

CARL

ANDRE



Niemand vor und niemand nach ihm hat die Bildhauerei so radikal neu erfunden wie er. **CARL ANDRE** wurde früh gefeiert – und nach dem bis heute ungeklärten Fenstersturz seiner dritten Frau lange verdammt. Jetzt, zu seinem 80. Geburtstag, blickt er auf seine Karriere zurück – und auf den schwärzesten Tag seines Lebens. *Von Marta Gnyp*



TRABUM (ELEMENT SERIES), entworfen 1960, realisiert 1977, Douglas-tanne, neun Elemente, insgesamt 91 × 91 × 91 cm. *Aufaktseite: 10 × 10 ALT-STADT COPPER SQUARE*, 1967, Kupfer, 100 Einheiten, insgesamt 500 × 500 × 5 cm. *Rechte Seite: CARL ANDRE*, fotografiert von Sebastian Kim

Offiziell, sagt Carl Andre, habe er ja seinen Ruhestand erklärt. Aber natürlich hört die Kunst nie auf. Und wenn einer zum bedeutendsten Bildhauer der Nachkriegskunst geworden ist und dem dünnen Wort Minimal Art die einprägsamste Anschauung gegeben hat, dann geht das Werk auch mit 80 Jahren weiter. Auch wenn es nur noch kleine Skulpturen-Modelle sind, mit denen Andre seine vierte Frau, Melissa Kretschmer, überrascht. Zum BLAU-Gespräch empfängt er in seinem New Yorker Studio, oben im 34. Stock, dort, wo seine dritte Frau, die kubanische Künstlerin Ana Mendieta, 1985 durch einen bis heute ungeklärten Fenstersturz zu Tode gekommen ist. Drei Jahre später wurde Andre vom Mordvorwurf freigesprochen.

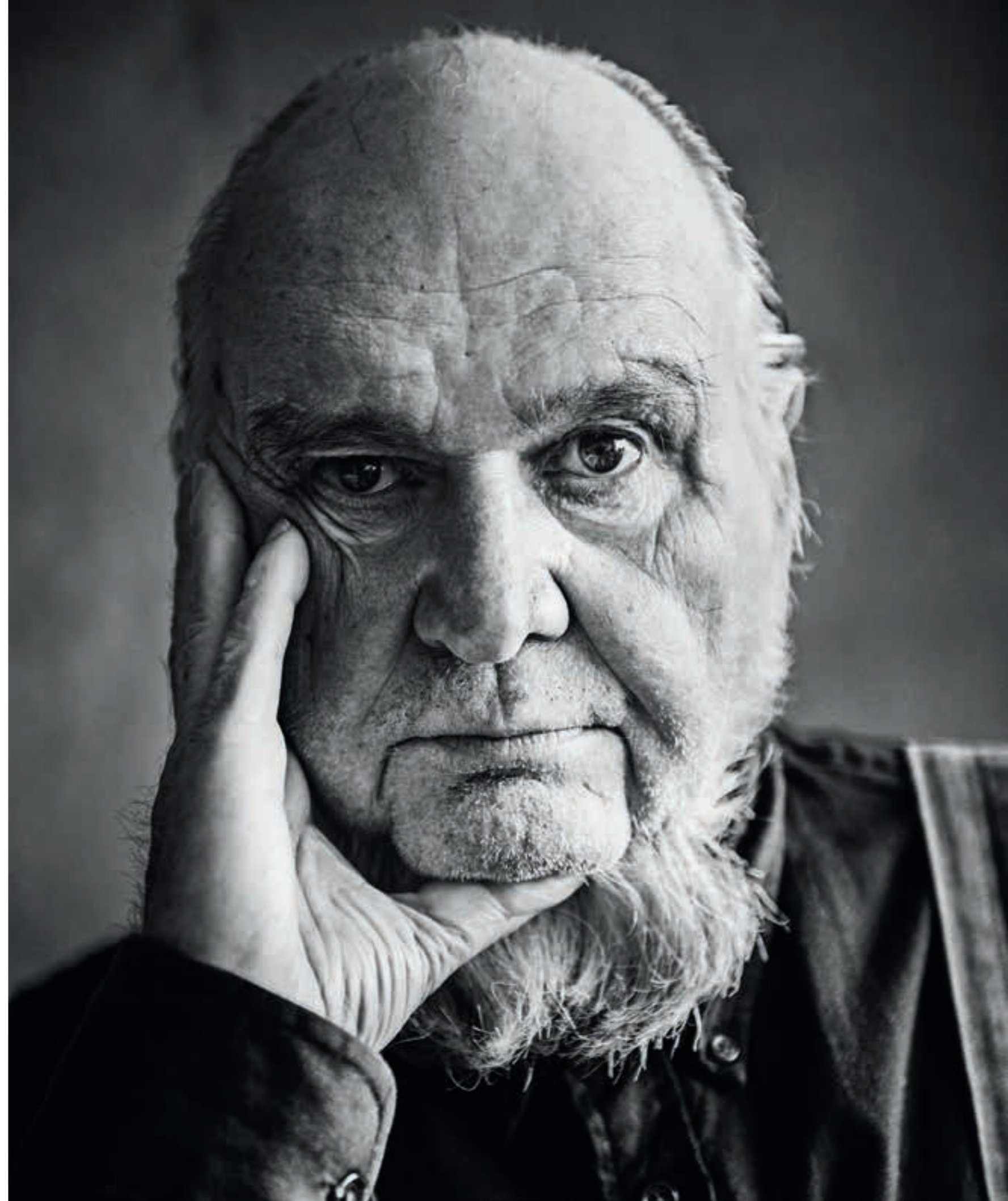
Sie gehören zu den Künstlern, die die westliche Nachkriegskunst entscheidend geprägt haben. Wie hat Ihre Karriere begonnen?
– Ich wurde in Quincy geboren. Eine sehr sehenswerte Stadt in Massachusetts. Frank Stella, der aus Malden kommt, hat mir mal gesagt, dass das Einzige, worum er mich beneide, sei, dass ich in Quincy aufgewachsen bin und er nur in Malden.

