

**Juan Tallón: *Obra maestra* (dt. *Meisterwerk*),
Anagrama, 2022, Leseprobe S. 74-79 und S.
162-165.**

Übersetzung aus dem Spanischen von Kristin Lohmann

Clara Weyergraf Serra, Historikerin. Januar 2006.

Als ich den Anruf entgegennahm, war Carmen am Apparat. Ich warf einen Blick auf die Uhr: halb zehn Uhr morgens. Wir hatten bestimmt schon ein paar Monate nicht mehr miteinander gesprochen. Das letzte Mal war Carmen gerade mit den Vorbereitungen einer Ausstellung für das Guggenheim beschäftigt gewesen und wir hatten uns in unserem Wohnsitz auf der Kap-Breton-Insel aufgehalten. Ihre Stimme war rau und sie klang müde. Wir erkundigten uns gegenseitig, wie es gehe und ob gesundheitlich alles okay sei. Sie wollte vor allem wissen, wie es Richard ging, der sich gerade von einem chirurgischen Eingriff am Knie erholte. Aber ich hatte das Gefühl, dass es eigentlich um etwas anderes ging. Das alles war nur Vorgeplänkel, Ausdruck ihrer Zuneigung zu uns und ihrer tadellosen Erziehung. Und ich hatte Recht. Nach einigem Hin und Her erzählt sie schließlich, dass sie um vier Uhr morgens vom Klingeln ihres Handys hochgeschreckt sei. Natürlich war sie völlig verschlafen gewesen. Sie hatte gedacht, man würde ihr irgendeine schreckliche Nachricht überbringen, dass ein guter Freund

gestorben sei oder dass jemand Nahestehendem etwas Schlimmes zugestoßen sei. Aber es war nichts dergleichen. Am anderen Ende der Leitung war die Direktorin des Reina Sofia aus Madrid. „Es geht um etwas ziemlich Wichtiges, meine Liebe“, fiel sie ihr ins Wort. „Wirklich wichtig, meine ich. Richards Skulptur ist weg.“ Wir verharrten in Schweigen. Beide empfanden wir diese Fassungslosigkeit nach einer völlig unerwarteten Ohrfeige von jemandem, von dem du es als letztes erwartet hättest. Nach ein paar Sekunden fragte ich, ob das ihr Ernst sei und wie so etwas hatte passieren können. Daraufhin erzählte sie mir eine völlig abwegige oder vielleicht auch nur platte Geschichte, die zu peinlich ist, um sie hier zu wiederholen.

Carmen war außer sich. Und wenn Carmen außer sich ist, dann im ganz großen Stil, sehr französisch, wie es typisch für sie ist seit ihrer Zeit in Paris. Ich habe das Telefon dann an Richard weitergereicht, aber er war nicht besonders gesprächig. Die beiden unterhielten sich eine Weile, dann gab er mir den Apparat zurück. Bevor er es losließ, drückte er das Telefon nochmal so fest, dass seine Haut ganz weiß wurde. Ich sprach dann noch kurz mit Carmen, wir tauschten uns zu ein paar allgemeinen Dingen über die Ausstellung aus, die sie gerade für November vorbereitete, *Spanische Malerei von El Greco bis Picasso: die Zeit, die Wahrheit, die Geschichte*, in der erstmals Werke der großen spanischen Maler vom 16. bis zum 20. Jahrhundert zu sehen sein würden: neben Greco und Picasso auch Werke von Zurbarán, Velázquez, Murillo, Goya, Gris, Dalí, Miró und vielen anderen. Sie hatte die ziemlich kühne Entscheidung getroffen, die Werke nicht in chronologischer Reihenfolge zu zeigen, sondern nach Themen geordnet, um die Gemeinsamkeiten zwischen der Kunst der alten Meister und der Moderne zu betonen und nicht die Unterschiede, was konventionelleren

Darstellungsmethoden entsprochen hätte.

Eine ganze Stunde lang ließ mich Richard nicht an seinen Gedanken teilhaben. Als er die Nachricht dann langsam zu verdauen anfing, meinte er, es sei eine Schande, dass so etwas passieren könnte und dass die Sache das Museum viele Jahre lang in Verruf bringen würde. Ich merkte, wie er sich auf die Zunge biss, bis er irgendwann explodierte und sagte, er sei überzeugt davon, die Skulptur würde nicht mehr auftauchen. „Die gibt es doch gar nicht mehr. Die wird doch eingeschmolzen, daraus machen sie Millionen irgendwelcher ganz banaler Alltagsteile. Na ja, hat ja auch seinen Witz“, meinte er bissig unter seiner Metropolitan-Kappe hervor. „Wenn wir das nächste Mal in Spanien Taxi fahren, donnern wir wahrscheinlich über eine Autobahn, die gerade frisch mit einem Stück Eisen aus der Skulptur ausgebessert wurde. Das hat schon was. Wenn wir aus Spanien zurück sind, sollten wir uns ein neues Eisenbett zulegen. Vielleicht ist ja ein Teil der Skulptur darin. Das wäre doch poetisch.“

