



Private Passion Public Wealth

Kunstsammeln:
Umbrüche und Perspektiven

Eduard Beaucamp | Hubert Looser | Christina Weiss

SCR:PT 6



Private Passion Public Wealth

Kunstsammeln:
Umbrüche und Perspektiven

Eduard Beaucamp | Hubert Looser | Christina Weiss

;
SCR:PT 6
;:

Herausgeber: Toni Schönenberger
Redaktion: Karolina Jeftic
Gestaltung: Heer Druck AG, Sulgen
Korrektorat: Kerstin Forster, Sulgen
Satz: Heer Druck AG, Sulgen
Herstellung: Heer Druck AG, Sulgen

© 2013 für die Texte bei den Autoren.
Jegliche Reproduktion der Texte ist nur mit ausdrücklicher schriftlicher
Genehmigung des Herausgebers erlaubt.

© für die Fotografien bei Fondation H. Looser / Ellsworth Kelly.
Jegliche Reproduktion der Abbildungen ist nur mit ausdrücklicher
schriftlicher Genehmigung des Herausgebers erlaubt.

Wolfsberg – The Platform for Executive & Business Development
CH-8272 Ermatingen, Switzerland

A subsidiary of UBS AG

Private Passion Public Wealth

- 5 **Mäzene oder Spekulanten? / Sammlungen und Sammler:
Eine kritische Zwischenbilanz**
Eduard Beaucamp
- 31 **Private Passion – Public Wealth**
Interview mit Hubert Looser
- 39 **Sieben Thesen zur Wirkung von Kunst**
Christina Weiss
- 49 **Über die Autoren**

Mäzene oder Spekulanten? Sammlungen und Sammler: Eine kritische Zwischenbilanz

Eduard Beaucamp

Die Kunstwelt scheint sich heute um Sammler und ihre Sammlungen zu drehen. Umworben werden sie von den Kulturpolitikern und den durchweg armen, vielfach sogar mittellosen Museen, die bei grossen Erwerbskampagnen nur noch Zuschauer sind. Ein früherer Generaldirektor der Berliner Museen hat einmal die Parole ausgegeben: «Wir sammeln keine Kunst mehr, sondern Sammler.» Der Kunstmärkt und das Spielkasino der Auktionen erreichen heute nur dank der Sammler die abenteuerlichen, für Museen imaginären Preise, die den verständigen Kunstreund oft fassungslos machen: Preis und Qualität sind weit auseinandergedriftet. Dankbar umschwärmten Künstlerstars ihre Wohltäter, die Sammler, die sie in den kommerziellen Himmel katapultieren und ihnen das schmeichelhafte Gefühl geben, dass sie zumindest an der Kunstbörse selbst die ehrwürdigsten Klassiker der Kunstgeschichte aus dem Sattel heben. Nicht alle Künstler fühlen sich dabei wohl: Gerhard Richter, der Weltrekordhalter mit neulich in London erzielten rund 25 Millionen Euro für eine eher gefällige Abstraktion von 1984, hat vielfach sein Unbehagen angesichts der Luftsprünge der Preise bekundet. In der Tat: Unsere durch und durch materialistische Öffentlichkeit kann inzwischen nicht mehr zwischen Preisen, Qualitäten und Bedeutungen unterscheiden und verwechselt den Börsenwert mit dem Kunstwert.

Sammler haben in den letzten Jahrzehnten zweifellos Bewegung auch in die einst beschauliche Museumslandschaft gebracht: Sie haben Neubauten, Ausbauten und Anbauten angeregt, oft aber auch erzwungen. Dass Sammler oder sammelnde Firmen heute vielfach das Heft selbst in die Hand nehmen, dass sie sich ihre eigenen Häuser bauen und deren Unterhalt bestreiten, ist eine willkommene Bereicherung, auch eine Entlastung der Museen, die auf Dauer freilich zu einer Spaltung der Kunstszenen führen kann. Am gegenwärtig noch tobenden Berliner Museumsstreit ist zu sehen, dass auch heute noch Sammler versuchen – oder von expansionssüchtiger, gieriger Museumsseite dazu animiert werden –, in einer Art Hebelfunktion selbst hoch bedeutende Museen wie die weltberühmte Berliner Gemäldegalerie aus ihren eigenen massgenauen und nagelneuen Häusern zu vertreiben. In Berlin übt der Surrealisten-Sammler Pietzsch, ein rühmenswerter

Stifter, Druck aus; oder er hat sich doch anhalten lassen, Druck auszuüben, damit das herrliche Gehäuse am Kemperplatz geräumt wird, um die Bestände der Nationalgalerie moderner Kunst, darunter seine Schenkung surrealistischer Bilder, aufzunehmen. Jüngst hat er den Druck noch einmal verschärft und ein Ultimatum bis zum Frühjahr 2013 gestellt: Die Alten Meister sollen nach Wunsch der Berliner Museumshüter zu grössten Teilen und auf unbestimmte Zeit ins Depot abgeschoben werden, bis ihnen irgendwann einmal ein Neubau auf der Museumsinsel erstellt wird.