Sie haben beide an der Phillips Academy in Andover studiert.
– Ja, dort entdeckte ich meine Bestimmung zum Künstler.

Wie kam das? Wodurch?
– Es muss zwischen 1951 und 1952 gewesen sein. In der Phillips Academy gibt es ein wichtiges Kunstmuseum, die Addison Gallery of American Art. Dort hing alles – angefangen von Bildern der Kolonialzeit bis zu Jackson Pollock. Im ersten Jahr hatte ich Kunst als Nebenfach, das hieß zwei Stunden pro Woche Unterricht in einem der Ateliers. Dort tauchte ich völlig in die Kunst ein.

Wie haben Sie damals gearbeitet?
– Ich kann weder zeichnen noch malen. Diese Handicaps waren für mich ein großer Vorteil, aber das wurde mir erst später bewusst. Zunächst hatte ich großes Glück, Leute wie Frank Stella und andere Künstler kennenzulernen, die mir bei der Erkenntnis halfen, dass ich nur ein Bildhauer sein kann.

Wie hat Frank Stella Ihre Arbeitsweise beeinflusst?
– Ich hatte kein eigenes Atelier. Ich lebte und arbeitete in einer winzigen Wohnung in New York in der Mulberry Street an der Lower East Side, die ich mit dem Komponisten Mark Shapiro und dem Fotografen Hollis Frampton teilte. Die Miete kostete 19,84 Dollar im Monat und es gab kein heißes Wasser. Oft rief ich hübsche Mädchen an, um zu fragen ob ich zum Duschen rüberkommen könne. Irgendwann bot Frank mir an, dass ich in seinem Atelier arbeiten könnte, wenn er nicht da ist. Eines Tages, als ich dort an einer Skulptur arbeitete, sah ich ein paar herumliegende Leinwandfetzen. Ich wollte sie gerade mit Farben bemalen, die dort in Töpfen herumstanden, als Frank hereinkam. Er sagte: „Carl, wenn ich dich noch mal dabei erwische zu malen, hacke ich dir die Hände ab.“ Das klang todernst. Frank ist Sizilianer – die meinen, was sie sagen. Daraufhin fragte ich ihn, warum ich denn kein guter Maler werden könne. Und er: „Weil du jetzt ein guter Bildhauer bist. Also los, mach deine Skulpturen.“ Und das tat ich dann.





21 ACE ZINC CORNER
2007, Zinkplatten, insgesamt 244 × 244 × 1 cm

Sie haben als Bildhauer von Anfang an Ihre Arbeiten ganz traditionell mit den Händen geschaffen.

– Ich bin kein konzeptioneller Künstler, auch wenn ich einen Forschergeist habe.

Wieso ist es Ihnen so wichtig, kein Konzeptkünstler zu sein?

– Weil ich nicht glaube, dass es so etwas wie Konzeptkunst gibt. Kunst ist eine Art der zwischenmenschlichen Kommunikation in Form eines physikalischen Objekts. Eine Idee ist für mich nicht ertastbar, nicht greifbar. Ich stimme der Aussage des französischen Arzts Joseph Guillotin zu, der einmal gesagt hat, alle Konzepte seien gleich, außer in ihrer Umsetzung. Ich habe Wünsche, keine Konzepte. Das Material und einen Ort zum Arbeiten zu finden, sind mir ein körperliches Bedürfnis. Ohne die Dinge zusammenzufügen und so ein Werk zu erschaffen, kann ich nicht arbeiten. Ich kann mich nicht hinsetzen und ein Modell auf Papier zeichnen.

