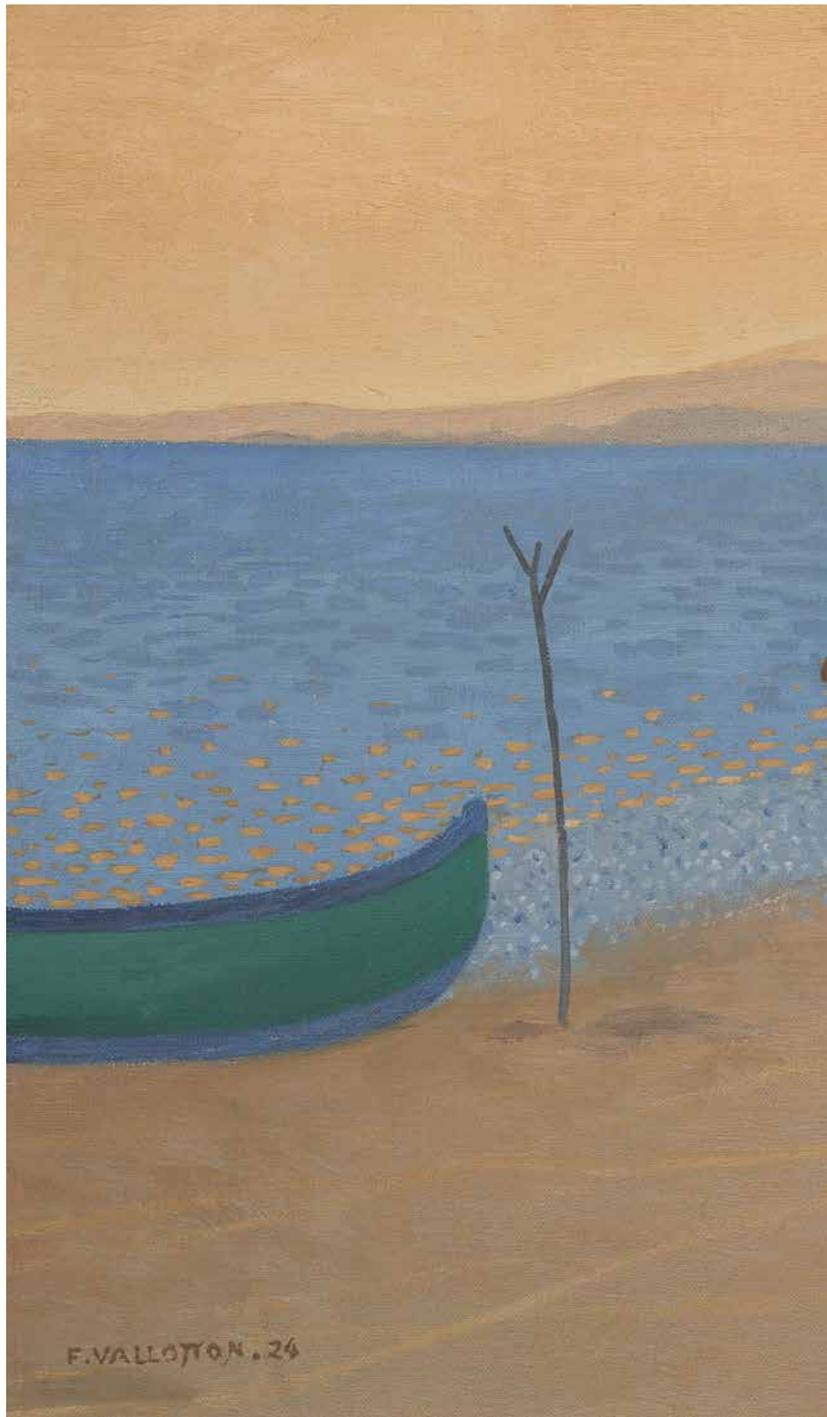

1

ABBILDUNGEN

Félix Vallotton
Cros de Cagnes, 1924







Otto Pilny
Selbstportrait, o. D.

TRISTAN TZARA DADAGLOBE

Die von der renommierten Dada-Forscherin Adrian Sudhalter initiierte und gemeinsam mit Cathérine Hug kuratierte Ausstellung «Dadaglobe Reconstructed» (Kunsthhaus Zürich 2016) versammelte rund 160 Werke der Poesie und der bildenden Kunst, welche dem 22-jährigen und aus Rumänien stammenden Dadaisten Tristan Tzara (1896–1963) für sein Buchprojekt «Dadaglobe» von über 50 Künstlern aus ganz Europa zugeschickt worden waren. Wäre die Anthologie 1921 tatsächlich erschienen, würde sie heute zu den ehrgeizigsten Eigenpublikationen der Dada-Bewegung zählen. Vom Grundgedanken sollte dieses Buch weniger als Vehikel bereits bestehender Arbeiten fungieren, denn vielmehr als Impulsgeber und Katalysator für die Produktion neuer Kunstwerke, welche sich für dieses Medium der Zirkulation besonders gut eignen. Tzara hatte neben den Texteinreichungen um vier Typen von Bildbeiträgen gebeten: Originalzeichnungen, Fotografien bestehender Kunstwerke, Seitenlayouts und schliesslich Selbstporträts. Sudhalter fasste in ihrem Katalogbeitrag das Prinzip von Konstruktion und Rekonstruktion dieser Publikation wie folgt zusammen: «1921 erstellte Tzara eine Liste der für den Band vorgesehenen Reproduktionen. Sie umfasst 104 Bilder, 37 Porträts und 67 Kunstwerke, auf insgesamt 160 Seiten verteilt [...]. Jedes Werk war in dieser [heute in der BLJD in Paris] Liste mit Nummern, die auf die geplante Seite und das fotomechanische Verfahren der Reproduktion des Werks verwiesen, versehen. [...] Als er die einzelnen Objekte und Seitennummern notierte, vermerkte er die jeweilige Seitennummer mit demselben Stift (schwarze Wachskreide oder Bleistift) direkt auf der Rückseite des Originals.»¹