Aber ich will meinen Vortrag nicht mit einer solch negativen Pointe beginnen. Sie verzerrt eine einzigartige Erfolgsgeschichte – gerade in Deutschland. Vorweg bitte ich um Verständnis, dass ich mich trotz mancher Blicke in Nachbargärten auf Beispiele und Entwicklungen in der Bundesrepublik konzentriere. Das internationale Sammlungs panorama ist kaum noch überschaubar, es hat sich nach der Wiedervereinigung Europas und der Freisetzung und Entladung enormer privater Wirtschaftsenergien in Russland, China, aber auch Indien enorm erweitert. Ich hoffe aber, dass aus meinen Darlegungen der paradigmatische Charakter der deutschen Entwicklung hervorgeht. Zweite Prämisse meiner Ausführungen ist, dass ich private Sammlungen nicht isoliert und als nur private Phänomene behandle, sondern als gesellschaftliche Phänomene und in Bezug auf die allgemeine Kunstszenen, auf die öffentlichen Galerien und Museen. Ich will ihr Miteinander und Gegeneinander erörtern.

Mein Vortrag schildert drei Etappen: den konstruktiven, dienenden Idealismus von Sammler-Mäzenen bei der Rehabilitation und Rückgewinnung der Moderne und beim Wiederaufbau der Museen in der Nachkriegszeit, dann ihre erstarkende, zum Teil rivalisierende Rolle im Zusammenspiel mit den öffentlichen Häusern, schliesslich die Emanzipation der privaten und korporativen Sammler, die zum Teil als Gegenspieler der Kulturpolitiker und Museumskuratoren auftreten und eine eigene Kunstpolitik und eigene Häuser betreiben.

Die deutsche Entwicklung hat beispielhafte Züge, weil hier nach 1945, nach den Bilderstürmen der Nationalsozialisten, am Nullpunkt begonnen

und die Felder neu bestellt werden mussten. Zweifellos ist die Sammlungs- und Museumskultur ein besonderes Ruhmesblatt in der Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Ihre Vielfalt, ihr Reichtum, ihr Zusammenspiel sind Früchte des Föderalismus, des Wettbewerbs der Kommunen und natürlich eines segensreichen, bis heute dauerhaften privaten Wohlstands. Unsere Zivilisation ist nicht gerade reich an schönen Produkten. Doch Oasen der Schönheit in einer vielfach recht rüden Urbanität sind die öffentlichen und privaten Museen. Die Mehrung ihrer Schätze verstärkte den Vitaminhaushalt der Gesellschaft. Die Erfolgsbilanz ist enorm. Die Schaukünste, ob öffentlich oder privat dargeboten, sind, statistisch gesehen, heute keineswegs mehr elitär und schichtenspezifisch. Sie sind populär, ein besonders anspruchvoller und wirksamer Teil unserer demokratischen Massenkultur, Ort der kollektiven, schönen oder doch interessanten Erinnerung und Reflexion.

Meine Beobachtungen und Anmerkungen sind die eines Kunstkritikers, der jahrzehntelang mit der Kommentierung der vielfach turbulenten Veränderungen der Sammlungen zu tun hatte, der anfangs, das heisst in den Sechzigerjahren, die Moderne vor den Alten Meistern in Schutz zu nehmen und gegenüber der Geschichte und den konservativen Vorurteilen einer noch sehr konservativen Gesellschaft durchzusetzen hatte. Ich hätte mir nicht träumen lassen, dass sich heute – am Beispiel Berlin – das Verhältnis umkehren würde und die alte Kunst vor den immer expansiveren Zeitgenossen und ihren Lobbyisten in Schutz zu nehmen ist. Die öffentlichen Sammlungen werden heute einerseits durch politische Spardiktate von Restriktionen heimgesucht und dadurch in ihrer Position geschwächt, andererseits werden sie durch sirenenhafte Leihgaben-Angebote der Sammler in eine fiebrige Expansion getrieben. Ein Kritiker macht so seine freisinnigen Erfahrungen, zieht daraus nicht immer konsensfähige Schlüsse und scheut nicht pointierte oder leider oft wenig rücksichtsvolle Urteile. Der Kritiker darf und soll den Libero des Kulturbetriebs spielen und seine volle Freiheit nutzen.

