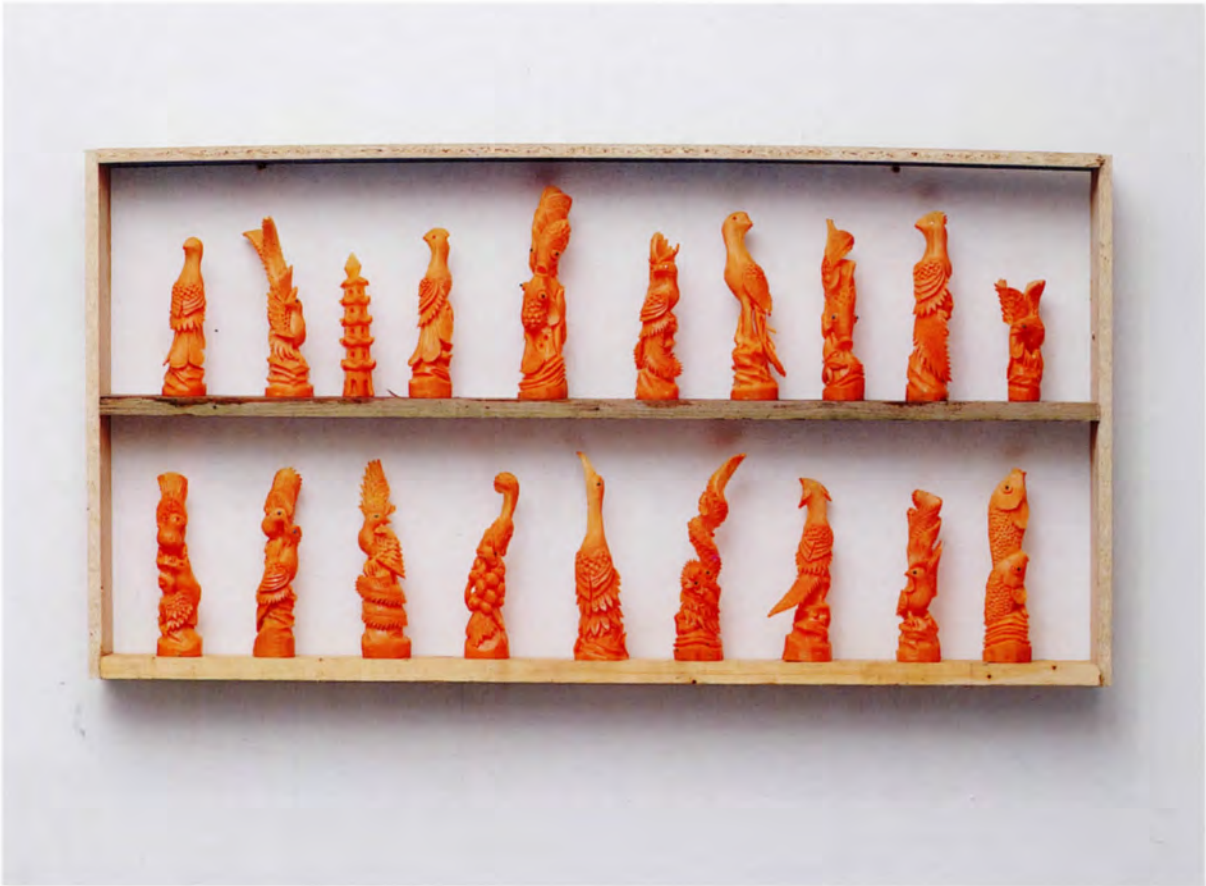
*Regal mit Tellern*

*Regal mit Gläsern und Tassen, Besteck*

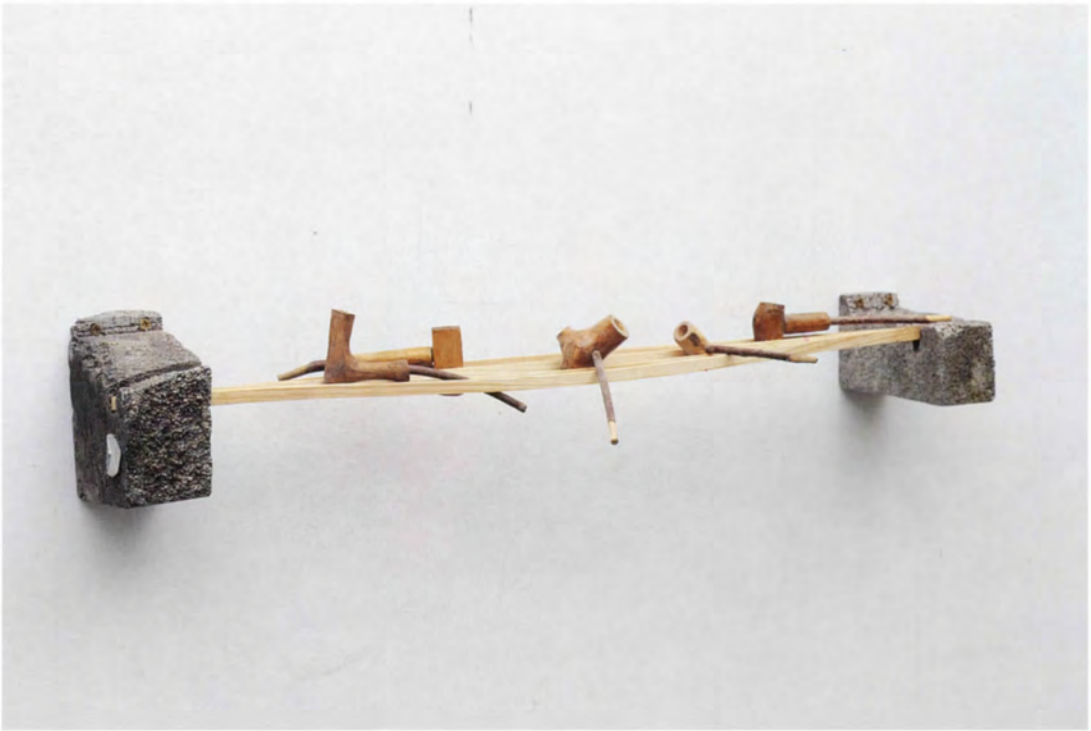
*Drei Tische*

*Tränke, Grauer Tisch, Regal mit Möhren, Leuchter*

*Regal mit Möhren*



*Schweine*



*Regal mit Kristallen*

*Verpackungsmaterial und Spritze*

*Eingepackte Schweine*

*Tisch mit Fisch*

*Ragazzi*

*Der Glasfisch wurde täglich eine Stunde in den Brunnen vor dem Museum gelegt*

*Einzelausstellungen (Auswahl):*

1981 „Frauenraub", PS 1, New York
1982 Galerie Becker, Bochum
Galerie Schöttle, München
1984 Produzentengalerie, Hamburg*
1985 Galerie Strelow, Düsseldorf
1987 Galerie Wanda Reiff, Maastricht
„Das Lager — Yvonne träumt", Essen
1989 „Vorstellung schafft Wirklichkeit", Kunstmuseum Düsseldorf*
Forum Bilkerstraße, Düsseldorf
1990 Galerie Luis Campana, Frankfurt
„Frankfurter Hof", Portikus, Frankfurt
1991 Galerie Backhaus, Düsseldorf
Galerie Luis Campana, Köln
1993 Deutsches Klingenmuseum Solingen*

*Gruppenausstellungen (Auswahl):*

1982 „Old World New Works", Clocktower, New York
„Halle 6", Hamburg*
„Ausstellung B", München*
1983 „Moderne Kunst", F. Berger, Düsseldorf*
„Diagonale", Antwerpen*
1984 „Germinations II", Kassel, Mulhouse, Edinburgh*
