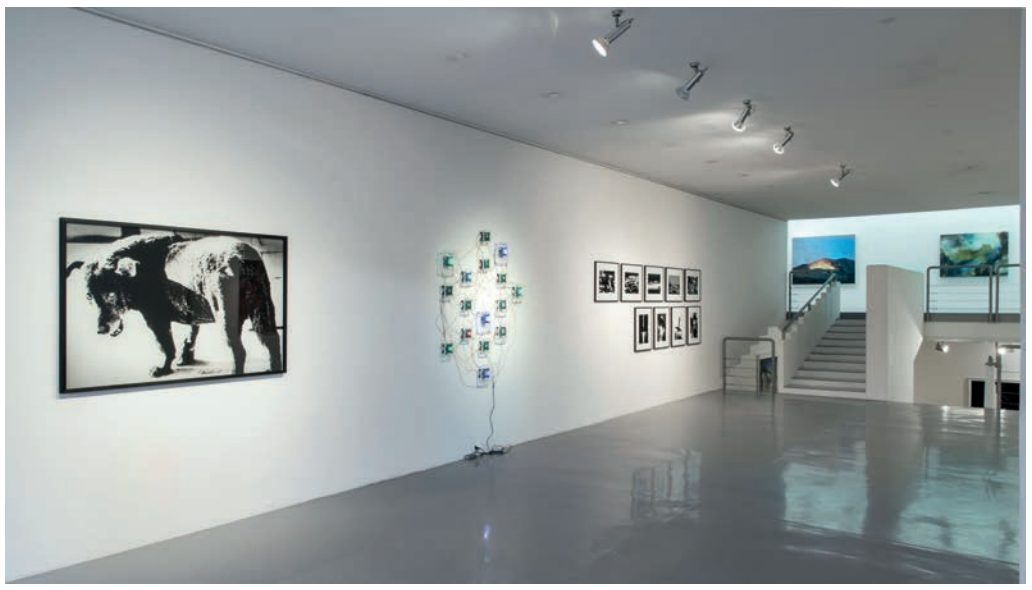
„Wenn die Welt sich verändert, dann verändert sich auch die Kunst“

Interview mit der Kölner Galeristin Priska Pasquer

Im Jahr 2000 etablierte Priska Pasquer eine Galerie mit Schwerpunkt auf der historischen Avantgarde und japanischen Fotografie. 2013 begann eine Neuausrichtung. Seither begreift sie die digitale Transformation von Kunst und Gesellschaft auch als programmatische Herausforderung für ein neues Konzept von Galerie.



Ausstellungsansicht NOW AND THEN. Japanese Photography and Art, courtesy PRISKA PASQUER, Köln

Christiane Fricke: Sie sind Kölnerin und hatten früh Zugang zur Kulturszene. Ihr Vater war Maler, die Mutter Schauspielerin, der Großvater väterlicherseits Architekt. Parallel zum Studium an der Kölner Universität (Kunstgeschichte, Germanistik und Romanistik) fanden Sie früh ins Berufsleben und sammelten erste Erfahrungen am „Theater der Keller“ auf den Gebieten Regie-Assistenz, Dramaturgie und Regie. Wie fanden Sie zur Fotografie?

Priska Pasquer fotografiert von Thekla Ehling

Priska Pasquer: Durch die Redaktion der Programmhefte, für die ich verantwortlich war. Ich habe darin sehr viel mit Fotografie gearbeitet, und das hat wahnsinnig viel Spaß gemacht. Vor allem die Auseinandersetzung mit der Frage, mit welchen Bildern ich so ein Theaterstück illustriere, wenn noch gar keine Aufführung stattgefunden hat. In der Endphase des Studiums begann ich dann, in der Galerie Kicken-Pauseback zu arbeiten.

Der Spaß am Umgang mit Bildern hat also ohne Umwege in die Fotoabteilung von Rudolf Kicken geführt?