Das Thema privat/öffentliche Zusammenarbeit beider Seiten, die Entlastung des Staates und der Kommunen, die Einbindung und Nutzbarmachung der spirituellen wie materiellen, privaten Energien – solche einleuch-

tenden und verlockenden Stichworte eignen sich für schöne Sonntagsreden. Das Verhältnis hat sich dagegen in letzter Zeit immer mehr zugespitzt. Doch es hat in der Bundesrepublik eine fast goldene Vorgeschichte. Wenn die alten Bundesländer, zum Teil nun auch schon die neuen, heute nach den Razzien der Dreissigerjahren wieder über einen grossen und vor allem auch breit über die Provinz verstreuten Reichtum moderner und zeitgenössischer Kunst verfügen, ist das vor allem auch das Verdienst privater Sammler und Stifter. Die Kommunen, von denen die stärksten Impulse beim Museumswiederaufbau ausgingen, fanden schon in den ersten Jahren in Privateuten starke Animateure und Partner. Das bekannteste Beispiel aus der Frühzeit: Der Kölner Rechtsanwalt Josef Haubrich konnte als Erster nach 1945 mit einer sehr bemerkenswerten Sammlung deutscher und französischer Moderne aufwarten, die er in den Jahren der Diktatur zusammengetragen hatte und gleich 1946 der Stadt Köln übermachte. Er bescherte der Stadt damit ein Anschubkapital und sicherte ihr einen Vorsprung, eine Pionierrolle, die sie mithilfe nachfolgender Mäzene fast bis heute behaupten und grossartig ausbauen konnte.

Die Nachkriegszeit hat in Westdeutschland sehr viele, darunter einige grosse und meist idealistische Sammler hervorgebracht. Wichtig an der Aktivität der Mäzene – übrigens meist selbstständige Unternehmer – war ihr a priori öffentliches Engagement. Sie setzten dem vielfach provinziellen Kleinmut und der Trägheit der Politiker Grosszügigkeit, Experimentierfreude und persönlichen Stil entgegen. Sie beförderten durch geschicktes Taktieren grosse kulturpolitische Projekte. Heute tragen viele Museen die Namen dieser Stifter. Sie dürften sie kennen: das Sprengel-Museum in Hannover, die Ludwig-Museen in Köln, Aachen oder Koblenz (um nur die deutschen Ludwig-Adressen zu nennen), das Hack-Museum in Ludwigshafen, die Sammlung Würth in Künzelsau und Schwäbisch-Hall, die Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim, das Burda-Museum in Baden-Baden, das Gunzenhauser-Museum in Chemnitz oder auch das Brandhorst-Museum in München. Diese bürgerlichen Namen schliessen sich würdig an die ihrer Ahnen als Museums-Namensgeber an: an von der Heydt, Osthaus, Suermondt, Hoesch oder an Wallraf, Lindenau und Städel als Urahnen.

Noch bis in die frühen Siebzigerjahre waren Krise, Notstand, Raumnot, öffentliches Desinteresse die Stichworte in der Museumsdiskussion. Über Nacht bahnten sich damals der Massenerfolg, die Öffnung und eine einzigartige Blüte für die Massenkultur an. Der wichtigste Motor war die zeitgenössische Kunst, die spätestens mit der amerikanischen Pop-Art ihre avantgardistische Aussenseiterrolle aufgab und populär wurde. Überall schossen Galerien, Sammlungen, Kunstmärkte und Museen aus dem Boden. Mit ihren Schaukünsten überflügelten die Museen, dank der privaten Treibsätze, in der Publikumsgunst die Theater, die Oper, zeitweise angeblich sogar die Kinos und Fussballplätze.

Die letzten vierzig Jahre zählen zu den erfolgreichsten der deutschen Sammlungsgeschichte. Auf den Wiederaufbau der grossen Häuser in der frühen Nachkriegszeit folgten beträchtliche Erweiterungen und Aktualisierungen der Sammlungen, Neugründungen und Neubauten. Am auffälligsten und wirkungsvollsten waren die Sammler moderner Kunst, auf die ich mich hier konzentrieren möchte. Dabei soll nicht aus den Augen verloren werden, dass es bedeutende Initiativen auch auf dem Gebiet der älteren Kunst und des Kunstgewerbes gab. Zu erinnern ist an den universalistischen Zuschnitt der Sammlungen von Peter und Irene Ludwig, die sich vom alten China bis zu den Griechen, von Ozeanien bis Altamerika und vom Mittelalter über Renaissance und Barock bis zur kontroversen und sich immer mehr globalisierenden Moderne spannen. Nachdrücklich erinnert sei auch an Ernst Schneider, der nach dem Krieg im Westen die grösste Sammlung von Meissner Porzellan ausserhalb Dresdens zusammentrug. Er machte die Bereitstellung eines angemessenen Hauses zur Bedingung einer Stiftung. Als ihm das Land Nordrhein-Westfalen dafür das kleine Schloss Jägerhof in Düsseldorf verweigerte, wandte er sich an den Freistaat Bayern, der seine Stiftung in einem Schlösschen im Park von Schleissheim bei München aufnahm.