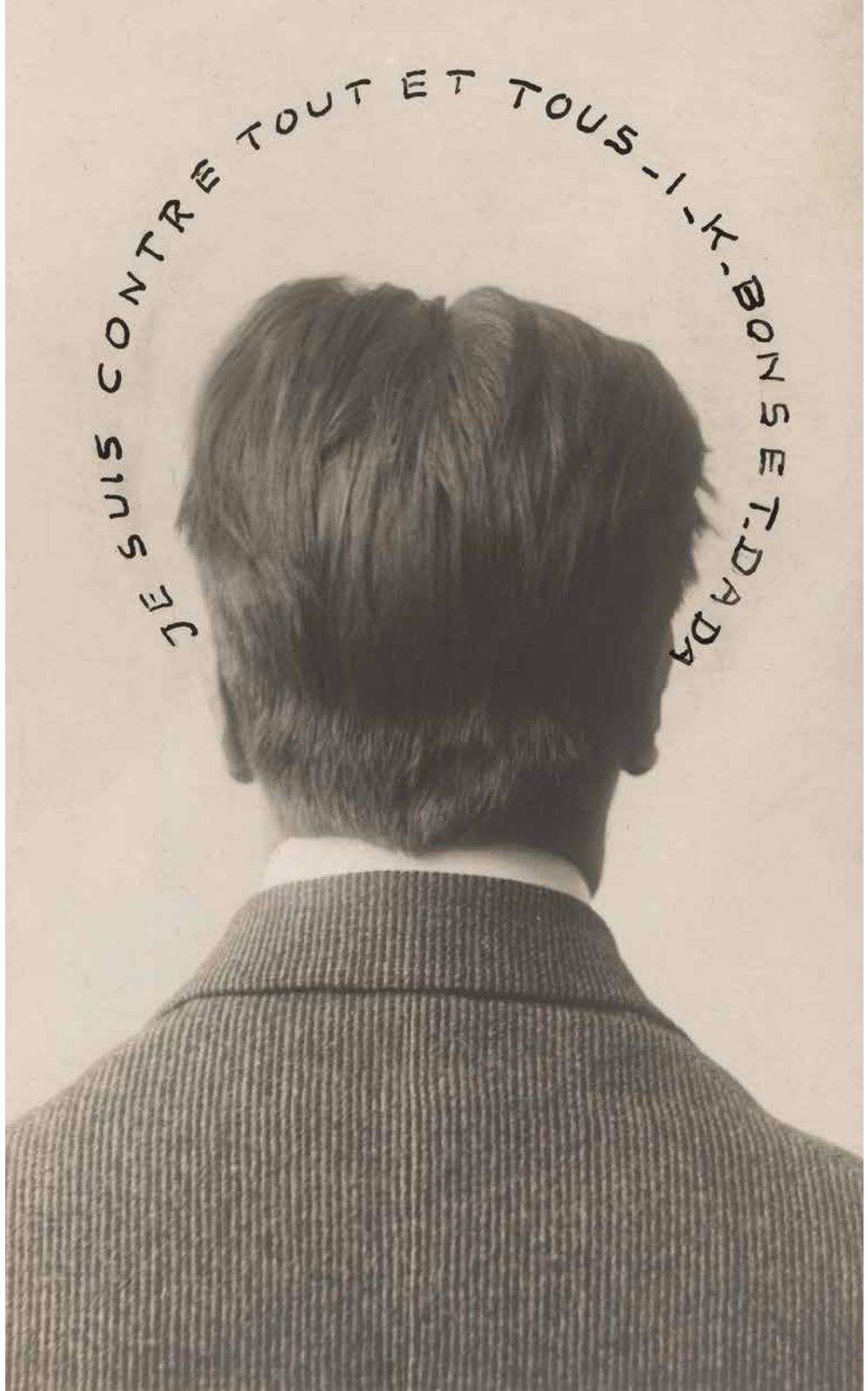
Dieser Ausstellung ist es nun zu verdanken, dass die Dada-Bestände des Kunsthhauses von über 700 Werken durch den Ankauf aus Privatbesitz eines wichtigen Konvoluts von 38 Arbeiten ergänzt werden konnten. Dieser umfangreiche Ankauf erweitert substantziell die bisherigen Bestände von rund elf Arbeiten, die



Unbekannter Fotograf
Porträt von André Breton
am «Festival Dada»
[mit Picabia-Plakat], 1920



Unbekannter Fotograf
Fotografie von Constantin Brancusi
«Mlle Brancusi» (später «Plato»
oder «Little French Girl»), 1919–1920



Unbekannter Fotograf
Porträt von I. K. Bonset:
Je suis contre tout et tous,
1921

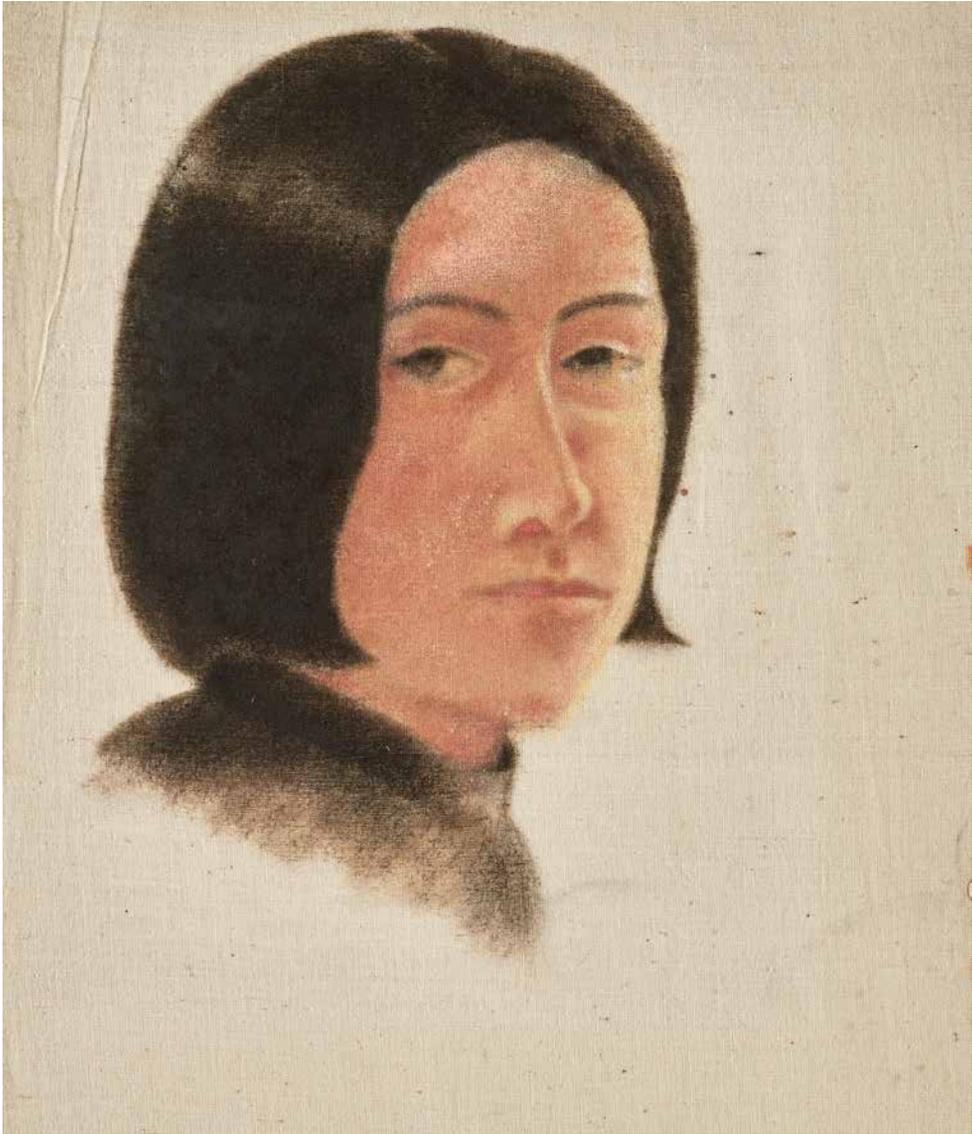
Teil von Tristan Tzaras geplanter 160-seitigen Anthologie «Dadaglobe» waren oder in einem engen Zusammenhang damit standen. So befindet sich nun über ein Drittel der für diese Publikation vorgesehenen Bildbeiträge im Besitz des Kunsthauses, während die literarischen Textbeiträge in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD) in Paris aufbewahrt sind. Diese 38 Neuzugänge sind Archivdokumente und autonome Kunstwerke zugleich; ziehen wir dazu exemplarisch drei Beispiele heran: Die vom Bildhauer Constantin Brancusi eingereichte Fotografie «Mlle Brancusi» ist zwar das Dokument einer Plastik, gleichzeitig aber auch mehr als das, denn diese existiert in dieser Form heute nicht mehr. Der Bildhauer nahm diese Plastik 1923 selbst auseinander, der Kopf befindet sich heute in der Sammlung der Tate in London.² Anders als bei Brancusi, den man in dieser Anthologie nicht unbedingt erwartet hätte, dessen Anwesenheit aber durchaus etwas über den Geist der Inklusion von Dada auszusagen vermag, verhält es sich mit dem Beitrag von André Breton: In der inzwischen zur Ikone gewordenen und vielfach publizierten Dada-Fotografie präsentiert sich Breton bescheiden und dennoch agitatorisch als «Sandwich-Man» mit einem Plakat von Francis Picabia, auf dem in einer für Dada charakteristischen Mischung aus apodiktischem und ironischem Ton zu lesen ist: «pour que vous aimiez quelque chose, il faut que vous l'avez vu et entendu» (Damit Sie etwas lieben, sollten Sie es gesehen und gehört haben).³ Beim von I. K. Bonset aka Theo van Doesburg zugeschickten und nur in Spezialistenkreisen bekannten Porträt schliesslich handelt es sich um eine wahre Entdeckung: Das provokative Selbstporträt mit der heiligenscheinartigen Inschrift «Je suis contre tout et tous» (Ich bin gegen alles und alle) demonstriert einen der priorisierten Ansprüche der Dadaisten, durch radikale Ablehnung verkrusteter Werte Raum für die Hervorbringung einer besseren Gesellschaft zu schaffen.