Würden Sie sich selbst als Minimal-Art-Künstler beschreiben?

– Es macht mir nichts aus, wenn ich so bezeichnet werde, weil ich die Arbeiten von Künstlern wie Donald Judd, Sol LeWitt, Bob Morris und Dan Flavin, die auch als Minimal-Art-Künstler gelten, sehr bewundere. Wir waren eine Künstlergemeinschaft, die sich in Max's Kansas City traf, einer Bar in New York, Ecke 17th Street, Park Avenue. Der Inhaber, Mickey Ruskin, war einfach verliebt in Künstler und ihre Arbeiten. Künstler und junge Intellektuelle kamen in dieses große Restaurant mit herrlichen Steaks und Hummern, einer extrem lebendigen Szene und wunderschönen Mädchen. Die Leute haben miteinander geredet. All das gibt es nicht mehr. Es gibt einfach keine Barszene mehr in New York.

Als Sie 1956 nach New York kamen, gab es die sehr aktive Kunstszene des Abstrakten Expressionismus, die in der Cedar Tavern zusammenkam.



STILL BLUE CRUX
1989, belgischer blauer Kalkstein, 45 × 45 × 15 cm

– Ich traf dort Willem de Kooning und schüttelte Franz Kline die Hand. Das waren sympathische Männer, überhaupt nicht präntiös. Sie waren von ihrem eigenen Erfolg genauso überrascht wie alle anderen auch.

Sie haben, während Sie zusammen waren und zusammen tranken, auch Ihre Kunstideen gemeinsam entwickelt?

– Nein, die Arbeiten wurden nie zusammen ausgeführt. Aber gute Kunst inspiriert zu guter Kunst. Als Judd, Flavin und LeWitt gute Kunst machten, wollte ich nicht ihre Kunst machen, sondern ich wollte Kunst machen, die genauso gut war wie ihre. So nämlich funktioniert Inspiration.

Inspiration setzt Unterschiede, auch Konkurrenz voraus.

– Sol und Donald sind nie in die Bars gegangen. Don war ein Familienmensch, hatte Frau und Kinder und ist nie durch die Bars gezogen wie ich. Bob Morris war auch nicht oft da. Bob Smithson kam mit Nancy Holt und wir haben die wildesten Auseinandersetzungen gehabt. Wir konnten über alles in Streit geraten: Geschichte, Philosophie, Wissenschaft oder Poesie. Die Leute dachten, dass wir die schlimmsten Feinde wären, aber es war unsere Art, uns zu lieben.

Aber die Abstrakten Expressionisten waren Ihre gemeinsamen Feinde?

– Das ist ein Märchen, das verbreitet wurde. Soweit ich weiß,



THE WAY NORTH, EAST, SOUTH AND WEST (UNCARVED BLOCKS)
1975, rotes Zedernholz, je 30 × 30 × 92 cm

waren alle Kollegen, mit denen ich gesprochen habe, große Bewunderer von de Kooning, Pollock, Kline und all den anderen großen Künstlern dieser Zeit. Aber jemanden und dessen Kunst zu verehren, heißt ja noch lange nicht, solche Kunst selbst machen zu wollen. Kunst war für mich schon immer eine sehr private Angelegenheit. Und überhaupt – wir waren viel zu sehr damit beschäftigt, Mädchen aufzureißen.

Für wen haben Sie Ihre Kunst gemacht?

– Für mich.

Und wie war es mit Ihrem Publikum?

– Zwei- oder dreimal im Jahr fuhr ich nach Massachusetts, um meine Familie zu besuchen. Ich erinnere mich an einen Abend, meine Mutter nippte an ihrem Sherry und ich trank von meinem Wein, als sie zu mir sagte: „Carl, wenn ich es richtig verstehe, was mir meine Freunde von dir erzählen, bist du ein ziemlich bekannter Künstler.“ Und ich: „Ja, wenn du willst, kann ich dir die Kritiken zeigen.“ – „Wenn du ein Künstler bist, dann möchte ich gerne, dass du ein Werk für mich anfertigst.“ Also sagte ich ihr, dass ich gleich morgen die Galerie anrufen würde, damit sie ihr die beste Arbeit schicke. „Nein, doch nicht eines dieser Stücke vom Boden!“, rief sie. Ich sollte ihr wohl eher eine Möwe schnitzen. Was ja an sich eine tolle Sache ist, aber meine Möglichkeiten völlig übersteigt. Mein Vater auf der anderen Seite hielt mich für einen Betrüger.

