

WILHELM SCHLINK

Die Kunstsammlung

Die Kunstsammlung

Die Diskussion der letzten zwanzig Jahre um Funktion und Auftrag der Kunstsammlungen ging wie selbstverständlich davon aus, daß die Museen die einzigen legitimen Erben der alten Spezies Kunstsammlung seien, – daß alle Reformvorschläge zur Vermittlung von Kunst von ihnen ausgehen müßten. Die private oder halböffentliche Kunstsammlung jedoch wurde stillschweigend totgesagt oder galt als allenfalls geduldetes Relikt feudalistischer oder großbürgerlicher Epochen, das so schnell wie möglich der Kunstpolitik der öffentlichen Hand eingegliedert werden müsse. Der Archäologe Adolf Furtwängler hatte schon an der Wende zu unserem Jahrhundert postuliert: „die edelsten Kunstwerke gehörender Menschheit und sollten deshalb von den Staaten verwaltet und zugänglich gemacht werden“, und er forderte, daß „die privaten Sammlungen, in denen frisches individuelles Leben pulsiert, in die großen Ströme der öffentlichen Museen fließen, oder durch hochherzige Stiftungen sich selbst in öffentliche Anstalten verwandeln.“¹ Furtwänglers Wunsch nach totaler Musealisierung der Kunst hat sich seither in geradezu beklemmender Weise verwirklicht.

Vom Kunsthistoriker, der den Vortragszyklus übers Sammeln einleitet, erwartet man nicht nur sammlungspolitische Kassandrarufer, sondern Gediegeneres: daß er die geschichtliche Entwicklung des Kunstsammelns darstelle, daß er Ziele und Intentionen der Sammler sowie das Charakteristische der Kunstsammlung im Unterschied zu anderen Sammlungen aufweise. Mit wenigen Schlaglichtern sei dies getan, und an einigen Beispielen zuerst aufgezeigt, welche vielfältigen Wurzeln zur Entstehung der Kunstsammlung beigetragen haben. In einem zweiten Teil des Vortrages wird von der Mentalität des neuzeitlichen Sammlers und von der charakteristischen Prägkraft einer Sammlung durch ihren Sammler gesprochen. Im dritten Teil schließlich frage ich nach den Aufgaben der privaten Sammlung in unserer Zeit, nach ihrem Leistungsvermögen und ganz am Rande auch nach ihrem Bildungsauftrag, der nach wie vor nicht unterschätzt werden sollte.

1. Die Entstehung der neuzeitlichen Kunstsammlung

Durch keine zweite Institution ist uns mittelalterliche Kunst so reichhaltig und vielgestaltig überliefert wie durch die Kirchenschätze. Ob wir an Trier denken oder an Aachen, an Regensburg oder an Prag, – überall haben die Kirchen über Jahrhunderte hinweg und allen Gefährdungen der Zeit zum Trotz eine eminent kunstpflegerische Rolle wahrgenommen. Dabei ging es der Kirche interessanterweise nicht nur um die Pflege des Überkommenen, sondern oft genug um ein ebenso originelles wie leidenschaftliches Sammeln älterer, häufig aus fremden Kunstbereichen stammender Kunstwerke, deren edles Material und deren Kunstwert zur Nobilitierung neuanzufertigender Ausstattungsstücke beitragen sollte. So ist der Ambo Heinrichs II. im Aachener Dom (um 1020) mit römisch-antiken Schalen aus Bergkristall und Achat, alten Schachfiguren aus Achat und Chalzedon sowie alexandrinischen Elfenbeinschnitzereien des 6. nachchristlichen Jahrhunderts (Darstellungen römischer Götter, darunter zweimal solche des weinlaubbekränzten Dionysos) besetzt. Noch sinnreicher zeigt sich die Wiederverwendung älterer Kleinkunst am Aachener Lotharskreuz, das ums Jahr 1000 von Otto I. gestiftet wurde. Der große antike Kameo mit dem Bild des lorbeergekrönten Kaisers Augustus sitzt genau auf der Höhe des Kopfes Christi, der als am Kreuz Triumphierender auf der Rückseite dargestellt ist. Hier wird über die materielle Nobilitierung hinaus eine subtile Sinnstruktur ausgewiesen: die Entsprechung weltlicher (Augustus) und göttlicher (Christus) Potestas sowie die Herrschergenealogie von Augustus über Lothar (855-869, dessen Siegelstein in Bergkristall am Kreuzstamm unter dem Augustuskameo angebracht ist) zu Otto III., dem Stifter des Kreuzes.²

Als profanes Gegenstück zum Kirchenschatz ist die Ausstattung der Residenz zu nennen. Ein enormer Fundus für die staatlichen und privaten Kunstsammlungen von heute! Auch hier wurden Kunstwerke in der Regel nicht um ihrer selbst willen, als vereinzelte Objekte des Kunstgenusses gesammelt, sondern als Bestandteile der Gesamtausstattung, als mehr beiläufige Elemente eines Ambiente, oft auch als Mosaiksteinchen in der Selbstdarstellung des Besitzers.