Ein zweites grossartiges Beispiel auf dem Gebiet älterer Kunst ist der Kugellager-Fabrikant Georg Schäfer im fränkischen Schweinfurt, der nach dem Krieg Tausende von Bildern aus dem damals verachteten, ja verdächtigen deutschen 19. Jahrhundert (übrigens nach dem Vorbild des Schweizers

Oskar Reinhart in Winterthur) sammelte und ihr ein Auffanglager oder eine Arche Noah bot. Nach langjährigen Gastspielen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und in der Münchner Neuen Pinakothek ist dieser schöne, bedeutende Bilderschatz, den eine Stiftung verwaltet, vor elf Jahren in einem staatlich finanzierten, städtisch betriebenen Neubau in Schweinfurt vor Anker gegangen. Schäfers Bruder war ein ebenso leidenschaftlicher und bedeutender Sammler von Büchern und frühen Drucken. Auch für ihn ist in Schweinfurt ein Haus eingerichtet worden.

Von ganz eigener, höchst respektabler Statur ist der Unternehmer Reinhold Würth – auch er ein Universalist, der nicht nur dem eingespielten zeitgenössischen Kanon, sondern verzweigten ästhetischen Neigungen folgt. So baute er eine Kunst- und Wunderkammer auf, die seit einigen Jahren im Berliner Bode-Museum gastiert. Würth lässt sich von sogenannten Experten beraten, leistet sich aber auch Engagements für im konformistischen Kunstbetrieb ungelittene Aussenseiter wie Alfred Hrdlicka oder einen Ostdeutschen wie Volker Stelzmann. Als die berühmte Donauschlinger Sammlung mit Tafelmalerei der Spätgotik aufgelöst wurde, konnte oder wollte die Staatsgalerie Stuttgart nur einige herausragende Stücke kaufen, während Würth den Rest erwarb, um die Werke für die Region zu retten.

Der ganz grosse Wurf gelang Würth im letzten Jahr mit dem Erwerb der berühmten Holbein-Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, die nach dem Krieg als Leihgabe des Hauses Hessen im Basler Kunstmuseum hing. Als sie zum Verkauf stand und der Ankauf durch die öffentliche Hand in Deutschland misslang – zweifellos ein nationales Debakel –, sprang Würth ein und erwarb sie für Schwäbisch Hall, wo sie heute sehr würdig in der Johanniterhalle hängt und grosse Besucherscharen anzieht. Es ist bemerkenswert, dass Würth seine Kunstwerke vorzugsweise in der Provinz zeigt. Dort trifft man heute vielfach noch auf ein substanzIELL interessiertes und gebildetes Publikum, für das Kunst noch immer etwas Lebenssteigerndes und für manche Defizite Entschädigendes bereithält, während ein versnobtes Metropolenpublikum von Trends,

Events, von angelesenen Schlagworten, Marktkampagnen und vorgekauften Urteilen lebt und sich von den Massstäben klassischer, gerade auch klassisch-moderner Kunst entfernt hat .

Die stärksten Energien aber gingen, wie gesagt, von Sammlern und Stiftern moderner Kunst aus. Die Älteren unter ihnen hatten noch den Bildersturm der Nationalsozialisten miterlebt und aus der Verarbeitung dieses Schocks eine besondere Passion für die Moderne entwickelt. Bekenntnishaft sammelten sie das, was in der Zeit der Diktatur verloren gegangen war. Sie taten das zum Teil in versteckter Form schon in der Nazi-Zeit selbst, im privaten Rahmen. Da war – den Kölner Josef Haubrich nannte ich schon – zum Beispiel Wilhelm Hack, ein rheinischer Exportkaufmann, der wie Ludwig zunächst Mittelalter gesammelt hatte. Nach dem Krieg war er einer der ersten, der die Konstruktivisten, vor allem die grossen Russen und Holländer, wiederentdeckte und auf diesem Gebiet recht früh eine kleine, aber höchst bemerkenswerte Kollektion schuf. Auch Hack wünschte für seine Stiftung ein Haus. Als ihm dies Köln nicht gewähren wollte oder konnte – Peter Ludwig stellte Hack in den Schatten –, fand er in der reichen, aber farblosen Industriestadt Ludwigshafen einen Partner. Durch Hacks Angebot kam es hier zur Gründung und zum Bau eines ersten städtischen Museums, das 1979 eröffnet wurde und seinen Namen trägt.