Cathérine Hug

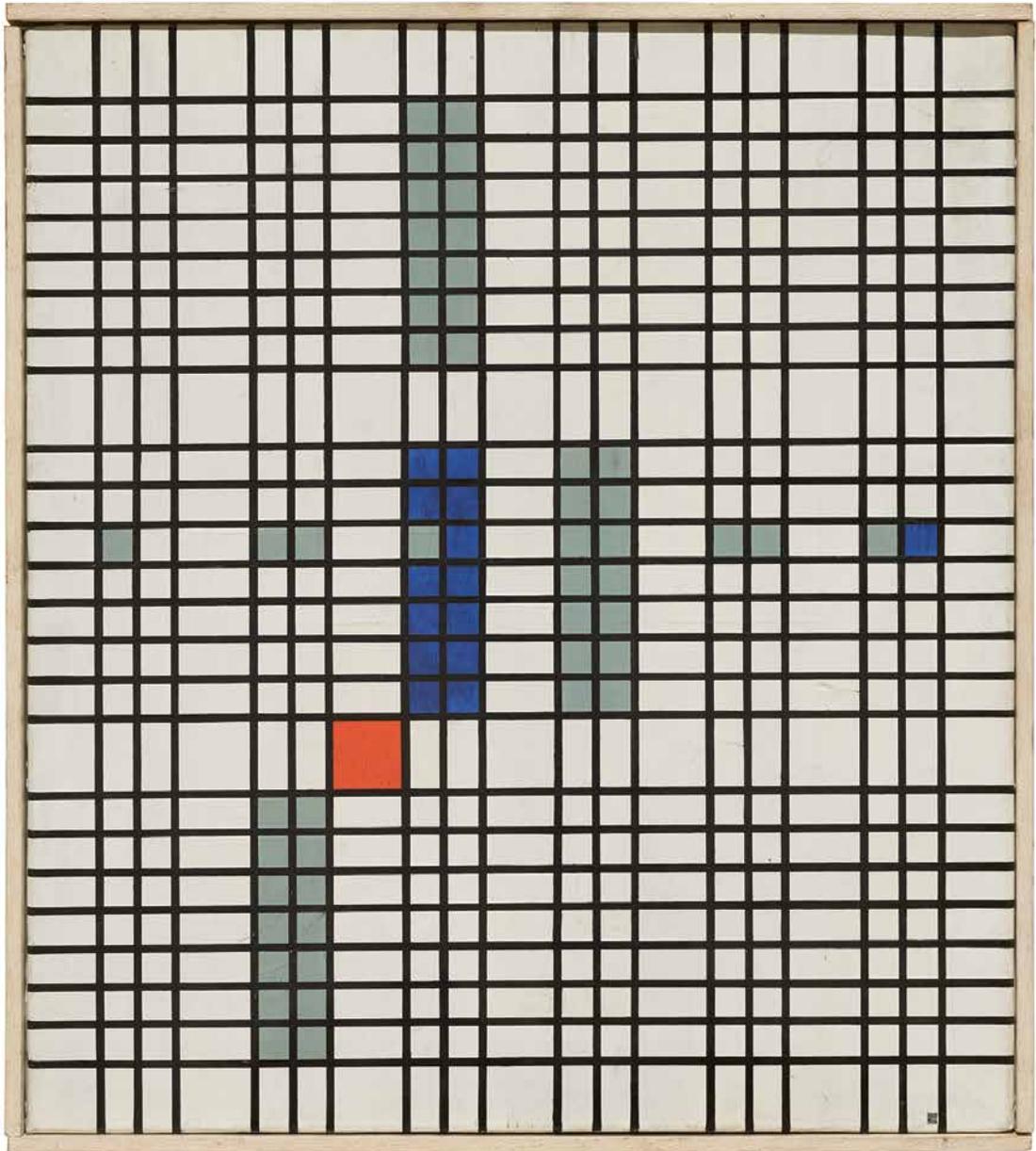
1 Adrian Sudhalter, «Zur Entstehung einer Dada-Anthologie», in: Dadaglobe Reconstructed, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich / The Museum of Modern Art, New York, Zürich 2016, S. 56.