Uns überrascht bei solchen Sammlungen die Sorglosigkeit, mit der die größten Kunstwerke nach bloßem Gusto plaziert wurden – ohne Rücksicht auf ihren Rang und auf ihre Erhaltung. Michelangelos Gemälde ‘Leda mit dem Schwan’, das im 16. Jahrhundert nach Fontainebleau gelangt war, hing nicht in einer Galerie oder in einem Prunkzimmer des Schlosses – wie es dem Rang des Künstlers nach unserer Vorstellung entsprochen hätte –, sondern im Badezimmer Franz I. unter anderen lasziven Gemälden. Ähnlich schwer vorstellbar ist es, daß eine der prachtvollsten Sammlungen von Gemälden Tizians (ehemals im Besitz der Farnese und heute im Museo Capodimonte in Neapel) während des 18.

¹ Adolf Furtwängler, **ber Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*. Festrede am 11.3.1899. München 1899, S. 22/23.

² Ernst Günther Grimme, *Der Aachener Damschatz*. Aachen 1972.

Jahrhunderts nicht mit der größten Umsicht gepflegt wurde, sondern als Ausstattungselement der bourbonischen Hofhaltung bald in Neapel, bald in Palermo benötigt wurde und daher dauernd unterwegs war. In Bilderkisten, wenn nicht gar aufgerollt, gingen die Gemälde zwischen Sizilien und dem italienischen Festland als Schiffsladungen hin und her; kein Wunder, daß 'Danae empfängt den Goldregen' kaum noch Spuren der originalen Farboberfläche aufweist.

Erinnern wir uns schließlich an Karl den Kühnen, der auf den Feldzug gegen die Eidgenossen einen Großteil seiner beweglichen Kunstthabe mitnahm und in den Schlachten von Grandson und Murten im Jahre 1476 ohne Rest verlor. Das Schicksal der Burgunderbeute ist bekannt:³ nur Weniges gelangte zur Sammelstelle der Eidgenossen und wurde später auf die Kantone verteilt, das meiste jedoch wurde zu Spottpreisen unter der Hand weiterverkauft und eingeschmolzen. Nur aus der Verbindung mit dem fürstlichen Träger hatten die Kunstwerke ihre Legitimation als Kunstwerke beziehen können; dem Volk jedoch galten sie nach dem bloßen Materialwert. Schon aus diesem Grunde war – bis weit in die Neuzeit hinein – jede fürstliche Sammlung leicht vergänglich.

Eine weitere, dritte Wurzel der neuzeitlichen Kunstsammlung bilden die Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen man alles zusammenzutragen pflegte, was überhaupt anschauliches Interesse erwecken könnte. Charakteristisch für diese Sammlungen ist, „daß ein Unterschied zwischen Kunst- und Naturalienkabinett nicht gemacht wurde, daß also naturwissenschaftliche Kuriositäten, wie ausgestopfte Tiere und Präparate, physikalische Instrumente, mechanische Apparate und technische Spielereien sowie Erzeugnisse des Kunstgewerbes neben den Werken der bildenden Kunst standen, so daß sich ein seltsames Nebeneinander der verschiedensten Dinge ergab.“⁴

Bezeichnend für die Kunst- und Wunderkammern scheint mir auch, daß keineswegs ausgemacht ist, ob Gemälde und Skulpturen in der Wertschätzung des Sammlers am höchsten rangierten. Mancherorts dürfte vielmehr der Kabinettschrank mit seinen Münzschubladen und den Kleinkunstsammlungen im Zentrum des Sammlerinteresses gestanden sein. Rudolf II. galten die Automaten als Prunkstücke seiner Sammlungen – kleine vergoldete Tanzbären, die aufgezogen werden konnten, oder Uhren in Form einer Kogge mit beweglichen Figuren auf Deck nach Art der astronomischen Uhren des Spätmittelalters.⁵

Aus unzähligen Beschreibungen und Inventaren sind uns die Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit bekannt; im Kleinen waren sie unverzichtbarer Bestandteil der Humanistenstube, im Großen der Stolz des fürstlichen Sammlers und die Besucherattraktion seiner Residenz. In manchen französischen Provinzmuseen blieb dieser Sammlungstyp bis zum heutigen Tag lebendig. Das Museum der Société Historique et Archéologique in Langres beispielsweise bietet einen enzyklopädisch ausgreifenden Sammlungsbestand, der aus den Interessen- und Tätigkeitsgebieten eifriger Vereinsmitglieder gespeist worden ist. Neben der Sammlung gallo-römischer Skulpturen und der Bibliothek mit Zeichnungs- und Handschriftenkabinett finden wir nicht nur ein wohlausgewachsenes Naturkundemuseum mit zoologischen Präparaten und petrologischen Spezialsammlungen, sondern auch Abteilungen zum Münzwesen und zur lokalen Handwerksgeschichte, eine Waffensammlung, Ostasiatika sowie schließlich Räume mit Gemälden und mittelalterlichem Kunstgewerbe (unter letzterem freilich ein hoher Prozentsatz an Fälschungen des 19. Jahrhunderts).