Da war ich anderer Meinung. Große Werke sind aus vielen Gründen poetisch, unter anderem aufgrund ihrer Beständigkeit. Ein solches Werk hört nicht einfach mir nichts dir nichts auf zu existieren. Früher oder später muss es einfach wieder auftauchen. „Vielleicht ist es ja am Genfer Freeport zwischengelagert und fristet ein friedliches, langweiliges Dasein im Geheimen“, sagte ich im Scherz zu Richard, um ihm Mut zu machen. Das Zollfreilager der Schweizer Großstadt beherbergt immerhin weltweit die meisten verborgenen Kunstwerke überhaupt. Dort landen die Sammlungen der Multimillionäre, die in der Hoffnung auf Wertsteigerung und um ihr Portfolio zu diversifizieren in Kunst investiert haben. Und dann sind da natürlich die

vielen Werke zweifelhafter Herkunft, die in der Sicherheit und Diskretion des Freeport das perfekte Exil finden. „Wie heißt nochmal diese Freundin von dir? Violeta Schwartz? Sie hat doch auch einen Teil ihrer Sammlung dort deponiert, oder? Wenn ich sie das nächste Mal sehe, werde ich sie bitten, die Ohren aufzuhalten, vielleicht erfährt sie ja etwas über deine Skulptur.“

Ein paar Tage lang stand das Telefon nicht mehr still. Fast immer waren Journalisten dran, die eine Reaktion von Richard auf die Ereignisse in Madrid wollten. Aber er ging nicht mal ran. „Sag ihnen, dass ich sage, ich sei nicht da“, meinte er zu mir, mit dem Rest an Sarkasmus, der ihm noch geblieben war.

Nach einer Woche kam Carmen zu Besuch. Wir aßen gemeinsam bei uns zu Abend. Ich glaube, sie war überrascht, als ich ihr von dem seltsamen Anruf einer spanischen Polizistin am Morgen erzählte, die unbedingt hatte wissen wollen, ob es in der gehobenen Kunstwelt nicht jemanden gäbe, der um jeden Preis eine von Richards Skulpturen ergattern wollte, und wenn auch nur aus reinem Sammlerinteresse. „Es fällt mir schwer zu glauben, dass es Fans der zeitgenössischen Skulptur geben soll, die einerseits über einen feinfühligsten Kunstsinn verfügen und andererseits verkommen genug sind, um einen erfolgreichen Diebstahl auf die Beine zu stellen. Mal ganz abgesehen davon, dass meine Skulpturen ja keine Vasen oder Leinwände sind, die sich problemlos transportieren und, sagen wir mal, in einem diskreten Schlafzimmer ausstellen lassen“, antwortete Richard. So wenig hilfreich hat sich wohl noch kein Opfer einem Polizisten gegenüber erwiesen, dachte ich. Carmen musste lachen. Ich hatte den Eindruck, dass ihr Lachen für sie selbst völlig überraschend kam, genauso

überraschend, wie wenn ihr Stuhl plötzlich zusammengebrochen wäre. „Die Polizei fragt nach den größten skrupellosen Sammlern der Welt und gleichzeitig versuchen die Behörden, Macarrón dingfest zu machen. Die sollten sich mal besser austauschen und sich darauf einigen, wer jetzt der Mörder im Film ist.“

Ich hatte den Eindruck, dass ihre Entrüstung immer noch zunahm, was schon fast bewundernswert war - ich hätte nicht gedacht, dass ihr vorheriger Zustand noch steigerungsfähig wäre. Aus Spanien hieß es, das Museum versuche jetzt, die Verantwortung für das Verschwinden des Kunstwerks dem Unternehmen in die Schuhe zu schieben, das in den vergangenen Jahren für die Bewachung zuständig war. „Was für eine Schande. Was für eine Schande, dass die spanische Seguridad Social Macarrón pfändet, obwohl ihm der Staat seit der Expo in Sevilla selbst Millionen und Abermillionen schuldet. Ich sag euch was: Jesús Macarrón sollte ausgezeichnet werden von meinem Land, und zwar mehrfach. Ohne ihn hätte ich weder das Reina Sofía eröffnen noch eine einzige Ausstellung zeigen können. Ohne sein Unternehmen wäre auch keine einzige von Richards Ausstellungen in Spanien möglich gewesen. Er hat das alles erst möglich gemacht. Und er hat keinen Cent dafür gesehen. Wie soll er da bitte schuldenfrei sein?“