2 Illustrierte Werkliste, wie Anm. 1, S. 102.

3 Wie Anm. 1, S. 130.



Erika Streit
Ohne Titel. Selbstporträt,
um 1927



Ernst Scheidegger
Die Leerräume in der Schrift, 1943

ALBERTO GIACOMETTI PORTRAIT ERNST SCHEIDEGGER, UM 1959

Bis heute prägen Ernst Scheideggers Fotografien und Filme unser Bild Alberto Giacomettis. Die freundschaftliche Verbundenheit mit dem Künstler, den er 1943 als junger Soldat in Maloja kennen gelernt hatte, erlaubte es Scheidegger, sowohl in Paris wie im Bergell zum unauffälligen Zeugen von Giacomettis Schaffens- und Lebenswelt zu werden. Seine ihrem Wesen nach dokumentarischen Fotos des Künstlers verbinden eine unaufgeregte Zeugnenschaft mit einem inspirierten Blick, der stark von der klärenden Präsenz des Lichtes lebt. Wie ein Brief Giacomettis von 1957 an seinen New Yorker Galeristen Pierre Matisse zeigt, schätzte der Künstler Scheideggers Arbeit gerade in den Jahren, in denen auch das Porträt entstand, sehr: «[...] il y a un jeune photographe de Zurich Scheidegger qui a fait il y a quelques années beaucoup de photos chez moi des sculptures de l'atelier etc. Il en a fait maintenant un petit livre, il a un éditeur à Zurich, un jeune, qui le publie. Le livre, j'ai vu la maquette, est très très bien et je tiens beaucoup à ce qu'il sorte parce qu'il s'est donné beaucoup de peine, c'est comme un reportage, un peu, mais très particulier.»¹

Giacomettis Porträt Scheideggers konnte aus dessen Nachlass erworben werden. Es entstand Ernst Scheidegger zufolge in zwei Wintern 1958/59 in Stampa; Giacometti hat es frühestens 1961 auf dem Bild selber auf 1959 datiert.² Der Dargestellte selber hat den Entstehungsprozess des Bildes wie folgt beschrieben: «Auch ich sass für ihn zwei Winter lang auf einem harten Holzstuhl. Es war nie leicht, für ihn zu posieren. Zwei Meter vom Maler entfernt, durfte ich mich absolut nicht rühren. Seine Augen befragten mich mit grosser Intensität, forderten von mir die gleiche Intensität, als ob ich aktiv an der Arbeit teilhätte – eine seltsame Verbundenheit entstand. [...] Über einen Monat sass ich fast täglich Modell. [...] Das Bild war auch im darauffolgenden Jahr nicht fertig. Wieder sass ich auf dem unbequemen Stuhl, genau an der alten, am Boden bezeichneten Stelle.»³

Scheidegger trägt einen Wintermantel und einen Schal, die Hände stecken in den Taschen. Auch seine Haltung mit dem leicht schräg gehaltenen Kopf wirkt unüblich leger. Dazu passt die leichte Farbigkeit des Bildes, die an Aquarellmalerei erinnert. Der Farbauftrag ist zumeist dünn, nur im Bereich des Gesichtes verdichtet sich die Malerei in für Giacometti charakteristischer Weise zu einem sich in Schichten entwickelnden Protokoll seiner Wahrnehmung. Hier verschwindet nun auch alles Beiläufige. Der Fotograf – sonst selber gewohnt, das Sichtbare einzufangen – sitzt reglos da, bemüht, der intensiven künstlerischen Befragung standzuhalten.

Ähnlich wie im 1958 entstandenen Bild der immateriell wirkenden Mutter des Künstlers aus dem Besitz der Giacometti-Stiftung (GS 256), scheinen die Lineamente im Hintergrund des Scheidegger-Porträts Elemente einer konkreten Wandstruktur zu evozieren. Anders als in jenem gehen sie in diesem aber nicht in eine gemalte Rahmung der Komposition als Ganzes über. Die unmittelbare Präsenz des Dargestellten wird dadurch noch verstärkt.

Philippe Büttner

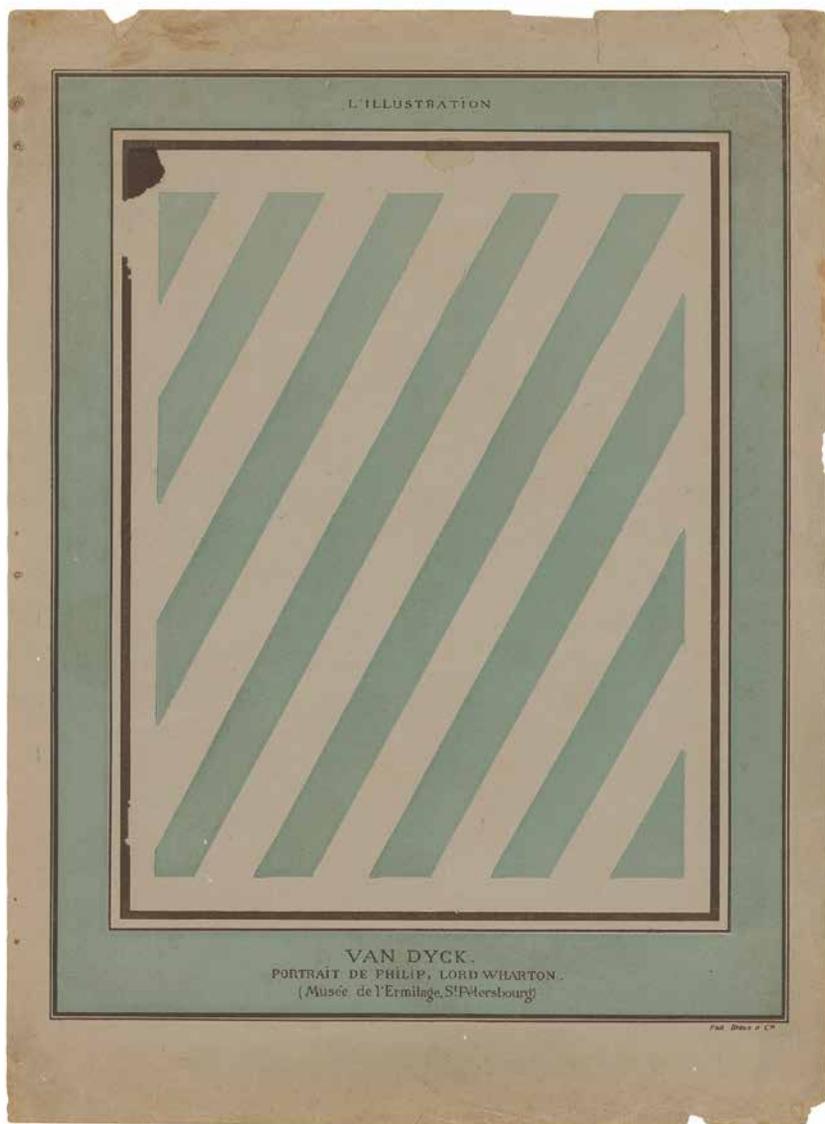
- 1 New York, Pierpont Morgan Library, Pierre Matisse Gallery Archive, box 11, folder 23, item 140. Der zitierte Text entspricht der Transkription des unpublizierten Briefwechsels von Giacometti und Matisse, die mir dankenswerterweise von Catherine Grenier, Direktorin der Fondation Alberto et Annette Giacometti in Paris, zur Verfügung gestellt wurde. In späteren Jahren scheint sich Giacometti von der mittlerweile starken Präsenz von Scheideggers Fotografien auch eingeengt gefühlt zu haben, s. Beat Stutzer, «Alberto Giacometti, von Fotografen gesehen», in: Alberto Giacometti neu gesehen. Unbekannte Fotografien und Zeichnungen, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, Zürich 2011, S. 33–52, hier S. 45.
- 2 Ernst Scheidegger, Alberto Giacometti. Spuren einer Freundschaft, Zürich 2013, S. 4, Abbildung auf dem Frontispiz. Anscheinend fertig, aber noch unsigniert ist das Bild in diesem Band zudem (S. 35) auf einem Foto des Ateliers in Stampa, an einer Wand lehndend, zu sehen. Serena Bucalo von der Alberto Giacometti-Stiftung in Paris zufolge stammt dieses Foto von 1961. Damit ist die Datierung 1962, die sich in den Katalogen der Ausstellungen findet, in denen das Bild zu sehen war, unrichtig: La Svizzera Italiana onora Alberto Giacometti, Ausst.-Kat. Museo civico di Belle Arti Lugano, Lugano 1973, Kat. Nr. 45 («Ritratto del signor Scheidegger», Masse unrichtig); Alberto Giacometti. Plastiken. Gemälde. Zeichnungen, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg/Städtische Kunsthalle Mannheim [Duisburg] 1977, Kat. Nr. 78 («Porträt E.S.», Masse unrichtig) – alle ohne Abbildung des Werks. Betreffend die Anwesenheit des Künstlers in Stampa in den