Mit ihm habe ich nie über meine Kunst geredet. Letztendlich haben meine Eltern meine Kunst nie akzeptiert.

Haben Sie jemals versucht, sie ihnen oder anderen Leuten zu erklären?

– Wenn mich Leute gefragt haben, worum es in meinem Werk geht, habe ich ihnen gesagt: „Schauen Sie doch selbst. Da ist die Kunst. Und sie ist, was sie ist.“ Die einzige mögliche Erklärung wäre, ihnen meine Lebensgeschichte von Geburt an bis zum jetzigen Zeitpunkt zu erzählen. Das wäre allerdings sehr langweilig. Ein Lebenswerk ist das Produkt des Lebens einer Person – je überraschender dieses Leben, desto besser das Werk.

Meinen Sie damit, dass die Persönlichkeit eines Künstlers die Qualität seiner Arbeiten beeinflusst?

– Es geht nicht so sehr um die Persönlichkeit, sie ist nur ein Teil davon. Die Identität, das Ich und Über-Ich, der gesamte menschliche Apparat, alles was man je getan hat, alle Leute, die man jemals getroffen hat, es ist sehr komplex. Ich habe eine ziemlich mangelhafte Vorstellungskraft. Wenn ich eine gut funktionierende Vorstellungskraft hätte, bräuchte ich meine Arbeiten gar nicht zu machen. Ich mache meine Arbeiten, weil ich wissen will, wie sie aussehen. Früher habe ich Vorzeichnungen gemacht, aber jedes Mal, wenn ich in eine Galerie kam oder zu dem Ort, wo ich arbeiten würde, habe ich diese vernichtet und wieder von vorn angefangen. Mir wurde klar, dass ich nicht über die Arbeit nachdenken sollte, bevor ich nicht das Material in den Händen hielt und den Ort kannte, an dem sie entstehen würde.

Geben Sie Anweisungen, wie Ihre Werke aufzubauen sind?

– Nicht wirklich. Ich möchte sehen, was mit meinem Werk gemacht wird. Es gibt Konfigurationen und Beschreibungen – die Arbeit zum Beispiel in eine Ecke zu stellen oder von der Wand weg, aber die Einzelteile sind nicht nummeriert. Man braucht schon Einfühlungsvermögen und ein wenig Verständnis, um das zu tun.

War es nicht ziemlich radikal, als Sie in den Sechzigern mit Ihren Bodenarbeiten begannen?

– Mir kam es nicht so radikal vor, aber die Leute fragten sich, wie das Kunst sein kann. Andere dachten einfach, dass ich sie veralbern wollte. Aber ich tat nur das, was ich am besten konnte. Man wollte das jedoch nicht glauben und hielt mich für einen Betrüger, wenn ich ihnen sagte, dass das, was sie da sehen, meine Kunst ist. Es gab mal ein großartiges satirisches Komödienprogramm im öffentlichen Radio von San Francisco, es hieß *Radio Unnameable*. Meine Kunst ist die Kunst ohne Namen.

Und wie reagierten die Kritiker?

– Es gab einige Kritiker wie Eugene Goossen, Lucy Lippard und noch ein paar andere, die waren sehr aufgeschlossen und mochten die Arbeiten. Einmal, es war schon spät in der Nacht, traf ich zufälligerweise Clement Greenberg in einer Künstlerbar, er hatte schon ziemlich viel getrunken. Da saß er, der Gigant der Kunst,

einsam und verzweifelt. Ich ging zu ihm und sagte: „Mr. Greenberg, ich bin Carl Andre.“ Er sagte: „Ich weiß, wer Sie sind. Und übrigens, sagen Sie Clem zu mir, alle nennen mich Clem.“ Und dann nahmen wir ein paar Drinks zusammen und er sagte: „Es gibt nur eine Sache, die ich dir raten möchte. Bleib bei Kupfer.“ Woraufhin ich erwiderte: „Genau das hat meine Mutter auch gesagt.“ Meine Mutter sammelte Pfannen mit Kupferböden.

Wie wichtig war Ihnen und Ihrer Gruppe die Ausstellung *Primary Structures* im Jahre 1966 im Jewish Museum in New York?

– Das kam erst später. Es braucht gewöhnlich etwas Zeit, bevor ein Künstler wahrgenommen wird. Ich wusste, dass die Show vorbei war, als man anfing, meine Kunst in den Schulen zu unterrichten. Den Kindern wurde erzählt, dass sie, wenn sie reich und berühmt werden wollten, Kunst wie Carl Andre machen müssten. Es wurde dann wie ein Markenzeichen. Die späten Fünfziger und Sechziger waren eine wundervolle Zeit. Leute machten ihre eigenen, aufregenden Sachen, es ging nicht um Geld. Geld ist ein Mörder. Es gab mehr Freiheit, weil es keinen Markt gab. Ich habe niemals im Leben ein Kunstwerk geschaffen mit der Idee im Hinterkopf, es zu verkaufen.