Blicken wir von diesem Panoptikum auf die von Isabella d'Este zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Schloß von Mantua gegründeten Sammlungen zurück, wie sie uns der Ulmer Stadtbaumeister Josef Furttembach im frühen 17. Jahrhundert aus Augenschein beschrieben hat, dann treffen wir im Grunde auf die gleichen Abteilungen. Furttembach sah sich zunächst einem Einhorn gegenüber, dann einem ausgestopften und in ganzer Größe präparierten Meerroß. Auf letzterem war die konservierte Mumie eines vor Jahren ermordeten Passarigo Bonaccorsio aufgestellt, sorglich mit einem Tuch verhüllt, „damit das Frauenzimmer kein Abscheu darob trage“. Die Leiche war nämlich so präpariert, daß die inneren Organe sichtbar waren. Sonst gab es in dieser Abteilung noch: ein Krokodil, eine Hydra mit sieben Köpfen und sieben Hälsen, die Mißgeburt eines Kindes mit vier Augen und zwei Mündern sowie Korallen, Versteinerungen und Muscheln. Dann folgten sechs kleinere Räume mit Erzeugnissen des Kunstgewerbes, eine Waffensammlung mit einem besonderen Raum für indische und türkische Waffen. Schließlich eine Gemmensammlung, Geschirrkammern und allerlei künstliches Uhrwerk. Erst auf der vierten Seite seiner Beschreibung kommt Furttembach erschöpft zu den Gemälden, „eine große Anzahl trefflich schöner Gemählter, würde zu lang, alles zu verzeihen“.⁶

Gewandelt hat sich in den vierhundert Jahren zwischen Mantua und Langres der Ordnungssinn; anstelle der unbefangenen Sensation des Ausgefallenen, Einzigartigen und oft genug Makabren im 16. und 17. Jahrhundert sucht der Gebildete des 19. Jahrhunderts die enzyklopädische und systematische Ordnung, die Vollzähligkeit und vor allem die Belehrung.

Die vierte und letzte Vorform des Kunstsammelns ist die, welche unserer Vorstellung einer neuzeitlichen Kunstsammlung am nächsten kommt; ich meine den Antikengarten der Renaissance und die Sammlung des Künstlers. Ihre 'raison d'être' besitzen diese Sammlungen nicht im außerkünstlerischen Bereich, vielmehr suchen sie die künstlerische Tradition aufzuweisen und als künstlerisches Vorbild nutzbar zu machen.

Geprägt vom Vorbild antiker Gärten, in denen griechische Skulpturen und römische Repliken aufgestellt waren, begünstigt von den zahllosen Antikensammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts und befügelt durch das Interesse der zeitgenössischen Künstler und Antiquare entstanden die zahllosen, meist

³ *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst*. Bernfisches Historisches Museum, Ausstellung Mai bis September 1969.

⁴ Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959, S. 252.

⁵ Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2. vermehrte Auflage, Braunschweig 1978 (1908).

⁶ Zusammengefaßt nach Schudt – wie Anm. 4 – S. 252/253 und S. 423 ff.



Abbildung 1: Der Antikengarten der Casa Galli im 16. Jahrhundert, Federzeichnung aus dem Skizzenbuch des Marten van Heemskerck

kurzlebigen Antikensammlungen Roms.⁷ Macht der Statuenhof des Palazzo Valle-Capranica mit der systematischen Präsentation der Skulpturen und der einheitlichen architektonischen Fassung einen Schritt aufs neuzeitliche Museum hin; so zeigt uns die Sammlung des Jacopo Galli (Abb. I) die aktuelle Bedeutung solcher Antikengärten für die Künstler der Renaissance. Denn was dort im Zentrum steht, ist keine Antike, sondern der Bacchus des jungen Michelangelo desselben Künstlers, der im Florentiner Antikengarten Lorenzo Medicis aufgewachsen war und dort im täglichen Umgang mit antiken Skulpturen das Bildhauern gelernt hatte; hier, im römischen Antikengarten, suchte er in einer Art Gesellenstück die Antike durch Antikisches zu übertrumpfen.

Den Künstlern selbst lag am meisten daran, die künstlerische Tradition zu sammeln, sie permanent vor Augen zu haben und zu nutzen. Marcanton Raimondis Stiche nach Raffael wurden von den nordischen Künstlern ebenso begierig gesammelt wie Dürers Holzschnitte und Kupferstiche von den Italienern. Nicht selten überschritten Künstlersammlungen des 17. Jahrhunderts an Umfang und an Qualität die der Kunstliebhaber. Man vergegenwärtige sich die umfangreiche Graphiksammlung Poussins oder den immensen Kunstbesitz Rembrandts vor seinem Bankrott. Rubens, dessen Wohnhaus in Antwerpen ein einziges 'Museum' war, besaß laut Inventar des Testamentvollstreckers anno 1640 über 300 Gemälde, darunter allein 11 Originale von Tizian – ganz abgesehen von den 32 Kopien, die Rubens nach Werken Tizians selbst angefertigt hatte.⁸ Wir brauchen nur an Picassos Kunstsammlung zu denken, die heute im Louvre ausgestellt ist, und an sein intensives nachschöpferisches Verhältnis zur künstlerischen Tradition, um zu verstehen, welch wichtiger und konstanter Faktor die Künstlersammlung fürs Fortleben der Kunst über alle 'Jahrhunderte hinweg geblieben ist.