Nein, nicht direkt. Meine erste Berührung mit der Fotografie initiierte der Fotogalerist Gerd Sander. Da war ich 20 Jahre alt. Er vermittelte mir einen Job auf dem Stand der Robert Miller Gallery im Rahmen der Photokina-Bilderschau in den frühen achtziger Jahren im Kölnischen Kunstverein. Seitdem habe ich jährlich den Stand Millers auf der Art Cologne mitbetreut. 1987 habe ich bei Kicken angefangen. Das waren extrem spannende Jahre. Rudolf Kicken ließ einem viel Freiraum. Ein Schlüsselerlebnis war die Inventarisierng eines Stapels von Moholy-Nagy-Fotogrammen. Das hat mich so fasziniert, mit diesen Objekten, diesen Bildern, zu tun zu haben; da wusste ich: Das ist es, was ich will. Dann sind da ganz großartige Sachen passiert, wie zum Beispiel eine Gruppe Japaner, die eines Tages vorbeikamen. Sie interessierten sich für die Fotografie der 1920er- und 1930er-Jahre. Daraus entwickelte sich eine langjährige Zusammenarbeit, die dazu führte, dass sich heute große Konvolute von Avantgardefotografie im Metropolitan Museum of Photography in Tokio befinden.

1996 haben Sie sich dann nach rund acht Jahren Tätigkeit bei Kicken selbstständig gemacht.

Mit meiner kleinen Tochter konnte ich nicht mehr mit so viel Einsatz und Zeitaufwand bei Kicken arbeiten, wie es notwendig gewesen wäre. Deshalb habe ich mich dann unter dem Label „Photographic Art Consulting“ selbstständig gemacht. Die Idee war, an der Fotografie interessierte Menschen zu beraten und mit ihnen Sammlungen aufzubauen.

Ich erinnere mich, dass Sie sich recht schnell einen Namen gemacht haben. Stichwort Jen Lissitzky, eine tolle Geschichte.

Ich hatte als Kunstberaterin erste Kontakte aufgebaut und lernte tatsächlich 1996 den Sohn von El Lissitzky kennen bzw. seinen Berater. Das lief über eine Anzeige in der FAZ, auf die ich mich gemeldet hatte. So kam ich zur Vertretung des fotografischen Nachlasses von Lissitzky.

Jen Lissitzky, der 1989 in den Westen ausreiste, musste sich diesen Teil des väterlichen Erbes ja erst einmal wieder beschaffen.

1965 hatte seine Mutter, Sophie Lissitzky-Küppers, dem Verlag der Kunst in Dresden ein Konvolut von Fotografien für die Produktion der Monographie überlassen. Dieses Konvolut lag noch in Dresden. Jen betraute später verschiedene Fotogaleristen mit der Vermarktung, zunächst Hendrik Berinson, danach mich und später Rudolf Kicken. Wir haben alle versucht, aus diesem Konvolut Arbeiten zu veräußern. Ich für meinen Teil habe zwischen 1996 und 2000 ans Museum Folkwang, die Städtische Galerie in Moritzburg, ans Sprengel Museum Hannover und an die Berlinische Galerie verkauft. Es war mir wichtig, das Material zunächst einmal in europäischen Institutionen zu platzieren. Später gingen Bilder dann doch auch nach Amerika, zum Beispiel ans Getty Museum.

Das heißt, für Sie war das ein toller Start in die Selbstständigkeit, die doch ein großes Wagnis gewesen sein muss. Das musste doch aus dem Stand heraus funktionieren.

Das war ein guter, aber nervenaufreibender Start und ein Wagnis wie jede Selbstständigkeit.
Aber ich hatte ja acht Jahre Erfahrungen bei Kicken gesammelt und etwas, worauf ich aufbauen konnte. Ich habe von Rudolf Kicken sehr viel gelernt, seine Begeisterung und seine hohen Ansprüche an Qualität haben mich geprägt. Noch heute, 20 Jahre später denke ich manchmal darüber nach, was er wohl über dieses oder jenes Kunstwerk denken würde. Außerdem wusste ich aus der Erfahrung bei Kicken, dass ich mich sofort international orientieren musste, um mich in diesem Markt zu behaupten, und dass Qualität oft nicht leicht zu verkaufen ist, aber am Ende immer den richtigen Platz im Museum oder bei einer bedeutenden Sammlung findet.

Mir scheint Sie schämen sich fast, als gute Verkäuferin bezeichnet zu werden. Warum?

(lacht) Aus Rücksicht auf meine kommunistischen Großeltern. Meine Oma wurde die „Rosa Luxemburg aus Köln“ genannt. Im Übrigen: Das Verkaufen von Fotografie ist nie einfach gewesen. Es ist bis heute eine Kraftanstrengung geblieben.