Alberto Giacometti

hier interessierenden Jahren, teilte Casimiro Di Crescenzo, der im Auftrag der beiden Giacometti-Stiftungen (Paris und Zürich) die Edition des Briefwechsels Alberto Giacomettis mit der Familie vorbereitet, schriftlich Folgendes mit: Alberto und seine Brüder planten ihre Aufenthalte in Stampa in jenen Jahren möglichst so, dass die Mutter nicht lange alleine war. Bereits 1957 war Alberto von November bis Mitte Dezember in Stampa gewesen. 1958 war er im Juni/Juli und dann vom 20. November bis zum 17. Dezember dort, 1959 im April und ab der zweiten Hälfte November, um 1960 dann erst im März zurückzukehren. Damit ist klar, dass sich die Angaben von Ernst Scheidegger betreffend der Entstehungsdaten für das Porträt aus dem Briefwechsel Albertos mit der Familie grundsätzlich stützen lassen und dass «Winter» jeweils November bis Dezember bedeutet, nicht aber etwa Januar oder Februar. Das Bild Scheideggers dürfte also in den Monaten November und Dezember der Jahre 1958 und 1959 entstanden sein. Siehe betreffend den Eingang des Werks in die Kunsthaus-Sammlung auch den Bericht zur Sammlungstätigkeit auf S. 40–42 dieses Jahresberichts.

- 3 Scheidegger 2013, wie Anm. 2, S. 13–14.



John M Armleder
Portrait de Philip, Lord Wharton,
1967

JOHN M ARMLEDER

11 ARBEITEN AUF PAPIER, 1967 – 1985

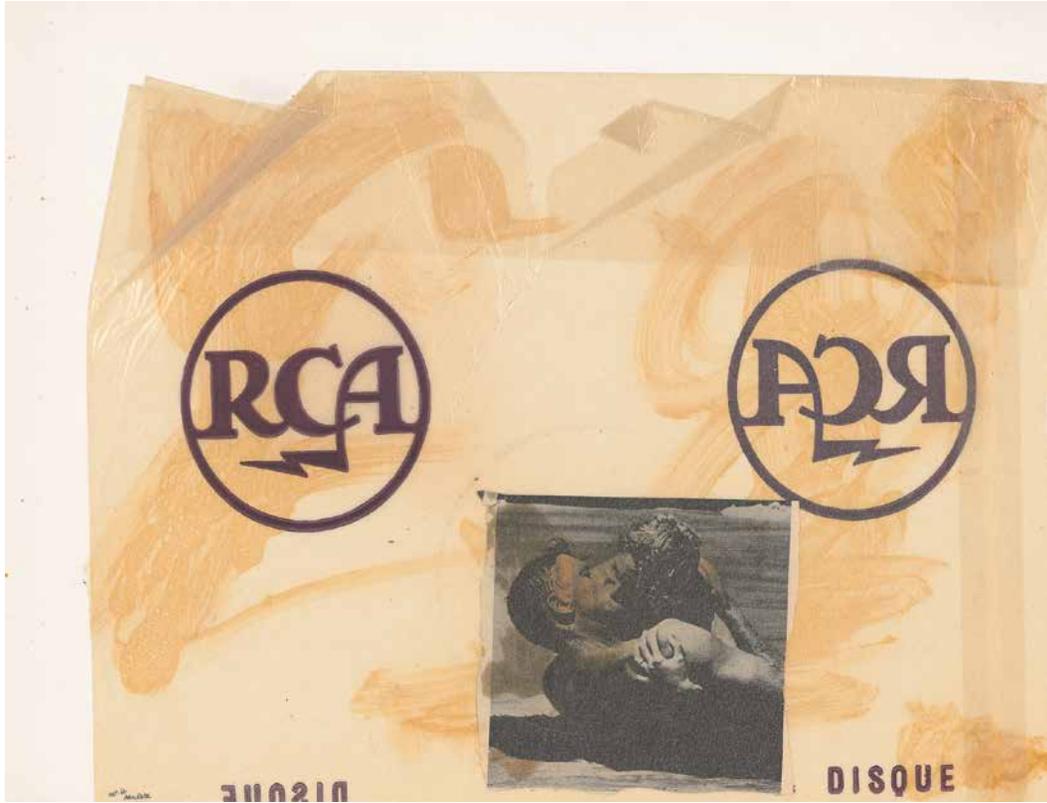
John M Armleder (*1948) ist einer der wichtigsten lebenden Schweizer Künstler. In den rund 50 Jahren seiner Karriere hat er ein vielfältiges Werk geschaffen, das von Performance über Malerei, Zeichnung und Skulptur bis hin zu verlegerischen und kuratorischen Projekten alles umfasst. Den Arbeiten auf Papier kommt dabei eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie sind der rote Faden, der die so unterschiedlichen und immer wieder überraschenden Arbeiten von John M Armleder zusammenhält. Bereits 1964 entstehen erste Zeichnungen, und das Medium begleitet den Künstler bis heute, wobei die Produktion in den 1960er- bis 1980er-Jahren am grössten ist. Mehr als 600 Werke auf Papier sind so entstanden. Die Kunsthalle Zürich zeigte diese 2005 in einer umfassenden Ausstellung.