2. Zur Mentalität des Sammlers

Nach dieser flüchtigen Skizze der wichtigsten Traditionsstränge der 'Kunstsammlung' fehlt ein Hinweis auf die heute bekannteste und umfassendste Form der Kunstsammlung: das Museum. Sehen wir vom antiken 'Museion' und seiner raren Nachfolge im Zeitalter der Renaissance ab, dann läßt sich erst im 18. Jahrhundert die schrittweise Ausbildung der neuen Institution beobachten. So ließ beispielsweise seit den 1720er Jahren August der Starke durch Herausziehen der Kunstwerke aus seinen Kunstkammern, Wohn- und Repräsentationsräumen die ersten gattungsspezifischen Museen in Dresden entstehen.⁹

Das 19. Jahrhundert brachte der gattungsspezifischen Sammlung die allgemeine Zugänglichkeit, den ihr zugehörigen Bautypus: das Museum sowie die kunstwissenschaftliche Betreuung,

⁷ Christian Hucken. *Römische Antikengärten der 16. Jahrhunderts* Heidelberg 1917.

⁸ Jean Denucé, *De konstkamers van Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, o. O. 1912, S. 56 ff.

⁹ Martin Raumschüssel, *Die Antikensammlung des Starken*. In: *Antikensammlung im 18. Jahrhundert*. Berlin 1981, S. 169 ff.

die das Echte vom Unechten rücksichtslos zu scheiden weiß, die Ordnung schafft und die bestrebt ist, Lücken im Sammlungsgefüge aufzufüllen. Damals wurde die seither nie wirklich in Zweifel gestellte, dreifache Aufgabenstellung des Kunstmuseums formuliert: 1) die Kunstwerke zu konservieren, 2) die Entwicklung der Kunst anschaulich, einsichtig und nach Möglichkeit lückenlos zu präsentieren, und 3) die künstlerische Tradition dem zeitgenössischen Künstler zu vermitteln. Konservieren, Präsentieren, Anregen – das klingt nach einer lebendigen, aktivischen Institution, von der man glauben möchte, daß sie mit dem materiellen Erbe der älteren Kunstsammlungen auch deren Elan übernommen habe. Davon kann aber keine Rede sein; schon die pejorative Bedeutung des Wortes 'museal' zeigt dies unmißverständlich an: gegenüber der stets beweglichen, stets in 'statu nascendi' befindlichen privaten Kunstsammlung empfinden wir das Museum als etwas Unbewegliches, als etwas mehr oder weniger in sich Abgeschlossenes. Natürlich versuchen die Museen, gegen dieses Vorurteil sich zur Wehr zu setzen; sei es, daß sie sich den agileren Namen „Kunstsammlungen des Landes . . .“ geben, sei es, daß sie sich – wie 'cloisters' in New York – den Namen einer geschichtlichen Institution anmaßen, sei es schließlich, daß sie durch ständiges Umhängen ihres Bestandes der Taktik des Kunstvereins sich bedienen und Wechselausstellungen vortäuschen. Dem allgemeinen Sprachverständnis folgend, können wir die 'Kunstsammlung' zwischen dem 'Museum' und der temporären 'Kunstaussstellung' einordnen. Die Kunstsammlung ist beweglicher, gegebenenfalls ungeordneter und auf jeden Fall amüsanter als das Museum, und sie ist langlebiger, thematisch ungebundener, in der Regel aber auch lückenhafter als eine temporäre Ausstellung von Leihgaben zu einem bestimmten Thema. Machen wir hier auf die Nagelprobe mit ein paar Beobachtungen aus der Gegenwart:

1) Während die öffentlichen Museen damit rechnen müssen, ihren Bestand auf Ewigkeit zu bewahren und ihn eher durch einen Museumsneubau als durch die Neuerwerbung von Kunstwerken einschneidend verändern zukönnen, befindet sich die private Kunstsammlung permanent in Veränderung.

2) Es gibt kaum einen Sammler, der im Verlauf seiner Sammlertätigkeit nicht neue Akzente gesetzt hätte. Ströher verkaufte seine Briefmarkensammlung und begann mit deren Erlös popart zu kaufen; Oskar Reinhart stiftete 1939 eine umfangreiche Sammlung deutscher und Schweizer Maler des 19. Jahrhunderts seiner Vaterstadt Winterthur, um sich hinfort dem Ausbau einer zahlenmäßig viel kleineren Sammlung älterer abendländischer und neuerer französischer Kunst zu widmen. Kardinal Richelieu setzte seine Kunstsammlung beim 'jeu de paume' mit Ludwig XIII. von Frankreich als Pfand ein, verlor und begann mit dem nächsten Tat., rinn neun Sammlung aufzubauen.