Es gab dann 1999 ein Debüt auf der Paris Photo, obwohl Sie gar keine Galerie hatten.

Um sich für eine Teilnahme zu bewerben, brauchte man damals keine Galerie. Als ich zurückkam, bezog ich die Räumlichkeiten in der Goebenstraße und gründete die Galerie Priska Pasquer.

Wie war das im Jahr 2000 beim Start der Galerie? Damals war die Fotografie in aller Munde. In Köln gab es etwas mehr als ein halbes Dutzend Galerien mit ausgeprägtem Fotoschwerpunkt, also jede Menge Konkurrenz. Wie haben Sie sich positioniert, mit welchem Programm?

Meine Basis waren die Nachlässe, die ich bereits als Kunstberaterin betreute: El Lissitzky, Gustav Klutsis

Anzeige

Hiroko Komatsu, A Series of Unusual Visits, 2016, Ausstellungsansicht RESET II and FUTURISM. © Hiroko Komatsu, courtesy PRISKA PASQUER, Köln

und Heinz Hajek-Halke. Darauf konnte ich aufbauen und programmatische Schwerpunkte entwickeln, ausgehend von der Avantgarde der 1920er-, 30er-Jahre. Auch die Zusammenarbeit mit Gerd Sander begann, bevor ich die Galerie gründete. Hieraus resultierten später der Verkauf und wichtige Ausstellungen von August Sander, z.B. im Multi Media Art Museum in Moskau. Schon im ersten Jahr nach der Gründung der Galerie habe ich zusammen mit Ferdinand Brüggemann die Grundlagen für den Schwerpunkt der japanischen Fotografie gelegt. Er war gerade aus Japan zurückgekehrt. Ich kannte ihn als Mitarbeiter von Ute Eskildsen in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang.

Haben sich die guten Kritiken zu Ihren Ausstellungen zur japanischen Fotografie denn auch in Verkäufen niedergeschlagen?

Anfangs zeigten weder internationale noch nationale Museen und Sammler Interesse an diesem Thema. Als dann gegen Ende der 2000er-Jahre das internationale Interesse an japanischer Fotografie geradezu explodierte, hatten wir unser Programm schon etabliert. Überraschenderweise zeigen deutsche Institutionen bis heute so gut wie kein Interesse an japanischer Fotografie, während Häuser wie die Albertina oder die Tate Modern Sammlungen zu diesem Thema aufbauen. Die Akzeptanz für Fotografie war bei Privatsammlern in Deutschland vor dem Aufkommen der Becher Schule relativ gering.

Das Programm, das Sie entwickelten, haben Sie einmal so auf den Punkt gebracht: „Meine Galerie ist eigentlich auf Umbruchzeiten spezialisiert."

Für mich war es sehr spannend zu sehen, wie die Künstler der historischen Avantgarde mit dem damals neuen Medium Fotografie umgingen und wie sie mit ihm experimentierten. Sie hatten ja auf einmal ein sehr schnelles und öffentlichwirksames Ausdrucksmittel in der Hand und begriffen es als ein Instrument, den Blick der Menschen zu erneuern. Mit der Fotografie ließen sich gesellschaftliche Anliegen propagieren oder sogar Propaganda für ein neues Gesellschaftsmodell machen. Stichwort Bauhaus und russische Avantgarde.

Interessanterweise ist in den Siebzigern etwas Ähnliches auf dem Feld der Videokunst passiert. Namentlich die erste Generation von Videokünstlern, zu denen ja auch die von Ihnen neu entdeckte und nun ausgestellte Künstlerin Ulrike Rosenbach gehört, eigneten sich das damals neue Medium Video an, um damit eminent politische, im Fall von Rosenbach feministische Anliegen zu formulieren – ohne sich dabei an irgendwelchen Vorbildern abarbeiten zu müssen.