Das zeichnerische Werk ist deshalb besonders interessant, weil John M Armleder darin vieles vorwegnimmt, was er später in Malerei oder Skulptur verarbeitet. Gewisse ikonographische Elemente, die danach sozusagen zu Armleders Markenzeichen werden, tauchen bei seinen Arbeiten auf Papier bereits in den 1960er-Jahren auf. Auch zeigt sich in diesen frühen Werken schon seine ganz eigene künstlerische Haltung, die mit den Stilmitteln von Zitat und Appropriation arbeitet und sich durch einen sehr kenntnisreichen und gleichzeitig nonchalanten Umgang mit der Geschichte der Kunst auszeichnet.

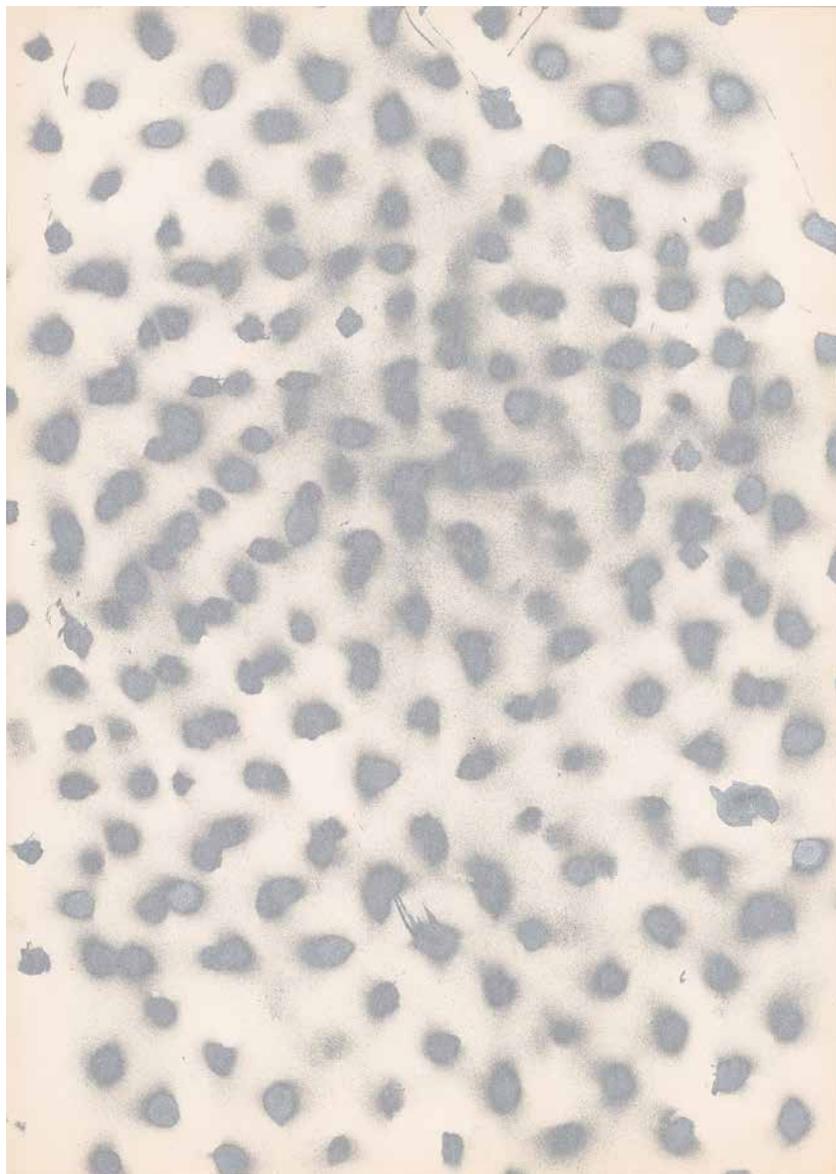
Das Kunsthaus Zürich besitzt mehrere Werke von John M Armleder. Neben einem «Pour Painting» aus dem Jahre 2004 befinden sich in der Sammlung auch eine «Furniture Sculpture» von 1982 sowie mehrere filmische Arbeiten, die z. T. auch das frühe performative Werk des Künstlers dokumentieren. Im Bereich der Zeichnung gab es in der Sammlung bisher jedoch nur eine einzige Arbeit. Es war daher schon ein längeres Desiderat, diesen wichtigen Aspekt von John M Armleders Werk zu stärken. Nun ist es gelungen, in Zusammenarbeit mit dem Künstler eine Gruppe von

insgesamt elf frühen Arbeiten auf Papier zusammenzustellen, die zwischen 1967 und 1985 entstanden sind. Die Gruppe fasst das Werk von John M Armleder sozusagen in nuce zusammen und zeigt, dass Ideen wie «Neo-Geo» oder der Diskurs von Aneignung für ihn bereits in den 1960er-Jahren wichtig waren. In einer der neu erworbenen Arbeiten von 1967 tauchen die für Armleder später so charakteristischen, silberglänzenden «dots» auf. Im selben Jahr verwendet der Künstler aber auch eine Plattenhülle der legendären RCA Records für eine Collage und verwandelt eine Seite aus einem Klebebildband zu Van Dyck zu einem Ready-made, das sowohl auf den flämischen Altmeister wie auch die Streifenbilder Sol LeWitts verweist. Es gibt auch Werke, in denen Freunde und Freundinnen aus jener Zeit ihre Spuren hinterlassen. Eine Arbeit aus dem Jahr 1982 ist beispielsweise ein Gemeinschaftswerk mit Helmut Federle, das von beiden unterzeichnet ist. Die zwei Künstler haben dafür je ein Rechteck und ein Quadrat aus einem Papiertischtuch ausgeschnitten, das sie wohl bei einem gemeinsamen Abendessen im Restaurant vorgefunden hatten. Das Resultat erinnert an Malewitsch' weisses Quadrat, atmet aber gleichzeitig die frische postmoderne Leichtigkeit der 1980er-Jahre. Ein anderes Werk der neu erworbenen Gruppe, das Anspielungen an die abstrakten Formexperimente der Klassischen Moderne wachruft, entstand in Zusammenarbeit mit John M Armleders damaliger Freundin Daisy Lorétan.