Diese abrupten, dem Außenstehenden schwer verständlichen Entscheidungen dürfen gewiß nicht als Ausdruck der Gleichgültigkeit des Sammlers seinem Sammlungsgut gegenüber mißverstanden werden; viel eher sind sie Ausdruck der Spontaneität und Souveränität des Kunstsammlers – Eigenschaften, die für ein erfolgreiches Sammeln ebenso wichtige Voraussetzungen sind wie Ausdauer und Beharrlichkeit.

2) Durch Zufall und Eigensinn des Sammlers entsteht im Idealfall eine originelle, in sich abgerundete Sammlung, wie sie auf keinem anderen Wege – am allerwenigsten im Museum zusammengebracht werden kann.

Schon die Hängung oder Aufstellung einer Privatsammlung ist von der Präsentation eines Museums in der Regel denkbar weit entfernt. Im Basler Haus des Baron Hirsch war die alle Gattungen umfassende Sammlung dichtgedrängt auf alle Zimmer verteilt;¹⁰ sie wurde im täglichen Bewohnen der Räume erlebt, denn „der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs“ (Walter Benjamin).

Der durchaus verständliche Wunsch nach einem intensivierten Kontakt mit den verfügbaren Kunstwerken kann in Privatsammlungen eigentümliche Blüten treiben – wie sie dem seriöseren Museum verschlossen sind. So fand der amerikanische Sammler Raymond Pitcairn den wahren Genuß an seinen mittelalterlichen Skulpturen nur in einem Saal, „dessen Fenster mit originalgroßen Kopien der Scheiben im Querhaus der Kathedrale von Chartres verglast waren und dessen hölzerne Decke eine Bemalung mit Motiven aus dem 'Book of Lindisfarne' (um 700) trug, während eine Stereoanlage dieses erstaunliche Ensemble mit den Klängen Wagner'scher Musik – Vorspiel zum zweiten Akt von Tristan – überflutete.“¹¹

Viele Sammler müssen das – meist uneingestandene – Gefühl gehabt haben, ihre Sammlung sei zu unbelebt und still. Dann suchten Sie nach spektakulären Sensationen, die mit Kunst im Grunde wenig zu tun haben. Bekannt ist der ausgestopfte, brüllende Löwe in einem offenstehenden Käfig, mit dem Oskar Reinhart in seinem sammlungsschweren Haus Besucher erschreckte¹² – ein eigentümlich triviales 'lebendes Bild' nach Delacroix' 'Kampf zwischen Löwe und Tiger' im Besitz desselben Sammlers.

Dem Ziel der Museen, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte mit schlagenden Beispielen nach Möglichkeit lückenlos zu präsentieren, treten die privaten Sammler mit unendlich mannigfaltigen, meist treffsicheren, oftmals auch skurrilen Intentionen was Inhalt und Umfang ihrer Sammlung angeht – entgegen. Govert van Slingeland, Schatzmeister der Provinz Holland im 18. Jahrhundert, galt als einer der besten Kunstkenner seiner Zeit. Sein ganzes Leben hindurch hat er sich mit der Zusammenstellung seiner Sammlung beschäftigt, die seinem. Grundsatz zufolge jedoch nie die Zahl von 40 Gemälden übersteigen durfte. So hat er mehrfach umfangreiche Sammlungen geschlossen aufkaufen müssen, wenn er eines einzigen langgesuchten Bildes habhaft werden wollte oder wenn er ein Gemälde seiner Sammlung, das nicht aus der besten

¹⁰ Hermann Fillitz, *Robert von Hirsch – Leben mit einer Sammlung*. In: du – Europäische Kunstzeitschrift, Heft 447/Mai 1978, s. 26 ff.

¹¹ Willibald Sauerländer. *Radiance an reflection, medieval art from the Raymond Pitcairn Collection*, Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 1982. In: *Kunstchronik* 35/1982, S. 383 f.

¹² Gotthard Jedlicka, *Erinnerung an Julius Meier-Graefe*. In: *Verantwortung. Festschrift für Willy Bretscher*, Zürich 1957, S. 160.

Zeit des betreffenden Meisters stammte, durch ein besseres glaubte ersetzen zu können.¹³ Besonders kochentwickeltes Qualitätsgefühl oder bloße Marotte?