Spätestens 1970, bei der großen Retrospektive im Guggenheim Museum, hat Ihr Werk dann auch seine museale Weihe bekommen – Es war für mich die höchste Ehre. Zumal das Guggenheim Museum für mich das größte Kunstwerk in New York ist. Frank Lloyd Wright war einer meiner Helden und in seinen Räumen zu arbeiten, war das größte Geschenk, das mir jemals gegeben wurde, besonders mit Diane Waldman als Kuratorin. Ein paar Tage vor der Eröffnung hatte der Museumsdirektor, Tom Messer, ein Treffen für uns arrangiert. In einem seiner privaten Büros gestand er mir: „Carl, du weißt, dass ich deine Arbeiten hasse. Ich finde, dein Werk ist eine Beleidigung für unser Museum.“ Es sagte, er habe der Ausstellung nur zugestimmt, weil Diane sie unbedingt wollte, Diane musste irgendeine Geheiminformation über Tom Messer gehabt haben, vielleicht dass er kleine Jungs belästigte oder gar noch Schlimmeres ... *(lacht)*

Warum, meinen Sie, hat er Ihnen das erzählt?

– „Messer“ entspricht in diesem Fall der deutschen Bedeutung – er wollte, dass ich den Stich spüre.

Wie wurde die Ausstellung aufgenommen?

– Die Eröffnung war total überfüllt; viele Künstler und Hipster waren da. Die Leute fragten noch, wo denn nun die Kunst sei, als sie schon längst draufstanden.

Stimmen Sie zu, dass Sie in der Zeit zwischen *Primary Structures* und der Retrospektive im Guggenheim einer der dominanten Künstler New Yorks waren?

– Nicht wirklich. Pop-Art war bei Weitem die dominantere Kunstrichtung. Ich mochte Pop-Art nicht, fand aber, dass Andy Warhol und Roy Lichtenstein ganz anständige Leute waren.



CARL ANDRE und seine Frau MELISSA KRETSCHMER auf dem Balkon ihrer New Yorker Wohnung fotografiert von Sunny Shokrae
nächste Doppelseite links: 47 ROARING FORTIES, 1988, 47 Einheiten, insgesamt 100 × 4700 × 1 cm
nächste Doppelseite rechts: STILLANOVEL, 1972, Xerox-Kopien, ungebundenes Set von 105 Seiten, je 28 × 22 cm

Viele Pop-Art-Künstler haben ihre Karriere bei Leo Castelli begonnen. Hat er Sie jemals kontaktiert, um mit ihm zusammenzuarbeiten?

– Castelli war ein großartiger Kunsthändler und ein echter Gentleman. Frank Stella hat sehr früh bei ihm ausgestellt. Nachdem er berühmt wurde, machte Frank einen Termin mit Castelli. Ich glaube, Castelli hat nie „Nein“ zu jemandem gesagt. Er sagte eher so etwas wie: „Vielleicht nächstes Jahr, wir reden dann.“ Er war ein wunderbarer Mensch. Es machte mir nichts aus, dass ich nicht dazugehört habe. Ich hatte ja sehr gute Beziehungen zu meinen Galerien, die mich ausstellten.

Zum Beispiel zu Konrad Fischer in Düsseldorf, der Sie schon früh gezeigt hat.

– Eigentlich wollte er Sol LeWitt ausstellen, aber Sol reiste nicht. Außerdem glaube ich, dass Sol zu der Zeit nicht in Deutschland ausstellen wollte, weil er Jude war. Für mich war das kein Problem. Ich war mit der deutschen Geschichte so vertraut wie jeder andere auch. Aber die Leute, mit denen ich zu tun hatte, waren zur Zeit des Zweiten Weltkriegs selbst noch Kinder. Sie waren Opfer wie alle anderen auch.

Wissen Sie, wie Konrad Fischer auf Sie aufmerksam wurde?

– Er hat *Artforum* gelesen und wusste daher, was in Amerika los war. Und dort sah er auch meine Arbeiten. Außerdem wurde ich ihm von Kasper König empfohlen. Und weil auch Konrad nicht reiste,

war Kasper sein Agent in Amerika. Als ich zusagte, meinte Fischer zu mir: „Sie sind nicht meine erste Wahl, Carl.“ Jeder hat immer zu mir gesagt: „Du bist nicht meine erste Wahl, Carl.“ Nun, hier bin ich – und wie es schon beim Baseball so schön heißt: Ich bin bereit, den Ball zu schlagen.