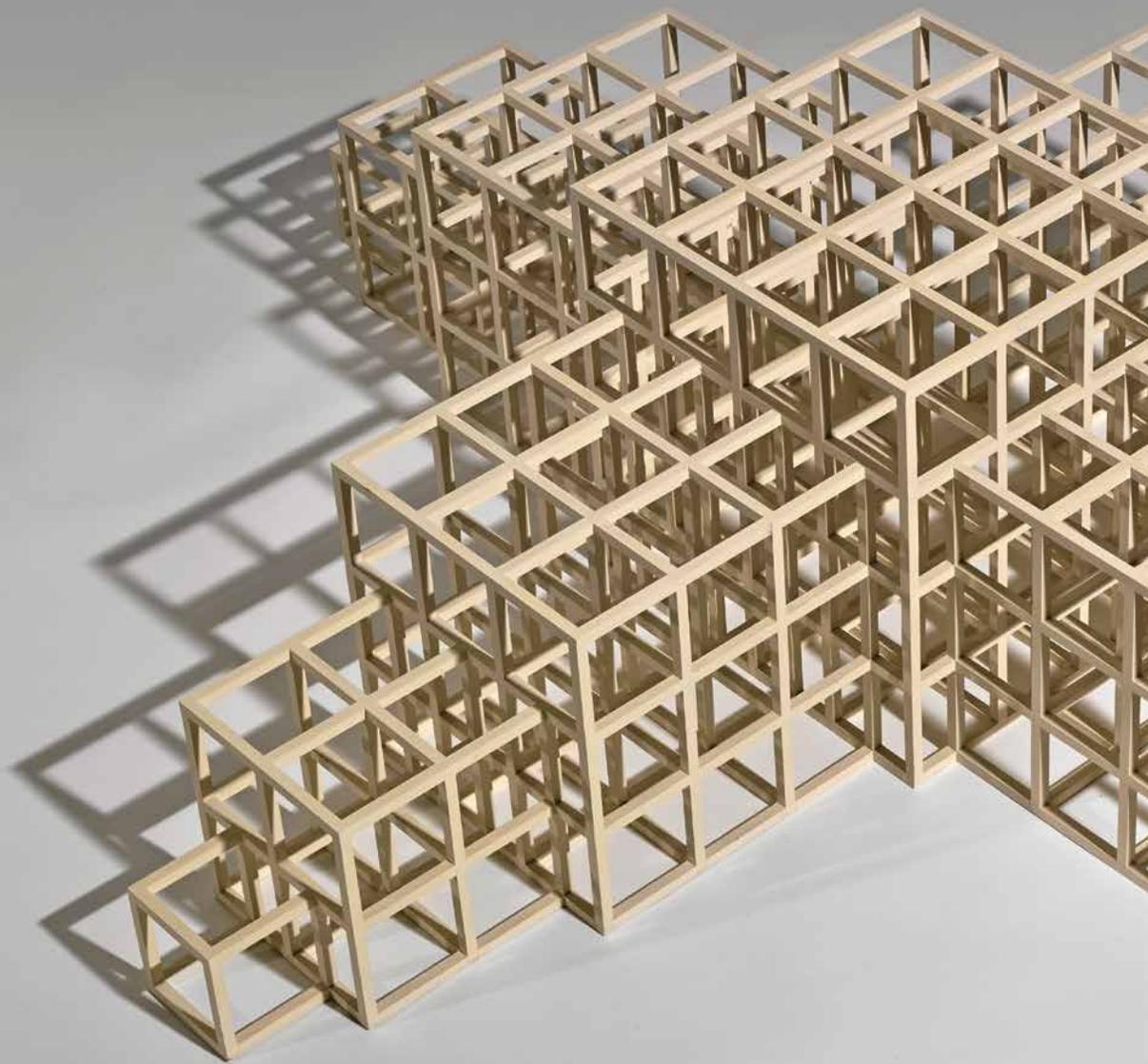
Mirjam Varadinis

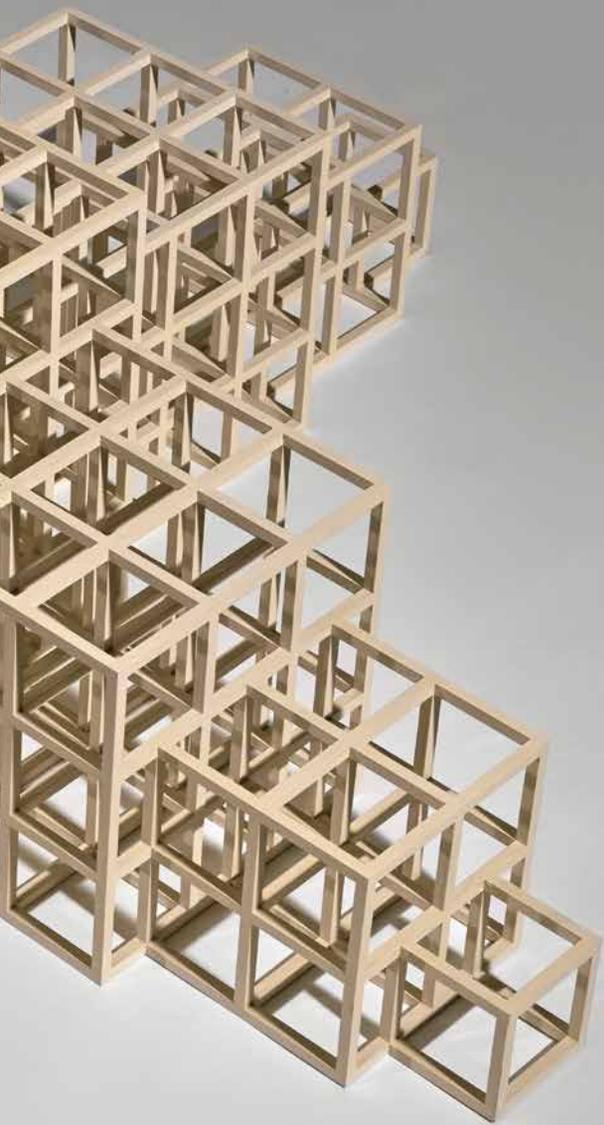


John M Armleder
RCA, 1967



John M Armleder
Untitled, 1967





Sol LeWitt
1 2 3 4 3 2 1 (+), 1986

SOL LEWITT

1 2 3 4 3 2 1 (+), 1986

«Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, dass er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für kompliziertere Funktionen eignet, als grammatisches Hilfsmittel, von dem die Arbeit ausgehen kann. Weil er ein universell anerkannter Standard ist, wird vom Betrachter keine Intention verlangt. Man versteht sofort, dass der Würfel einen Würfel darstellt, eine geometrische Figur, die unbezweifelbar sie selbst ist. Durch die Verwendung des Würfels vermeidet man die Notwendigkeit, eine andere Form zu erfinden, und behält sich seine Verwendung für die Erfindung vor.»¹ Mit diesen Worten von 1966 erläuterte der Amerikaner Sol LeWitt (1928 – 2007), Sohn russischer Einwanderer, seine Wahl des Würfels, den er als Grundform für eine Vielzahl von Skulpturen seit Anfang der 1960er-Jahre verwendete. Ausgehend von diesem klar definierten, leicht verständlichen Modul entwickelte der Künstler zahlreiche Variationen zu einem neuen Formenvokabular. Waren seine «Strukturen», wie er sie seit 1962 nannte, um sie vom traditionellen Skulpturenbegriff abzuheben, zunächst hauptsächlich aus schwarz bemaltem Holz gefertigt, wechselte LeWitt um 1965 zur Farbe Weiss über. Neben Holz verwendete er später auch Aluminium oder Stahl für seine Wand- und Bodenobjekte.