Das trifft ja auch auf die japanischen Fotokünstler zu, meinen zweiten Schwerpunkt. Die Inspiration lieferte 2001 meine Schau mit Arbeiten von Iwao Yamawaki (1898-1987), der Anfang der dreißiger Jahre am Bauhaus Architektur und Fotografie studierte. Wir organisierten dann die ersten Galerieausstellungen von Daido Moriyama u.a. in Deutschland und haben Fotokünstler wie Shomei Tomatsu oder Yutaka Takanashi erstmalig einem breiteren Publikum vorgestellt. Mein Interesse für Umbruchzeiten hat sich besonders durch diese, gegen alle Konventionen verstoßende, Generation japanischer Fotokünstler der 1960er Jahre kristallisiert. Man muss sich vorstellen, in Japan herrschte nach Hiroshima und der amerikanischen Besatzungszeit eine unglaublich repressive Familien- und Gesellschaftspolitik. Alles musste den Normen entsprechen, Gefühle gehörten nicht in die Öffentlichkeit, es zählte alleine der wirtschaftliche Aufstieg, während die Schattenseiten verdrängt wurden. Die Fotografie der damals jungen Generation schlug da wie eine Bombe ein.

Im Moment läuft am Art Institute of Chicago noch die Wanderausstellung „Provoke: Photography in Japan between Protest and Performance, 1960–1975" (bis 30.4.). Was dort gezeigt wird, haben Sie, unterstützt von Ihrem Japan-Experten Ferdinand Brüggemann, schon Anfang der 2000er-Jahre gezeigt. Sind Sie auch Leihgeberin?

In der Ausstellung hängen zahlreiche Arbeiten, die die beteiligten Museen in den letzten Jahren von uns erworben haben.

Das würde ja bedeuten, dass es damals keine weitere Galerie gab, die sich dafür interessierte. War die Galerie Priska Pasquer so eine Art Leuchtturm für die japanische Fotografie?

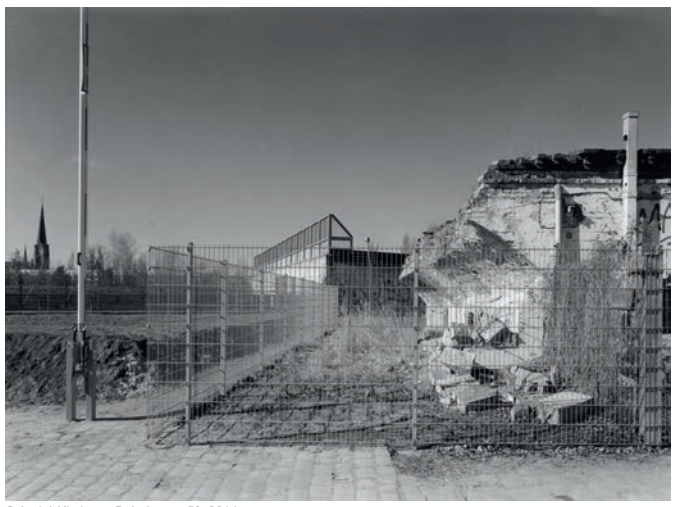
Ja, in Europa und in Amerika. Unter anderem auch deswegen, weil ich den Schwerpunkt „Japan" auf der Paris Photo 2008 initiiert habe. Diese Ausgabe der Messe hat den Grundstein für den Markt für japanische Fotografie gelegt.

Fortsetzung auf Seite 12

Anzeigen

Bahnbogen 22 bis 79,
Gleisdreieck Berlin 1964 und 2014

Fotografische Sequenzen von Janos Frecot und André Kirchner



© André Kirchner, *Bahnbogen 53*, 2014

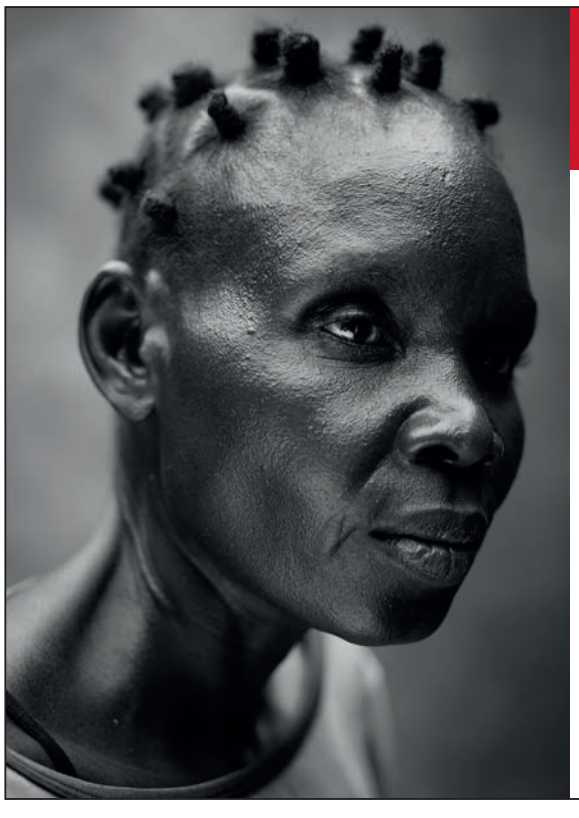
HAUS AM KLEISTPARK, Grunewaldstr. 6–7, 10823 Berlin-Schöneberg
24.3.–24.5.2017, Di bis So 11–18h, Eintritt frei, www.hausamkleistpark.de
Eine Ausstellung des Fachbereichs Kunst, Kultur und Museen Tempelhof-Schöneberg