Für Carmen lag auf der Hand, dass die Schlampigkeit und die mangelnde Wertschätzung des Reina Sofía gegenüber Richards Werken schuld am Verschwinden der Skulptur sei, vor allem aber „diese famose Skulpturenkonservatorin. Man muss sich schon fragen, was die Dame eigentlich getan hat für ihr Geld. Da wird ihr ein Werk von Richard Serra anvertraut, einem der ganz großen Bildhauer des 20. Jahrhunderts, und was macht sie?“ Sie hatte natürlich

Recht. In den USA wäre diese Konservatorin längst mit wehenden Fahnen gefeuert worden. Aber Spanien erweist sich da eher als Märchenland.

„Soll ich euch mal was sagen?“, fragte sie rhetorisch. „Ich hatte selbst ein Bild in Macarróns Halle. Vielleicht erinnert ihr euch noch daran. Es hing viele Jahre lang bei mir im zweiten Stock. Ein riesiges Bild von Donald Harberd, dem Lithografen, der mit der Gruppe 15 zusammengearbeitet hat. Als ich den Platz irgendwann für Bücherregale brauchte, habe ich es Macarrón zur Aufbewahrung gegeben. Fünf Meter war das Bild breit. Ich habe es ihm gebracht und mich nie wieder damit beschäftigt. Selbst schuld, ganz klar. Als es mir wieder einfiel, war Macarrón schon bankrott. So kann es gehen im Leben. Trotzdem würde mir nicht im Traum einfallen, irgendjemand anderem dafür die Schuld zu geben als mir selbst“, sagte sie.

Richard wirkte wie ein Geist neben uns. Aus diesem Zustand tauchte er nur einmal kurz auf und sagte: „Während dieser ganzen Zeit in den Hallen war die Skulptur doch in gewisser Weise schon weg, tot. Für ein paar der Museumsverwalter und für ihre Bewacher waren das doch nur vier Eisenteile, ein paar bedeutungslose Stücke, die man getrost abhaken konnte.“

Larry Gagosian, Galerist. Juli 2006

Eines Freitags traf ich Richard zum Mittagessen. Wir hatten uns etwa eineinhalb Monate nicht gesehen – das letzte Mal an jenem Nachmittag, an dem wir *Rolled and Forged* aufgebaut hatten, die Ausstellung einer neuen fünfteiligen Skulpturengruppe in unserer Niederlassung in Chelsea. Diese Skulpturen stehen für einen Richtungswechsel in Richards künstlerischer Arbeit; er lässt darin die Spiralen und Ellipsen der letzten Jahre vorübergehend hinter sich und kehrt zu den geradlinigen Blöcken und Platten früherer Kompositionen zurück. Man könnte auch sagen, sie ersetzen einfache mathematische Gleichungen durch Computerberechnungen.

Elevations, Repetitions, das kompositorisch und konzeptionell außergewöhnlichste seiner Werke, besteht aus sechzehn jeweils neun Meter langen und 15 Zentimeter tiefen rechteckigen Stahlkörpern, jeweils vier von ihnen haben dieselbe Höhe (109, 124, 139 und 154 Zentimeter). Die Körper sind diagonal im Raum angeordnet und bilden paarweise parallele, rinnenförmige Durchgänge. Dabei sind die Abstände zwischen den Paaren versetzt angeordnet, sodass in der Mitte des Werkes ein zickzackförmiger Weg entsteht. Zusammen mit den Menschen, die sich zwischen ihnen bewegen, tauchen die Platten auf und verschwinden wieder, wie ein Labyrinth, das, obwohl es vollständig zu sehen ist, rätselhaft bleibt.

Mit Ausnahme eines Werkes aus dem Jahr 1997 hat Richard alle Exponate der Ausstellung in jenem Jahr erschaffen. Es handelt sich durchgehend um ebene, beschichtete Skulpturen, die, genau wie seine großen Inneninstallationen, im architektonischen Kontext entworfen sind. Serra greift hier

auf einen Clou zurück, der ihm immer schon lag: Er bezieht den Betrachter in sein Werk mit ein. Da man von jedem Standpunkt aus nur einen Teil der Skulptur sieht, muss man die ganze Zeit weitergehen, schauen, vorausahnen, zurückdenken. Serras beste Arbeiten sind immer ganzheitlich erfahrbar, von Kopf bis Fuß, das Körperliche, das Visuelle und das Geistige wird zusammengeführt, was eine gleichermaßen reale wie abstrakte Wirkung hervorruft.