Der Schokoladenfabrikant Bernhard Sprengel aus Hannover, einer der bedeutendsten Sammler klassischer Moderne, hatte Kunstwerke schon in den Dreissigerjahren in den Hinterzimmern Berliner Galerien gekauft. Der Schock der Kunstverfolgung entfachte bei ihm eine trotzige Leidenschaft. Sprengel ging von den Expressionisten aus, fand dann einen Schwerpunkt seiner Passionen bei den französischen Kubisten und bei den Surrealisten und dehnte sein Interesse auf die Kunst der Nachkriegszeit aus. In den Siebzigerjahren bot er der Stadt Hannover und dem Land Niedersachsen seine Sammlung als Schenkung an. Auch hier war ein Museumsneubau für die Moderne die Bedingung. Das Haus aber sollte nicht allein seiner Privatsammlung zugute kommen, sondern auch dem öffentlichen Besitz, der in der alten Gemäldegalerie des Niedersächsischen Landesmuseums keinen

Platz mehr fand. 1979 wurde ein neues Haus für das 20. Jahrhundert eröffnet, das später um einen zweiten, jetzt um einen dritten Bauabschnitt erweitert wurde und wird. Der Stifter beteiligte sich anfangs an den Baukosten.

Nicht alle Flirts und Abenteuer mit den Mäzenen endeten mit einem Happy End. In Darmstadt wurde in den Sechzigerjahren ein bereits betagter Sammler, Karl Ströher, Herr eines Weltunternehmens für Haarkosmetik, von der Begeisterung für die damals jungen Amerikaner, für die New Yorker Avantgarde, ergriffen. Ströher kaufte 1968, als er bereits auf die achtzig zog, angestiftet von zwei jungen Galeristen, auf abenteuerliche Weise die fast komplette Pop-Art-Kollektion aus dem Nachlass des New Yorker Maklers Leon Kraushar. Er dehnte, unter Einfluss der beiden Händler, sein Interesse bis zur Minimal und Concept Art aus und erwarb mit der Übernahme eines ganzen Ausstellungsinventars auf einen Schlag fast das gesamte Frühwerk von Joseph Beuys. Diese späte Begeisterung, speziell auch seine Beziehung zu Beuys, glich einem spirituellen Trip, von dem sich Ströher offenbar eine Verjüngung versprach. Nie opferte er seiner Leidenschaft den Geschäftssinn. Trotzdem hatte er wohl seine gesamte Sammlung dem Darmstädter Landesmuseum und dem Land Hessen gegen einen relativ bescheidenen Anbau stifteten wollen. Doch das Land, nicht allzu reich an moderner Kunst, zögerte lange und brüskeierte damit den Stifter, der das Bauprojekt ursprünglich sogar mitfinanzieren wollte. Als die Politiker den Anbau in Angriff nehmen wollten, war es zu spät. Der Mäzen war verstorben, die Erben waren zur Stiftung nicht mehr bereit. Über dieses und ähnliche Desaster könnte man Romane schreiben. Beuys und Pop-Art wurden verkauft. Die kapitale Beuys-Sammlung musste das reuige Land Hessen unter dem Druck der Öffentlichkeit für eine horrende Summe in Höhe von 16 Millionen Mark von spekulativen Sammlern zurückkaufen. Teile der Pop-Art-Sammlung erwarb die Stadt Frankfurt 1977 als Grundausstattung für ihr neu gegründetes Museum für Moderne Kunst.

Alle Sammeltendenzen der deutschen Nachkriegszeit wurden gebündelt, angetrieben, gesteigert und gekrönt durch die Aktivitäten von Peter

und Irene Ludwig. Die bedeutenden Initiativen und die Vermessenheiten liegen bei ihnen dicht beieinander. Ich erlaube mir hier gewisse Ausführlichkeiten, da der Fall Ludwig zeigt, welche kulturpolitischen, ja sogar weltpolitischen Dimensionen zeitgenössisches Sammeln entfalten kann. Peter Ludwig verfügte über grosse historische Kenntnisse und Interessen. Sein unersättlicher Kunsthunger kannte fast keine Grenzen. Antriebsfeder und Ziel waren, wie er selbst immer gesagt hat, ein Ausgleich der schmerzlichen Verluste und die Schaffung ästhetischer Werte nach den Zerstörungsorgien des Krieges. Er sammelte, klammert man das 19. Jahrhundert und die Barockmalerei aus, fast alles. Ich sagte es schon: Antike und Mittelalter, erlesenes Kunsthandwerk, die Südsee, das präkolumbianische Mittel- und Südamerika, die Moderne mit der Leitfigur Picasso und daneben vor allem die Gegenwart, deren Produktion der Sammler in West und Ost fundamental förderte und bewegte. In seinen Aachener Anfängen war Ludwig ein alter Wohltäter, der das städtische Suermondt-Museum als Vorsitzender des Museumsvereins ohne Aufhebens bereichert hat. Wie im Fall Ströher entfachte die amerikanische Pop-Art seine Passion für die Zeitgenossen. Die vierte documenta im Sommer 1968 versetzte ihn in Kaufrausch. Hier soll er an einem Tag zehn Werke der Pop-Art erworben haben. Robert Rauschenberg sagte einmal im Gespräch, Ludwig hätte treffsicher die besten Arbeiten ausgewählt, noch bevor sie von den amerikanischen Museen erkannt und gekauft worden wären.