Abschiedsgruß

Der Liebe wegen habe ich DIE ZEIT in Hamburg verlassen und bin mit meinem Mann nach Gengenbach in den Schwarzwald gezogen.
Allen mir verbundenen visuellen Künstlerinnen und Künstlern danke ich herzlich für die schöne Zusammenarbeit. Unsere gemeinsame Arbeit basierte stets auf Vertrauen, Treue und dem hanseatischen Grundsatz »Wort gilt«.
Es waren wunderbare Jahre, die ich nie vergessen werde.
Ich sage tschüss und vielleicht »auf bald«.

Ellen Dietrich

Anzeige



WORLD PRESS PHOTO

EXHIBITION
2017
06. - 28. Mai

Kulturort Depot | depotdortmund.de

FOTO: ROBIN HAMMOND, NOOR FOR HANDICAP INTERNATIONAL

Veranstalter DEPOT
Sponsoren DEW21 NATIONALE POSTCODE LOTERIJ Canon
Förderer
Medienpartner Ruhr Nachrichten coolibri trailer

Interview mit der Kölner Galeristin **Priska Pasquer** Fortsetzung von Seite 11

Welche Rolle spielt denn die japanische Fotografie heute für die Galerie-Arbeit? Wird sie nicht verdrängt durch die digitale Avantgarde?

Nein, die zweite Ausstellung in den neuen Räumen auf der Albertus-Straße war ganz programmatisch eine große Japan-Ausstellung. Zurzeit läuft in München in der Alexander Tutsek-Stiftung eine Schau mit Arbeiten von Rinko Kawauchi (bis 30.6.), die für den Prix Pictet nomiert wurde und die Tate Modern hat Yutaka Takanashi gerade einen „Artist Room" eingerichtet. Da passiert noch einiges. Etliche Institutionen und Sammler fangen gerade erst an, sich für japanische Fotografie zu interessieren. Wir sind dazu weiterhin eine zentrale Anlaufstelle in Europa.

Und welche Rolle spielt der Schwerpunkt der Avantgardefotografie der zwanziger, dreißiger Jahre heute? Gibt es den Nachschub noch? Gibt es noch russische Avantgarde-Fotografie auf dem Markt?

Die Avantgarde aus West und Ost ist weiterhin Bestandteil unseres Programms. Ich arbeite mit diversen Sammlern zu diesem Thema zusammen und habe Zugriff auf verschiedene Konvolute. Zurzeit zeigen wir zum Beispiel in unserem Kabinett Arbeiten des Futurismus aus dem ehemaligen Besitz des italienischen Futurismus-Forschers Giovanni Lista.

Was gibt es denn außer dem Futurismus und Klutsis noch, was wir noch nicht so gut kennen?

Vor allem die Frauen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren gearbeitet haben; ob das jetzt die Künstlerinnen am Bauhaus sind oder Persönlichkeiten wie Annelise Kretschmer, die in den dreißiger Jahren den Beruf der Fotografin wählten. Übrigens können wir eine ähnliche Entwicklung seit den 1990er-Jahren in Japan beobachten. Künstlerinnen wie Rinko Kawauchi und Lieko Shiga nutzen die Fotografie als zentrales Medium des (Selbst)Ausdrucks.

Damit sind wir wieder in der jüngeren Vergangenheit angekommen und bei Ulrike Rosenbach. Sie ist ja selber schon eine Pionierin, aber sie schlägt die Brücke in das Neuland, das Sie mit Ihrem Programm in den letzten Jahren betreten haben. Worum geht es?