1985 „Perfo 3", Rotterdam*
„Die sich verselbständigenden Möbel", Wuppertal*
1986 3. Trienale Fellbach*
„Papier und Skulptur*, Bremen*
1987 „Marsna '87", Meersen, Niederlande*
1988 „Meine Zeit mein Raubtier", Düsseldorf*
1989 Galerie Luis Campana, Frankfurt
1990 Kunstmuseum, Bonn*
Deutsches Klingenmuseum Solingen*
„Kunstminen", Kunstmuseum Düsseldorf*
„Holz", Stadtlohn*
1991 „Salone Villa Romana", Florenz*
1992 „Dialoge", Budapest-Galerie, Budapest*

*) Zu diesen Ausstellungen sind Kataloge erschienen

Deutsches Klingenmuseum Solingen, Städtische Galerie, 7. 9. bis 7. 11. 1993
Museum Haus Koekkoek Kleve, 29. 5. bis 26. 6. 1994

*Impressum*

Deutsches Klingenmuseum Solingen, Städtische Galerie und C.E. Wolff
Konzeption und Organisation: Hans Knopper
Assistent des Künstlers: Irmin Vincenz
Gestaltung: Christiane Zbikowski
Fotografie: Christoph Maas, Mick Vincenz, Peter Irmai, Karl Lang
Gesamtherstellung: WAZ-Druck, Duisburg

Dank an: Yvonne Heimpel, Doris Dillenberg, Mick Vincenz und Annette Hauptner
Carl Hugo dankt Frau Göllner

Dieser Katalog entstand mit finanzieller Beteiligung des Museums Haus Koekkoek, Kleve

Zur Ausstellung erscheint eine Edition, Auflage 14 Exemplare

ISBN-Nr. 3-930315-02-5

ISBN-Nr. 3-930315-02-5