Ludwigs Ankäufe vollzogen sich in regelrechten Schüben: von der Pop-Art und dem Fotorealismus der Siebzigerjahre bis zu den inzwischen auch schon betagten deutschen Gegenwartsgrößen und den jungen Wilden. Sie dehnten sich bald auf den gesamten *orbis pictus* aus und schlossen in höchst ungewöhnlicher und anstössiger Weise auch die im Westen lange ungeliebte, aber vielfach sehr reiche, existenziell spannende und bedeutende Kunst des ehemaligen Ostblocks ein – von der Leipziger Schule und den spätsowjetischen Künstlern bis hin zu China und Kuba.

Man hat Ludwig einen Feudalherrn der Künste genannt, der für das Rheinland fürstliche Segnungen nachholte. Er hat in eine eher phlegmati-

sche Kunstszenen wirtschaftliche Dynamik und Expansion getragen, die Museen geöffnet, erweitert, zum Teil auch überdehnt, aus dem Gleichgewicht gebracht und gespalten. Ludwig entwickelte eine neue Form öffentlichen Sammelns. Er führte machtvoll die Privatinitiative in die Kulturverwaltung ein und verbündete sich gleichzeitig mit dieser. Seine Dauerleihgaben und Schenkungen waren fast immer mit Auflagen verbunden, die der Kunstpfllege mehr Raum und Geltung verschaffen sollten. Ludwig verlangte als Gegengabe den Ausbau oder Neubau von Museen, mehr Stellen und die wissenschaftliche und publizistische Erschliessung seiner Sammlungen.

Manchmal schien Ludwig zu übertreiben: So erzwang er 1976 durch ein riesiges Schenkungspaket den Auszug des Kölner Wallraf-Richartz-Museums aus dem schönen und massgeschneiderten Nachkriegsbau von Rudolf Schwarz von 1956 und den riesigen Neubau auf dem Domhügel, die Aufspaltung in ein Wallraf-Richartz-Museum für die ältere Kunst und ein Museum Ludwig für die Moderne. Schliesslich beanspruchte er, und da hielt man den Atem an und fühlte sich zum Widerspruch herausgefordert, in den Neunzigerjahren die ausschliessliche Nutzung des Domhügel-Palastes für sein Ludwig-Museum und die neuerliche Verdrängung des Wallraf-Richartz-Museums. Im Jahr 2002 hat das herumgeschubste zentrale Kölner Bilder-Schatzhaus in der Altstadt seinen dritten Neubau – leider den schwächsten und kleinsten in der Nachkriegszeit – bezogen.

Ludwigs Erfolg weckte und steigerte seine Machtgefühle. Mit Sammlungen zeitgenössischer Kunst lassen sich ganz andere Strategien als mit historischer Kunst verfolgen. Ludwig entwickelte sich zum souveränen Sammlungs-Unternehmer, ein globaler Strategie ohne Gewinninteressen. Der Partner der Kulturpolitiker wird bald zu ihrem Rivalen. Seine operative Basis waren seine Vertragsmuseen, die er wie die Kunst sammelte und beschenkte – ein internationales Netz von zuletzt zwölf Häusern, die sich fast alle mit seinem Namen verknüpfen. Der Ehrgeiz griff immer höher: 1980 wurden Pläne für eine «Stiftung Ludwig» auf Bundesebene mit paritätischer Beteiligung des deutschen Bundes, des Landes Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln diskutiert. Das Projekt stiess auf breiten Widerstand –

vor allem vonseiten der Bundesländer, die ihre Kulturhoheit tangiert sahen, und von der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Man fürchtete auch eine gefährliche Konkurrenz oder gar eine Ersatzlösung für die damals noch nicht realisierte Nationalstiftung (die heutige Bundeskulturstiftung).

Mit Ludwigs Selbstbewusstsein wuchs auch die Lust an eigenen Entdeckungen und die Neigung zum Querdenken und alternativen Sammeln. Die Wiederholungsspiralen einer lahmen Spätmoderne, der Konformismus und Materialismus des Kunstbetriebs, die drückende Macht der Lobbys und Netzwerke, die regulierten Mechanismen des Kunstmarkts begannen ihn zu langweilen. Er brach nun viele blockierende Verbote und Tabus, pries das verpönte «Menschenbild» als Aufgabe und bekannte sich unverblümt wieder zum Zauber des Schönen. Vor allem wandte er sich mit aller Macht und Leidenschaft – ich erwähnte es schon – der zeitgenössischen Kunst Osteuropas zu; in einer Erkundungs- und Entdeckungskampagne, die ihn in seinen letzten Jahrzehnten von der DDR in die Sowjetunion, nach Ungarn, Bulgarien und weiter bis China und auf Castros rote Insel führen sollte. Vor allem erwarb er im grossen Stil Kunst aus der DDR und gründete dafür sogar ein eigenes Museumsinstitut in Oberhausen. 1977 ist Ludwig das Meisterstück seiner Kunstdiplomatie gelungen: Im Gegenzug zu seinen Ostkunst-Erwerbungen öffnete er gleichzeitig den verbarrikadierten Osten für die Westkunst. Es gelang, in der Ostberliner Nationalgalerie, in Schinkels Altem Museum, ein Ludwig-Kabinett zeitgenössischer Kunst mit Picasso und Guttuso, mit Warhol und Lichtenstein, Tinguely und Klapheck dauerhaft zu etablieren. Ludwig schaffte damit etwas, was zuvor noch keinem Kulturpolitiker gelungen war, nämlich die im Kalten Krieg bekämpfte Avantgarde-Kunst in der Hochburg der sozialistischen Ästhetik zu platzieren.