Wie haben Sie Düsseldorf damals erlebt?

– Düsseldorf hatte zu der Zeit eine lebendigere Kunstszene als New York. Jeder kannte jeden. Joseph Beuys und die Galerien von Fischer und Schmela waren sehr aktiv. Ich hatte großes Glück, dabei zu sein. Wenn du die Wahl hast im Leben zwischen gut zu sein und Glück zu haben – wähl das Glück. Es gab ein paar sehr wohlhabende Sammler, aber Geld war nicht wirklich das Thema.

Von irgendetwas aber mussten Sie doch leben?

– Ich habe genug Arbeiten verkauft. Und dabei immer sehr einfach gelebt. Ich konnte zum Beispiel nie Auto fahren. Für viele Dinge, die andere unbedingt brauchten, hatte ich überhaupt keine Verwendung. Ich fühlte mich nie besonders benachteiligt. Für mich war es viel interessanter, eine gute Zeit zu haben.

Was halten Sie von den Theorien, die der Minimal Art einen Mangel an historischen Referenzen vorhalten?

– Die sind alle schwachsinnig. Komplett falsch. Denken Sie an Brâncuși oder Stonehenge. Neolithische Kunst ist völlig abstrakt.

Leute, die so etwas behaupten, haben keine Ahnung von Geschichte. Und sie erkennen die Freude, das Vergnügen darin nicht. Amerikaner haben ein Problem mit dem Vergnügen.

Assoziieren Sie Ihre Kunst mit Vergnügen?

– Absolut!

Der Begriff Vergnügen fällt einem nicht gleich ein, wenn man vor Ihrer rigorosen Kunst steht.

– Mir gefällt, was Henry Moore einmal gesagt hat: „Ich mache als Erwachsener einfach so weiter, wie ich es schon als Kind getan habe.“ Das mache ich genauso. Kinder bauen mit Klötzen, und kleine Kinder sind so lange großartige Künstler, bis sie anfangen, lesen zu lernen.

Sie machen nichts Neues mehr?

– Ich habe offiziell meinen Ruhestand bekannt gegeben.

– Melissa Kretschmer: Letzten Monat haben wir zwei Kartons mit kleineren Materialien gefunden, die die Paula Cooper Gallery seit Jahren eingelagert hatte. Die Galerie hatte immer gehofft, dass Carl vorbeikommen und neue Arbeiten schaffen würde. Mit diesen Teilen arbeitet Carl tagsüber zu Hause. So hat er 19 kleine Arbeiten Ende 2014 und Anfang 2015 gemacht. Wenn ich nach Hause komme, zeigt er sie mir, dann vermesse und fotografiere ich sie. Und das Gute dabei ist, dass er von niemandem unter Druck gesetzt wird.

Dia:Beacon zeigte gerade eine große Retrospektive Ihres Werks, doch in den letzten 20 Jahren gab es relativ wenig institutionelle Ausstellungen Ihrer Arbeiten in den USA. Hat das möglicherweise mit den Anschuldigungen zu tun, am Tode Ihrer dritten Frau, der Künstlerin Ana Mendieta, beteiligt gewesen zu?

– Ich wurde eine Weile abgeblockt, das stimmt schon. Es war ein großer Schock und eine große Tragödie.

Ana Mendieta hat einen großen Teil Ihres Lebens bestimmt. Sie waren beide Künstler und machten völlig unterschiedliche Kunst.

– Ana war eine fantastische Künstlerin und ein fantastischer Mensch, sie war eine ausgelassene Persönlichkeit. Geradeheraus und hat dir und jedem genau das gesagt, was sie dachte. Wir hatten eine wundervolle Zeit zusammen.

Sie leben noch immer im gleichen Apartment im 34. Stock, in dem Ana Mendieta aus dem Fenster stürzte. Haben Sie noch Erinnerungen daran?

– Nein. Ich schlief, als es passierte. Alles, was ich hörte, war „Nein, nein, nein.“ Ana versuchte, das Fenster zu schließen. Die Temperatur sank nachts um 20 Grad. Sie war sehr kälteempfindlich, ich nicht. Also stand sie auf, ohne mich zu wecken. Ana war nur 1,50 Meter groß, daher musste sie auf die Fensterbank klettern. Sie versuchte, das Fenster zuzuziehen und verlor dabei ihr Gleichgewicht. Ich hörte sie „Nein, nein“ schreien. Es war furchtbar.

Wie gelang es Ihnen, nach einer solchen Tragödie weiterzuarbeiten?