Es war ein ausgesprochen heiteres Mittagessen, sehr inspirierend, wie jedes Treffen mit Richard. Wir sprachen über die Rezension von Roberta Smith, die in der Woche zuvor in der *New York Times* erschienen war. Ich fand ihre Einleitung witzig, in der sie darlegte, dass niemand je so viel Geld für den Transport von Serras über die George Washington Brücke in New York ausgegeben hat wie ich. Stimmt ja auch.

Wir sprachen auch noch einmal über die Retrospektive, die das MoMA im kommenden Jahr für ihn ausrichten würde, anlässlich seiner dann vierzigjährigen Karriere. Richard erzählte, dass er gerade intensiv an drei neuen Werken arbeitete, die 13.000 Quadratmeter der zweiten Etage des Museums belegen würden. Er experimentierte nach wie vor damit, den Stahl zu verdrehen. Er berichtete von *Sequence*, für dessen Entwicklung allein er zweieinhalb Jahre gebraucht hatte. „Ich werde im Innenhof ein Zelt aufstellen, in dem ich dann sechs Wochen lang wohne; so lange wird es wohl dauern, bis alle Skulpturen installiert sind“, meinte er und wirkte bei der Aussicht, so lange in einem Zelt zu schlafen, enthusiastischer als der denkbar abenteuerlustigste Mensch.

„Und weißt du was?“, fragte er in diesem

undurchsichtigen Tonfall, in dem Menschen andeuten wollen, dass jetzt gleich etwas besonders Wichtiges folgt. „Was?“, fragte ich, offen für jede nur denkbare Überraschung, denn genau das erwartete er wohl von mir: grenzenlose Neugier. „Wir werden *Equal-Parallel/Guernica-Bengasi* in die Retrospektive aufnehmen! Was sagst du jetzt?!“ Fast hätte ich den eben zu mir genommenen Schluck Weißwein wieder ausgespuckt, erinnerte mich aber noch rechtzeitig daran, dass die Flasche zweihundert Dollar gekostet hatte. „Sag bloß, sie ist wieder aufgetaucht!?“

Richard lehnte sich in seinem Stuhl zurück, wie ein Vater, der nach einem anstrengenden Tag mit wunden Füßen nach Hause kommt, und stieß ein natürliches, aber fast bärenhaftes Lachen aus.

„Meine Güte, nein, das nicht. Aber ich habe mich mit dem Reina Sofía darauf verständigt, dass ich eine Replik anfertigen darf. Sie haben ein identisches Duplikat vor Augen, das aber dennoch den Charakter eines Originals hat. So wollen sie die Anschuldigungen dem Museum gegenüber in Schach halten, solange sie noch nach der ersten Skulptur suchen. Ich bin ja nicht sehr optimistisch, dass sie nochmal auftaucht, aber sie scheinen wirklich davon überzeugt zu sein.“ „Richtig magisch ist das. Nirgends eine Spur von der Skulptur, aber dafür ist die Kopie ein Original“, scherzte ich. Die Sache würde auch für die MoMA-Retrospektive ein ziemlicher Glücksfall sein, ein hübscher zusätzlicher Anreiz, dachte ich, und rieb mir im Geiste die Hände.

Die Vereinbarung mit dem Museum, erläuterte er, sah vor, dass er kein Honorar erhielt, das Reina Sofía dafür aber die Kosten für die Anfertigung der Werkstücke in den

Pickhan-Stahlwerken übernahm, rund 93.000 Dollar. Seinen Berechnungen zufolge müsste das Werk gerade rechtzeitig zur Ausstellungseröffnung in New York eintreffen. Nach Ende der Ausstellung würde das Werk dann zerlegt und nach Spanien gebracht, wo es im Reina Sofía dauerhaft ausgestellt werden sollte. Hörte sich nach einem guten Deal an.

„Und was passiert, wenn das Original doch noch auftaucht?“, fragte ich gespannt. Der Fall würde eine ziemlich interessante Debatte in Gang setzen: zwei komplett identische Originale? „In dem Fall müssten wir uns natürlich zusammensetzen und uns etwas überlegen. Eines der Werke müsste wohl zerstört werden, so viel ist klar für mich. Und nach der ganzen Geschichte – erst das mysteriöse Verschwinden, dann die Irrfahrt durch wer weiß welche gottverlassenen Orte und unter welcher erbärmlichen Bedingungen, dann das fulminante Wiederauftauchen – hätte es sicher das erste verdient, weiter zu existieren.“ Wir prosteten uns zu. „Eigentlich gibt es da gar nichts zu diskutieren. Das eigentliche Original von *Equal-Parallel* ist doch weder das neue noch das alte Werk, sondern die Idee im Kopf des Künstlers, die beide überhaupt erst hervorgebracht hat“, meinte ich.