Über Ostberlin dehnte Ludwig seine Mission weiter nach Budapest, St. Petersburg (damals noch Leningrad) und Peking aus, wo er überall Sammlungsdependancen gründen konnte. Mit seinen tollkühnen Schachzügen, die viel Unbehagen und Misstrauen in der westdeutschen Politik weckte, betrieb er aus eigener Machtfülle und mit den Mitteln eines Sammlers und Mäzens Politik zwischen den Weltblöcken und begründete einen neuen

Begriff von «Weltkunst», der den kolonialistischen Alleinvertretungsanspruch der Westkunst überwand. Der Kosmopolit schaffte, zehn Jahre vor dem Fall der Mauer, eine Wiedervereinigung und Versöhnung einer feindlich gespaltenen europäischen Moderne, insbesondere der deutschen Kunst. All das hatte zweifellos auch masslose Züge. Aber noch heute ziehe ich den Hut vor einem Mann, der gegen den Willen der offiziellen Politik und gegen einen einseitig gesteuerten Kulturbetrieb seinen Überzeugungen folgte, eine eigene Wiedervereinigungspolitik betrieb und in die Tat umsetzte.

Mit Bedacht habe ich Ihnen den Fall Ludwig so ausführlich geschildert, weil er das ausgreifendste und komplexeste Beispiel zeitgenössischen Sammelns darstellt. Wie Ludwig bildeten aber auch andere Protagonisten Treibsätze im deutschen Kunstboom. Mit den Jahrzehnten, dem wachsenden Wohlstand und dem expansiven Wirtschaftsdenken haben sich die Ziele und Inhalte des Sammelns verändert. Man hatte es früher durchweg, heute seltener mit konstruktiven Konzepten zu tun – und, wie gesagt, mit idealistischen Sammlern, die an den Ausbau, die Bereicherung, die Ergänzung und Modernisierung der Museen als eines gesellschaftlichen Gemeinschaftswerks dachten. In jüngster Zeit ist dieser Einklang vielfach gestört. Der gesellschaftliche Ehrgeiz, der Egoismus und ein spekulatives Denken – Stigmata unserer Zeit –, haben, wie überall, so auch auf dem Sammlungsterrain mächtig um sich gegriffen. Mehr und mehr beherrscht der Markt die Kunstszenen, dirigiert den Kunstgeschmack, setzt die Akzente und suggeriert über exorbitante Preise die Bedeutungen.

Es könnte gut sein, dass man später zum Verständnis der Kunst und des Kunstbetriebs unserer Spätmoderne nicht mehr die gelehrtene Hilfe der Kunsthistorie braucht. Sie lassen sich vielleicht besser in Unterabteilungen der Wirtschafts- und Sittengeschichte abhandeln. Denn die Kunst der letzten drei Jahrzehnte folgt kaum noch ihren eigenen Ideen, Gesetzen und Inhalten. Sie verschreibt sich heute Trends, bedient spezielle, begüterte Segmente der Gesellschaft, befriedigt Erwartungsklischees, folgt den Vorgaben des Marktes und frequentiert seine Tummelplätze. Vom Ungestüm und Innovationsfieber der frühen Moderne ist wenig geblieben: Die Werke

gefrieren zu Markenartikeln. Es verwundert nicht, wenn daher heute Künstleradepten – mangels Vision und Druck – statt dem eigenen Inneren den aussichtsreichsten Erfolgsmodellen folgen und bei ihrer Karriereplanung früh nach Marktlücken Ausschau halten.