Neuland haben sie alle betreten: russische Avantgarde, Bauhaus-Künstler, Futuristen, Japaner, Ulrike Rosenbach. Sie sind der rote Faden meines Programms. Und sie sind die Vordenker für die Jungen heute, die sich mit den zentralen Themen des digitalen Zeitalters auseinandersetzen. Um diese Beziehung geht es in der neuen Ausstellungsreihe „Reset" (seit 2015), nämlich um den Brückenschlag zwischen historischer und digitaler Avantgarde.

Aber es bleibt ja nicht bei diesem nachvollziehbaren Brückenschlag. Zugleich ändert sich die Art und Weise, wie Sie mit der Galerie öffentlich in Erscheinung treten. Da bleibt offenbar kein Stein auf dem anderen. Die Galerie Priska Pasquer gibt es nicht mehr, stattdessen ein „C_Room 1", ein Konzept „Change Curate Collect" und das Projekt einer „Sammlung „20 | 13".

Das hat auch mit dem Umzug in die ehemaligen Räume von Rudolf Zwirner zu tun, die für Köln und die Kunstwelt sehr wichtig war. Mit den Ausstellungen, die hier stattfanden, wurde damals auch Neuland betreten. Wir versuchen nun, auf diesen 400 Quadratmetern ebenfalls neue Wege zu gehen, die Menschen mit der Kunst in Kontakt zu bringen. Wir wollen einen neuen Dialog zwischen Künstlern, Kunstwerken und Publikum initiieren.

Ausstellungsansicht RESET II and FUTURISM. courtesy PRISKA PASQUER, Köln

Warum verzichten Sie auf die Bezeichnung „Galerie"?

Weil dem Begriff die Offenheit fehlt. Er ist schon zu sehr besetzt mit bestimmten Vorstellungen. Wir nennen uns „PRISKA PASQUER" mit dem Zusatz „C_Room_1". Der „C_Room 1" steht für den Willen zum Experiment und für die Veränderung und basiert auf den Säulen „Change Curate Collect". Basierend auf diesen drei Säulen umfasst das Konzept Vorträge und Workshops zu den Fragestellungen, die unsere Gesellschaft verändern. Dahinter steht die Überzeugung, dass Künstler im Umgang mit den Herausforderungen des digitalen Zeitalters eine wegweisende Rolle spielen. Sie erfassen die Tragweite der radikalen Transformation, diskutieren deren Risiken und Perspektiven und begegnen ihr mit eigenen Strategien. Wir fragen hier: Wer sind die Künstler dieses neuen Zeitalters, wer sind die „Vor-Läufer" vom Kaliber eines El Lissitzky, Alexander Rodtschenko oder August Sanders, und was haben sie uns zu sagen in einer Welt, die immer digitaler und komplizierter wird? „Curate" meint in diesem Zusammenhang, wie wir mit behutsamen Mitteln die Menschen dazu bringen, sich mit diesen Veränderungen auseinanderzusetzen. Warum werden diese Bilder jetzt gezeigt und nicht andere? Was bedeutet das für mich? Der letzte Schritt wäre dann „collect". Es geht eben letztlich auch ums Sammeln.

Die Neuausrichtung Ihrer Galeriearbeit ist mit initiiert durch Ihren Lebensgefährten Karl-Heinz Land („Digital Darwinist & Evangelist"), der auf dem Feld der digitalen Transformation zu den Pionieren zählt und mit seiner Firma „neuland" Unternehmen berät. Seit wann fungiert denn die Galerie als Feld für Dialoge?

Mit dem „C_Room 1" sind wir erst Anfang Dezember 2016 anlässlich einer Podiumsdiskussion an die Öffentlichkeit gegangen. Da ging es um die Bedeutung der digitalen Revolution für die „Conditio Humana". Wir haben jedoch schon 2013 begonnen, uns neu zu orientieren, als wir das Sammlungskonzept „20 | 13" entwickelten.

Was bedeutet „20 | 13"?

Als ich Karl-Heinz Land kennenlernte, seine Bücher und Vortragmanuskripte las, begriff ich erst, dass wir in einer Umbruchszeit von solchem nie da gewesenen Ausmaß leben. Ich habe damals viel zugehört und mich während unserer Gespräche immer wieder gefragt: Was bedeutet das für die Kunst?

Die Schlussfolgerungen?