– Es gibt Katastrophen im Leben, aber du musst einfach weitermachen. Ich hatte Unterstützung von Freunden und fand dann auch heraus, dass ich Freunde hatte, von deren Existenz ich nicht einmal etwas wusste. Natürlich bin ich für die militantesten Feministen bis heute ein Monster. Und werde es immer bleiben.

Melissa, Sie sind Carls vierte Frau.

– Melissa Kretschmer: Und seine letzte!

Niemand spricht über die ersten beiden Frauen. Waren sie auch Künstlerinnen?

– Rosemarie Castoro war es. Sie war die Nummer zwei und Barbara Brown war die Nummer eins.

Sie haben Ihre Freundinnen immer gleich geheiratet?

– Es war die Zeit in Amerika, als die Mädchen sich sicherer fühlten, wenn sie verheiratet waren.

– Melissa Kretschmer: Wir sind seit 1995 zusammen und haben dann schließlich 1999 geheiratet. Es war uns klar, dass wir erstens sowieso für immer zusammenbleiben würden und zweitens war es so einfacher, die Kunstwerke zu schützen. Wären wir nicht verheiratet und er würde sterben, ginge alles an Carls Familie, die keinen Plan hat, was sie damit machen soll.

Der unbearbeitete Klotz sei weiser, heißt es, als der bearbeitete, denn er könne viele Dinge sein

Wie haben Sie sich kennengelernt?

– Melissa Kretschmer: Als ich nach New York kam, stellte ich in der Julian Pretto Gallery aus. Julian war ein toller Mensch, er hatte einen kleinen Raum in der Sullivan Street, wo er Künstler wie Carl, Sol und Allan McCollum zeigte und Künstlern wie mir ihre ersten Ausstellungen verschaffte. Die Leute wollten bei Julian ausstellen, weil er ein sehr gutes Auge hatte. Außerdem bezahlte er seine Künstler immer gleich. Als er das erste Mal etwas von mir verkaufte, rief er mich an und sagte, ich müsse sofort zur Galerie kommen. Es gab immer Bargeld. Er hat es in zwei Stapel aufgeteilt und bat mich, einen in meine Tasche und den anderen in meine hintere Hosentasche zu stecken, falls was passiert.

Hatten Sie eine gemeinsame Ausstellung bei Pretto?

– Melissa Kretschmer: Wir haben uns hin und wieder getroffen, aber wir lernten uns erst richtig kennen, als Julian 1994 seine Galerie schloss, weil er an Aids erkrankt war. Irgendwann danach hatte ich eine Ausstellung in einer anderen Galerie und Carl schickte zwar eine Postkarte mit einer Einladung zum

Abendessen, doch danach habe ich vier Monate nichts mehr gehört.

– Ich wusste nicht, wie ich mit ihr Kontakt aufnehmen sollte.

– Melissa Kretschmer: Er hinterließ Nachrichten für mich in der Galerie, aber sie wurden nie an mich weitergeleitet. Letztendlich lief ich Carl bei einer Eröffnung in Tribeca über den Weg. Er lud mich zum Abendessen mit Freunden ein und so fing es an. – Es war das Beste, was mir in meinem Erwachsenenleben passiert ist. Nur wegen Melissa lebe ich noch. Als wir uns trafen, war ich gerade dabei, mich mehr oder weniger zu Tode zu saufen. Es war nicht so, dass sie etwas zu meinem Verhalten sagte, aber auf der einen Seite gab es diese Person, die nüchtern war, und auf der anderen war ich, der sich total zum Narren machte. Wenn ich Melissa nicht gehabt hätte, ich hätte es nicht mehr lange gemacht.

Haben Sie eine Idee, was in Wahrheit Ihre Kunst in die Geschichtsbücher gebracht hat?

– Du musst zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein. Ich war nicht der Einzige, es gab auch noch Judd, Morris, LeWitt, Flavin. Ich fühlte mich sehr zum Taoismus hingezogen, einer Art chinesischer Philosophie. Und dort gibt es eine Bemerkung über den unbearbeiteten Klotz. Der unbearbeitete Klotz sei weiser, heißt es, als der bearbeitete, denn er könne viele Dinge sein, wohingegen die Bestimmung des bearbeiteten Klotzes schon vorgegeben sei.

Gerüchte behaupten, es wäre Frank Stella gewesen, der Sie auf die Möglichkeiten des unbearbeiteten Klotzes hingewiesen haben soll.