Mit seinen modularen Strukturen hielt er dem damals vorherrschenden abstrakten Expressionismus, der die individuelle Handschrift des Künstlers feierte, eine sachlich-nüchterne Kunstform entgegen, die das handwerkliche Können des Künstlers vollkommen in den Hintergrund drängte und schliesslich ganz tilgen sollte. LeWitt stellte das Konzept über die Anfertigung, was zur Folge hatte, dass jemand an seiner Stelle das Kunstwerk für ihn ausführen konnte. Seine revolutionäre Auffas-

sung von Kunst veröffentlichte er 1967 unter dem Titel «Paragraphs on Conceptual Art» («Paragraphen über konzeptuelle Kunst»), wodurch er als Vater der Konzeptkunst in die Kunstgeschichte eingegangen ist.²

Obschon viele von LeWitts Arbeiten auf geometrischen Formen basieren, ist ihre Gestalt in der Zusammensetzung häufig nicht vorhersehbar. Oftmals sind die modularen Kuben derart auf- und nebeneinander geschichtet, dass eine Ordnung auf den ersten Blick kaum zu erkennen ist. LeWitt war es wichtig zu betonen, dass er als Konzeptkünstler nicht rational, sondern intuitiv vorgeht, und auf diese Weise Lösungen findet, die sich durch Logik selbst nicht ergeben würden. Bei der vorliegenden Bodenarbeit mit dem Titel «1 2 3 4 3 2 1 (+)»³ von 1986 handelt es sich um eine Struktur mit «offenen Kuben», bestehend aus zwei Reihungen, die übers Kreuz gestellt sind. Die Würfel nehmen von 1 bis 4 zur Mitte hin progressiv zu und regressiv wieder ab. LeWitt hat mehrere Varianten von übers Kreuz gestellten Würfelformationen konzipiert und in verschiedenen Grössen und Materialien herstellen lassen.⁴ Das hier besprochene Werk wurde anlässlich der Zürcher Ausstellung in der Galerie Annemarie Verna 1986 in der Schweiz gefertigt.⁵

Dank der grosszügigen Schenkung von Thomas und Cristina Bechtler beherbergt das Kunsthaus Zürich neben der 1979 erworbenen «Wall Drawing» von 1972 sowie einer Reihe von Arbeiten auf Papier nun auch eine repräsentative dreidimensionale Arbeit von Sol LeWitt in seiner Sammlung.

Sandra Gianfreda

1 Sol LeWitt, «The Cube» [1966], in: Alicia Legg (Hg.), Sol LeWitt, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1978, S. 172; dt. zit. nach Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 185.

2 In: Artforum, Bd. 5, Nr. 10, 1967, S. 79–83; engl./dt. in: Gerd de Vries (Hg.), Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974, S. 176–185.

3 Im Entstehungsjahr autorisierte der Künstler den Titel «Struktur Nr. 9».

4 Ein Werkverzeichnis seiner «Structures» steht leider noch aus, vgl. aber Sol LeWitt, Structures 1962–1993, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, Oxford, und weitere Stationen, Oxford 1993, Nr. 75.

5 Weiterführende Literatur: Nicholas Baume (Hg.), Sol LeWitt. Structures 1965–2006, Ausst.-Kat. City Hall Park, New York, New Haven/London 2011.



MARKUS OEHLEN UNTITLED, 2008

Dieses Bild stach uns ins Auge. Als wir, die Kuratorinnen und Kuratoren des Kunsthauses, uns schon traditionell wieder auf der Art Basel trafen, wussten wir zunächst nicht, von wem es stammt. Das grossformatige Leinwandbild fällt durch seine starke Farbigkeit, ja fast aggressive Buntheit auf und das Hauptmotiv, das gnomenhafte Wesen mit stechend blickenden Augen und dem frechen Grinsen, springt einen förmlich an.

Markus Oehlen, der 1956 in Krefeld geborene deutsche Künstler (der jüngere Bruder des Malers Albert Oehlen), studierte nach einer Ausbildung als technischer Zeichner an der Kunstakademie Düsseldorf und lehrt heute an der Akademie der Bildenden Künste München Malerei und Grafik.

Die Stärke des Bildes liegt in der Montage von abstrakten Flächen, gerasterten Farbverläufen und der Figur, die sich gleichsam in einer weiter vorne liegenden optischen Ebene zeigt und dadurch grosse, fast physische Präsenz erreicht, jedoch nicht naturalistisch wirkt. Die Kombination von Zeichnung, gestischer Malerei, technoiden Rastern und dekorativen Mustern erinnert an die Bilder Sigmar Polkes im Kunsthaus. Im Gegensatz zu Polke scheint es Markus Oehlen aber weniger um das konzeptuelle und manchmal durchaus ironische Verbinden von ganz verschiedenen künstlerischen Techniken zu gehen, als um das Erzeugen einer abwechslungsreichen Bildstruktur mit einer erstaunlichen, fast schon aggressiven Präsenz – wohl auch eine Reminiszenz an die Punk-Bewegung, die den Künstler in den 1970er-Jahren prägte. Das im positiven Sinn befremdliche Bild besticht durch die Balance zwischen den verschiedenen Gestaltungsmitteln und verströmt eine rätselhaft-leuchtende Farbigkeit mit grosser Fernwirkung.

Das neue Werk ist eine markante Ergänzung der bedeutenden Gruppe deutscher Malerei der neueren Zeit und der Gegenwart in unserer Sammlung. Internationale Kunstmessen und Galerien, aber auch die Ateliers von Künstlerinnen und Künstlern

und der direkte Kontakt im Zusammenhang mit Ausstellungsprojekten sind in der Regel die Quellen für die Erwerbungen des Kunsthauses: Das Team der Kuratorinnen und Kuratoren diskutiert Vorschläge, auch manchmal über einen längeren Zeitraum, stets vor dem Hintergrund der bestehenden Sammlung, die wir durch gezielte Akquisitionen weiter ausbauen und ihr Profil schärfen. Und gelegentlich macht sich unsere Begeisterung sozusagen schlagartig breit und führt, wie in diesem Fall – zu spontanen Erwerbungen.

Christoph Becker





Sven Augustijnen
Le réduit, 2016