Ein anderer Fall: Alfred Bruyas war einer der tatkräftigsten Mäzene von Gustav Courbet und zahlreicher anderer Künstler seiner Zeit. Seine Sammlung von rund 150 Gemälden wurde als Grundstock des Musée Fabre in Montpellier weltberühmt.¹⁴ Bruyas hatte eine Schwäche: er ließ sich durch die von ihm geförderten Maler überaus gern portraituren. Der Kunstkritiker Champfleury, den Courbet bei Bruyas eingeführt hatte, mißbrauchte die Freundschaft zu einer anonymen Karikatur des Sammlers in der Novelle „Les sensations de Josquin“: man könne seinen Augen kaum trauen, der Sammler habe sich mit 300 bis 400 Bildnissen nach seiner eigenen Physiognomie umgeben. Im letzten schwarzverhängten Saal stehe der Besucher schließlich vor einem Tabernakel, in dem sich das Bild des dornengekrönten Christus befindet – aber auch dieses trage die Züge des Sammlers. Fasziniert von der egozentrischen Geschlossenheit der Sammlung versucht Champfleury, eine Erklärung zu geben: der eitle Nichtstuer suche durch sein Portrait Unsterblichkeit zu erlangen; dieser fixen Idee zuliebe nähme er bei jeder Portraitsitzung ein neues Stück Identitätsverlust hin; schlußendlich hätten ihn die Künstler wie Vampire ausgesaugt und er könne nur noch ein leidendes Schattendasein – seine Passion – führen. Das Beispiel zeigt einmal mehr, wie stark die spezifische Geschlossenheit einer Sammlung vom Charakterbild, ja sogar vom Krankheitsbild eines Sammlers geprägt sein kann, ohne daß der Rang der Sammlung hierdurch in Frage gestellt ist.

3) Seit dem 19. Jahrhundert trachtet der Sammler, seine Sammlung spätestens im Tod der Institution zu übereignen, die lebenslang sein ärgster Konkurrent und sein abschreckendes Vorbild gewesen war: dem Museum.

Es ist im Grunde schier unverständlich, daß der Sämmler seine Sammlung, die für ihn immer etwas Bewegliches, Veränderliches und nie etwas Festgeschriebenes gewesen war, nun mit einem Mal mumifiziert und auf Ewigkeit, ‘tel quel’ erhalten wissen will. Das läßt sich – sehen wir einmal von dem Wunsch nach Ruhm und Anerkennung ab – nur verstehen, wenn man in Rechnung stellt, daß der Sammler in der Regel zeitlebens ein schlechtes Gewissen hat, der Allgemeinheit Kunst vorenthalten zu haben.

Daß die Kunst allen gehöre, ist seit der Wende zum 19. Jahrhundert allgemein anerkanntes und irreversibles Grundgesetz. Kein privater Sammler von Gemälden und Skulpturen hat sich diesem entziehen können; nicht einmal Peggy Guggenheim, der Konventionen sonst eher wenig bedeuteten. Der Winterthurer Sammler Oskar Beinhart hat anlässlich seiner Stiftung im Jahre 1939 bekannt: „Mögen solche Werke rechtlich auch dem Einzelnen zu eigen sein, in einem höheren Sinne gehören sie doch der Allgemeinheit, und ihr Besitzer darf sich nur als deren Sachwalter auf Zeit betrachten;“ er habe die Sammlung nicht zuletzt zur Bereicherung der kulturellen Güter seiner lieben Heimat zusammengebracht, denn er sei überzeugt, „daß die Kunst, wenn sie verständlich bleibt, in weiteste Kreise zu wirken vermag.“¹⁵ Ähnliches hören wir heute noch kategorischer und verheißungsvoller von Peter Ludwig aus Aachen, – und wir hören solches so oft, daß wir es nachgerade für selbstverständlich und für richtig halten.

Um so überraschender ist es dann, wenn ein Sammler aus dieser Rolle fällt. Robert v. Hirsch, der glücklichste Sammler unseres Jahrhunderts, hatte beschlossen, „nach seinem Ableben die ganze Sammlung in einer großen Auktion erneut unter die Liebhaber und Sammler bringen zu lassen, gewiß, daß sie seinen Rang als Sammler vor aller Welt bestätigen werde. Eine Stiftung zu errichten und ein eigenes Museum zu hinterlassen, wie ihm mehrfach vorgeschlagen, lag nicht in seiner Philosophie, er wies auf die Verstaubtheit etwa des Museums Cognac-Jay in Paris hin.“¹⁶ 1978, ein Jahr nach seinem Tod, wurde die Sammlung bei Sotheby versteigert. Hirsch’s Rechnung ging dabei freilich nicht ganz auf; sein Rang als Sammler wurde zwar ins Mystische verklärt, die Preise jedoch stiegen ebenfalls in mystische Höhen: kaum ein Stück der Sammlung kam wieder in die Hände von Liebhabern und Sammlern, vielmehr verblutete sich manches Museum am Wunsch, nicht mit leeren Händen von der Versteigerung zurückzukehren.