– Ich hatte in Franks Atelier gearbeitet, als er reinkam und sagte:

„Das ist sehr gut.“ Er fuhr dann mit der Hand über die unbearbeitete Fläche des Klotzes und sagte: „Aber auch dies ist eine Skulptur.“

– Melissa Kretschmer: Jahre später, als Carl diese Geschichte erzählte, fing Frank an zu lachen. Und als Carl ihn fragte, ob es denn nicht stimme, sagte er: „Du hast es immer noch nicht verstanden – ich wollte doch nur, dass du die Seite auch bearbeitest.“ Das ist eine gute Geschichte und sie zeigt, dass du einer der Leute bist, die die Bildhauerei wirklich verändert haben.

– Nein, ich habe nur etwas hinzugefügt, ich habe sie nicht verändert. Dinge verändern sich kontinuierlich. Andererseits hat auch mal jemand gesagt: „Je mehr die Dinge sich verändern, desto mehr bleiben sie gleich“, was bis zu einem gewissen Grad auch richtig ist. Es gibt da diese wundervolle Frau, die mich morgens so gegen 10 Uhr weckt. Sie vergewissert sich, dass ich wach und funktionsfähig bin, sie bringt mir die *New York Times* und holt für sich einen Kaffee und einen Donut und kommt zurück. Sie sitzt hier und redet, sie ist ein sehr guter Freund. Heute Morgen wollte ich meine Dankbarkeit ausdrücken und machte ihr eine kleine Skulptur. Sie war begeistert und ich war begeistert. Das ist der Grund, warum meine Kunst entsteht.

ZURZEIT WERDEN IM RHEINLAND FÜNF GROSSE BODENARBEITEN VON CARL ANDRE GEZEIGT: IM GARTEN DER LANGEN FOUNDATION, NEUSS, IN DER STIFTUNG INSEL HOMBROICH, NEUSS, IM PARK DES MUSEUM MORSBROICH, LEVERKUSEN, IM SKULPTURENPARK WALDFRIEDEN, WUPPERTAL UND IM JOSEF ALBERS MUSEUM, BOTTROP

CHRISTIAN BOROS SAMMELT JUNGE KUNST. HIER ERKLÄRT ER, WARUM ER NUR FÜR CARL ANDRE EINE AUSNAHME MACHT



Für Carl Andre hege ich eine heimliche Liebe. Er ist eine Referenz für mich, eine Benchmark. Und seine künstlerische Haltung pflege ich als Qualitätsparameter für mich. Zwar werden seine Arbeiten nie Teil meiner Sammlung sein, aber er ist eine ganz wichtige Position im privaten Kosmos des Christian Boros. Meine Sammlung ist die Kunst meiner Generation und meiner Zeit, aber ich könnte nicht ohne Carl Andre leben. So habe ich in den letzten Jahren versucht, für mich wichtige Referenzstücke zu kaufen – nicht zu sammeln. Da besteht für mich ein Unterschied. Das erste Werk, das ich erworben habe, war eine lange Linie aus quadratischen Kupferplatten. Und wenn man eine Kupferlinie hat, dann möchte man auch irgendwann Stahl und so kam immer mehr dazu.

Wir leben jetzt mit einigen Bodenarbeiten. Unser elfjähriger Sohn ist seit seiner Geburt von Kunst und Künstlern wie John Bock oder Ólafur Elíasson umgeben. Als ich ihn kürzlich fragte, was er gut findet, sah er mich an und antwortete: „Carl Andre“. Ich war völlig baff. Bei Carl Andre weiß man einfach nicht, ob es Kunst ist oder nicht, und das findet er so toll – dass man darauf herumgehen kann und es mitten im Raum liegt.

Carl Andre gibt per Telefon aus Amerika ja nur Zahlen durch: Plattenmaße, Anzahl von Platten. Die Autorenschaft besteht in einer Bauanleitung. Das Material ist ortsspezifisch. Wenn er in Belgien, der Schweiz oder Deutschland etwas aus Stein produziert, verwendet er eben den Stein, den es dort gibt. Das hat meinen Autorenbegriff völlig durcheinandergebracht.

Zum ersten Mal begegnet bin ich Andres Kunst Anfang der 80er-Jahre in Düsseldorf. Damals war ich Schüler, kam in die Galerie, war bilderhungrig und sah nichts. Ich war geschockt. Die Tatsache, dass die Kunst nicht nur am Boden lag, sondern dass die Leute auch noch draufgetreten sind, hat mich in meinen Grundfesten erschüttert. Gegen Carl Andre ist ein Donald Judd ein Proportionszauberer oder ein Farbdekorateur. Keiner der anderen Minimalisten ist so minimal und so radikal. Ein „boring Klassiker“ wird er nie. Seine Kunst wird immer irritieren. Vieles Neue ist einfach nur ein Ideechen und keine große Idee, keine konzeptuelle Größe. Carl Andre ist der wahre Gradmesser. An seinem Werk entscheidet sich, was wirklich gut ist.