Wenn sich die Welt jetzt so verändert, dann verändert sich auch die Kunst. Das war schon immer so. Ohne Einsteins Relativitätstheorie hätte Picasso „Les Demoiselles d'Avignon" (1907) nie so gemalt, ohne die Relativitätstheorie würde es keinen Futurismus geben, keine Avantgardekunst der zwanziger und dreißiger Jahre. Ich habe mich daraufhin gefragt: Wenn wir wieder in ein neues Zeitalter eintreten, das nun ein digitales ist: Was passiert jetzt? Wer sind die neuen Künstler? Dann entdeckte ich Sachen, die ich früher nie wahrgenommen hatte. Von der frühen Computerkunst bis zu zeitgenössischen Werken zur Virtualität, das Thema unserer dritten „Reset"-Ausstellung im Herbst.

Pieter Hugo, Portrait #12, Rwanda, 2015, aus der Serie 1994
© Pieter Hugo, courtesy PRISKA PASQUER, Köln

Das Konzept „20 I 13" begleitet also von der Idee her den Prozess eines noch nicht abgeschlossenen Paradigmenwechsels?

Die Idee ist, Kunst auszustellen, vorzustellen und zu sammeln, die relevant ist für dieses digitale Zeitalter. Dabei konzentrieren wir uns auf vier Phasen: erstens die Computerkunst-Pioniere der 1960er-Jahre wie Nam June Paik, zweitens die Künstlergeneration, die in ihren Arbeiten den Umgang mit Bildern reflektieren wie zum Beispiel Sherrie Levine oder Louise Lawler, drittens die Künstler, die nach dem Jahr 2000 im Zuge der Globalisierung in Erscheinung getreten sind und viertens die junge Generation, die im Rahmen unserer „Reset"-Ausstellungen mit unterschiedlichen Fragestellungen und Medien an das digitale Zeitalter herangehen.

John Baldessari postulierte bereits in den späten Sechzigern mit Blick auf die Videokunst, es würde zukünftig darum gehen, Video wie einen Bleistift zu benutzen. Welche Zukunft hat die Fotografie, auch als Gegenstand Ihrer Galeriearbeit?

Susanne Pfeffer, die Kuratorin des deutschen Pavillons 2017, schreibt über die Protagonisten der Performance von Anne Imhof: „Den Bio-Techno-Körpern ist ihre mediale Vermittlung bereits inhärent. Sie scheinen sich permanent in konsumierbare Bilder zu verwandeln; sie wollen zum Bild werden, zur digitalen Ware."
Mit der Digitalisierung hat die Fotografie noch mehr als früher alle Lebensbereiche durchdrungen. Fotografische Bilder prägen unsere Erinnerungen, sie prägen und erweitern unsere Wahrnehmung. Fotografie macht etwas mit uns. Und sie ist ein zentrales Werkzeug der Kommunikation. Dennoch bleibt es anscheinend weiterhin nur wenigen Fotografen und Künstlern vorbehalten, neue Bilder zu kreieren, einen neuen Blick auf die Welt zu entwerfen. Ein Beispiel ist der Fotokünstler Pieter Hugo, den wir derzeit zeigen, der uns mit seinem herausragenden Porträt einen neuen Blick auf Afrika, abseits der Stereotypen, präsentiert. Fotografie wird immer eine große Rolle spielen in unserer Arbeit, nicht zuletzt, weil wir auch auf diesem Gebiet angefangen haben, zu experimentieren. Wie gehen die Betrachter mit der Fotografie um? Wollen junge Menschen Fotografien auch an ihre Wand hängen oder reicht es ihnen, sie im virtuellen Raum, z.B. bei Instagram, zu posten? Wie halte ich die Bilderflut und den ständigen Strom von Bildern an? Wie kann ich innehalten, wie entgehe ich der Flüchtigkeit des virtuellen Raums? Mit einem Bild an der Wand? Von der Virtualität in die Realität...vom Bildschirm an die Wand... Genauso spannend ist die Frage der Bilder als Instrumente der Selbst-Inszenierung, Selbstvergewisserung und Identifikation.

Ulrike Rosenbach, Art is a Criminal Action, No. 4, 1969/ 2017. Special Edition, Auflage 1.000. © Ulrike Rosenbach, courtesy PRISKA PASQUER, Köln

Adresse: Albertusstr. 18, 50667 Köln
Aktuell zu sehen: *Ulrike Rosenbach: Art Meets Feminism, No. 1* (bis 3.6.2017).