Mit Peter Ludwig und Robert v. Hirsch lernen wir extreme Haltungen kennen: der eine sammelt, um Museen zu gründen, der andere gründet eine Sammlung auf Lebenszeit und gibt die sammlerlose Sammlung – als ihres eigentlichen Zentrums beraubt – wie selbstverständlich wieder frei. Obschon diese beiden gegensätzlichen Entscheidungen von der totalen Musealisierung unserer Zeit im Endeffekt nahezu gleichbehandelt werden, ist es doch keineswegs ausgemacht, ob die fortschreitende Übernahme privaten Sammlungsbestandes in öffentlichen Kunstbesitz zu einer belebteren und kurzweiligeren Kunstszene oder auch nur zu einem allgemeineren und intensiveren Kunstinteresse führen werde. Wer ist schließlich derjenige, der der Allgemeinheit Kunst vorenthält, der Kunstsammler, der ein stets offener Leihgeber ist, oder das Museum, das bis zu 80 Prozent seines Bestandes im Depot stapelt?

3. Ein Plädoyer für die private Sammlung

Privates Kunstsammeln bewährt sich dort, wo das Museum sich unentschlossen zeigt, wo es dem Sammler gern einen Freiraum beläßt, dort nämlich, wo es sich um zeitgenössische Kunst handelt. Hier nimmt der Sammler dem Museum das Risiko des Neuen, des noch Ungewichteten ab: Er handelt im Unterschied zum Museum auch dort, wo kunstgeschichtliche Ordnung noch nicht fortgeschrieben werden konnte.

Höchst selten kommt es vor, daß ein älteres Kunstwerk vom Sammler in seinem Wert erkannt wird, während

¹³ Hanns Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte*, München-Leipzig 1905, S. 170.

¹⁴ Marion Haedeke, *Alfred Bruyas*, Frankfurt Bern 1980, besonders S. 231ff.

¹⁵ Franz Zelger, *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur*, Bd. I: *Schweizer Maler*, Zürich 21981, S. 9.

¹⁶ Michael Stettler, *Rat der Alten*, Bern ³1980, S. 169.

die Museen es verblendetermaßen für eine Niete halten. (Ein Beispiel: Dürers ‘Madonna Selbtritt’ von 1519 wurde 1852 von der Alten Pinakothek in München als Ausschuß für 50 Gulden an einen Sammler verkauft, gelangte 15 Jahre später für 46 000 Franken nach Odesa und hängt heute als unbezweifeltes Original im Metropolitan Museum of Art in New York.) Regelmäßig aber werden junge Talente zuerst von Sammlern und Kunsthändlern entdeckt, – und erst mit Verspätung reagieren die Museen. Robert Musil schrieb vom deutschen Industriearbeiter Dr. Arnheim etwas mokant: „die Kunst von morgen kaufte er am Halm, zu noch nicht hinaufgesetzten Preisen,“ und insinuiert uns damit, es sei der Sammler selbst, der dafür Sorge, daß seine Entdeckung sich bezahlt mache. Tatsächlich wird immer wieder der Verdacht geäußert, der potente Sammler präge durch seine Präferenzen die Richtung der Moderne in unzulässiger Weise. Da mag zweifellos etwas dran sein, – gleichwohl wären es reine Tagträumereien, sich vorzustellen, daß Baselitz vielleicht unerkannt geblieben wäre oder vielleicht ein noch besserer Maler hätte werden können, wenn Peter Ludwig sich sei-

ner nicht angenommen hätte, oder zu spekulieren, welche Wendung die moderne Kunst genommen hätte, wenn Surrealismus oder action Painting’ nicht von entdeckungsfreudigen Sammlern gefördert worden wären.

Der Sammler ist heute weniger denn je nur Entdecker und Abnehmer des Künstlers. Er ist vielmehr sein Animateur, sein notwendiger Gegenpol, oft genug seine ‘raison d’être’. Ich wüßte keinen Maler, der ohne einen einzigen Sammler auskommen konnte oder kann – nicht einmal Courbet oder van Gogh –, obschon es viele Künstler gab und gibt, die als refusierte, d. h. vom offiziellen Kunsturteil übergangene oder verdammte, notfalls leben konnten und können. Hier zeigt sich einmal mehr der Eigensinn des Sammlers, wenn er seinem Künstler ins Kreuzfeuer der Kritik folgt und unbeirrt bleibt. Nicht erst heute fallen da scharfe, kränkende Worte; schon der Berliner Sammler Bernstein, der Manet, Monet und Pissarro sammelte, bekam von Adolf Menzel zu hören: „Hab’n Se wirklich Jeld für den Dreck ausjegeben?“

Heute erwartet man von einer Kunstsammlung, daß sie viel gekostet hat, daß ihr Umfang dem eines mittleren

Museums nahekommt und daß sie eine gewisse Öffentlichkeitswirksamkeit entfaltet. Wenn der Schreiber dieser Zeilen die Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen, die bei ihm daheim hängen, als ‘Sammlung’ deklarieren wollte, würde er sich fraglos lächerlich machen. Aber auch darin sehe ich nur eine unglückliche neuzeitliche Verengung des Begriffs. Spricht doch – um nur ein Gegenbeispiel zu berufen – jeder Gebildete ungestraft von seiner Bibliothek, obschon keine dieser privaten Bibliotheken den Vergleich mit einer Universitätsbibliothek aushalten können. In ähnlicher Weise – meine ich – dürfte auch die Kunstsammlung nicht allein von den Kriterien der verursachten Kosten, der Quantität und der Museumswürdigkeit bestimmt sein; vielmehr sollte bereits der als Sammler gelten, der seine Kunstsammlung – und sei sie noch so klein und bescheiden- sinnvoll nutzt.

Die Kleinsammlung ist uns vertraut aus der Wohn- und Bildungskultur des Biedermeier: einige Bilder über dem Sofa (Menzels Abendgesellschaft von 1848), einige Mappen mit Graphik, die bei Gelegenheit im Familien- oder Freundeskreis durchgenommen wer-



Abbildung 2: Die Arbeitsstube des Künstlers, Radierung von Daniel Chodowiecki, 1771

den. Auch diese kleinste, nie den Rahmen der privaten Sphäre verlassende Sammlung, in der künstlerisches Anschauungsmaterial zum Genuß, zur Unterrichtung, zur Tradierung über Generationen hinweg und nicht zuletzt als immerwährendes Konversationsstimulans und als Schmuck der Wohnung bewahrt wird, hat ihre noch zu schreibende – Geschichte. Marcanton Michiel, der im frühen 16. Jahrhundert Verzeichnisse über die privaten Sammlungen in Venedig und auf der ‘terra ferma’ anlegte, nennt unverdrossen mehrere Häuser, in denen er nur drei oder vier nennenswerte Kunstwerke fand. Und Carpaccios ‘Vision des heiligen Augustinus’ in der Scuola San Giorgio-degli-Schiavoni zu Venedig zeigt uns, wie die Kleinstsammlung des kunstinteressierten Humanisten damals aussehen konnte: ein paar Kleinbronzen, ein paar griechische Vasen, auf einer Wandleiste unter den Büchern aufgestellt, genügten, um das ‘Gehäus’ zum Sammlungsraum im doppelten Sinn werden zu lassen. Aus jüngerer Zeit ist die alle Volksschichten umfassende Sammelleidenschaft im Holland des 17. und 18. Jahrhunderts zu nennen, die eine unglaublich umfangreiche Kunstproduktion absorbierte, im Grunde aber stets unambitiös blieb. Mit Erstaunen vermerkten Reisende jener Zeit, daß selbst die einfachsten Handwerkerstuben oder

Bauernkaten mit einem Bild, und sei es (wie auf Netschers Spitzenklöpplerin) auch nur mit einer Radierung, geschmückt waren. Denken wir schließlich an die Bildungsfunktion der kleinen Kunstsammlung im Familienkreise, wie sie uns besonders deutlich in Chodowieckis radiertem Familienbild von 1771 vor Augen tritt (Abb. 2): während der Künstler selbst im Hintergrund an einer Miniatur arbeitet, beschäftigen sich die größeren Kinder mit seinen Sammlungen: die älteste Tochter, Jeannette, blättert in einem Stichwerk, während der sechsjährige Ludwig Wilhelm sich im Abzeichnen übt; eingefäßt wird das Familienidyll durch die an der Rückwand des Raumes hängende Sammlung von Gemälden: neben eigenen Werken Chodowieckis solche niederländischer, französischer und deutscher Maler des 17. und 18. Jahrhunderts. Chodowiecki verstand seine Sammlung nicht als mehr oder weniger zufällige Ansammlung von Kunstwerken oder als bloßes Studienmaterial zuhanden seiner Stecherkunst, sondern als stets belebendes Element der Häuslichkeit, als prägenden Stoff deiner Familie.

Wer kennt nicht die Faszination, die von den selten geöffneten Sammelmappen voll von Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen ausgeht, und den Genuß, sich ihrer anschauend zu versichern? Erst kürzlich erinnerte sich

Stephan Hermlin dieses Kindheitserlebnisses: „An manchen Tagen rief mich mein Vater vor die Graphikschränke im größten Raum des Hauses, in denen schön geordnet all jene vielen Blätter lagen, die er nicht an den Wänden hatte aufhängen können. Er zeigte mir ein Detail auf einer Zeichnung von Caspar David Friedrich, ein Blatt von Runge, eine manieristische Studie von Blechen. Nur selten sprach er ein leises Wort. Immer spürte ich sein Vertrauen in meine Bereitwilligkeit, ihn zu verstehen, die Künstler zu begreifen, die er mich sehen ließ. Um uns war nichts als Stille, Bewunderung und Glück.“

Lothar Brieger hatte 1918 – gewiß nicht ohne Ironie – formuliert: „Der deutsche Sammler ist ein Herzenssammler, meist mit bescheidenen Mitteln.“¹⁷ In aller Kürze ist hier das getroffen, was den Eigensinn und das Glücksgefühl des nicht auf Repräsentation bedachten Sammlers ausmacht. Sollte diese sich im Privaten erfüllende Kraft durch Museumsneugründungen und Museumserweiterungen, durch Documenta und Biennale heute ganz verschüttet sein?

¹⁷ Lothar Brieger, *Das Kunstsammeln. Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis*, München ²1918, S. 24