Tobias Meyer, der Virtuose der zeitgenössischen Auktionsbühne und Meister bei der Überdrehung von Preisen, hat kürzlich in einem Zeitunginterview die Quelle des Erfolgs unverblümt benannt. Eines Tages hätten die Künstler dem Markt den grössten Dienst erwiesen: Eine in einer aufsässigen Moderne sperrige Kunst sei adrett und gefällig geworden. Tatsächlich ist es dem Markt und seinen Agenten gelungen, das Hochpreisniveau der Alten Meister, der Impressionisten und Klassiker der Moderne, das angesichts eines immer knapperen, qualifizierten Materials auf diesen Gebieten einzubrechen drohte, bruchlos auf eine vielfach unausgegorene, ungefilterte, nicht ausdiskutierte und eben recht problemlose, unterhaltsame zeitgenössische Szene zu übertragen. Dabei wurde elegant die Qualitäts- und Bedeutungsdebatte, diese Kunst betreffend, übersprungen. Stattdessen befestigte sich über dem ökonomischen und gesellschaftlichen Konsens schnell ein ästhetischer Konsens, der sich über das private Sammelwesen und das Sponsoring ungehindert auf die Museen übertragen liess.

Sammlungen und Leihgabenkomplexe prägen heute das zeitgenössische Erscheinungsbild der Museen. Der lange Arm der Händler und ihrer Künstler-Klientele macht sich überall bemerkbar. Ausstellungen werden von Händlern und Sammlern kräftig unterstützt und vielfach in fast eigenmächtiger Regie in Szene gesetzt. Auf diese Weise kamen die Künstler früh zu Museumsehren. Die allzu schnelle Musealisierung zeitgenössischer Kunst hat aber ihre Überschätzung und Überteuerung mitbefördert. Die Museumscuratoren waren bereitwillige Komplizen bei diesem Boom. Sie übernahmen allzu gern Sammlungen und konnten damit Erweiterungen, Anbauten oder Neubauten ihrer Häuser herausfordern. Hatte man erst die Häuser, drängte man, um sie zu füllen, auf neue Leihgaben oder Sammlungsadaptionen. Bei dieser Museumsstrategie waren die Sammler willkommene Initiatoren und Partner. Mit dem Hebel einer Sammlung – das zeigte

schon das Beispiel Ludwig – liess sich ein Neubau einhandeln, der für noch so ansehnliche Depotbestände nie bewilligt worden wäre. Das betreffende Museum behält diese Erweiterungstrakte, auch wenn, wie in vielen Fällen, die geliehenen Sammlungen wieder verloren gehen. Auf diese Weise profitierten und profitieren alle Beteiligten von dem Boom und befördern ihn – die Kuratoren, die Sammler, die Händler, die Kulturpolitiker und nicht zuletzt die Künstler, die beim grossen Glücksspiel mit am Tisch sitzen. Im viel bewunderten Amerika gibt es dieses Phänomen zusammengeliehener Museen oder ganzer Sammlungsplantagen auf Pump übrigens nicht.

Mit dem Boom waren, wie gesagt, das Interesse und die Begierde auch der Politiker gewachsen. Sie gehen heute mit Kunst und Kultur um wie mit einer taktischen Masse und einem Prestigeobjekt, sie finden kaum mehr einen eigenen Zugang zur Sache selbst; sie wollen auf diesem Gebiet vor allem Pluspunkte im Wettbewerb und Kulturkampf der Länder und Kommunen verbuchen. So hat die Politik lange lieber in monumentale Museumsbauten und in das weithin sichtbare, werbende Schaugeschäft investiert als in behutsam und eigenverantwortlich aufzubauende, zu formende, zu ergänzende und publikumsbildende Sammlungen. Im Frankfurter Städel-Museum wurde jüngst noch eine kühne und erstaunlich schöne unterirdische Ausstellungshalle für kaum vorhandene zeitgenössische Sammlungen gebaut, die mit einem riesigen Dauerleihgaben-Paket der Deutschen Bank, mit ausgewählten 160 von insgesamt 600 übernommenen Werken, gefüllt. In den Eröffnungswochen warb die Bank an der Fassade ihrer Frankfurter Doppeltürme damit, dass das Städel nun 160 «Meisterwerke» der Bank zeigen könne. Das Etikett «Meisterwerke» war in diesem Fall pure Propaganda, da über den Meisterwerk-Charakter der Leihgaben erst zu diskutieren wäre, die unbestreitbaren Meisterwerke klassischer Moderne aber in den Repräsentationsetagen der Bank verblieben sind.

Die Vorteile für die Leihgeber liegen auf der Hand: Sie befreien sich von einer schnell alternden Sammlungslast und übergeben sie in die Obhut eines Museums, das sie betreut und versichert und überdies für das Mäzenatentum der Bank wirbt. Unternehmen aber sind wetterwendische, markt-

orientierte, ihren Aktionären verpflichtete Sammler. Das zeigte sich gerade wieder in dieser Herbstsaison: Mercedes brachte Warhols Porträt Friedrichs des Grossen, einen Siebdruck, in Berlin zur Versteigerung, die Norddeutsche Landesbank warf einen stählernen Tulpen-Strauss von Jeff Koons auf den New Yorker Auktionsmarkt und erzielte damit dreissig Millionen Dollar. Vor ein paar Jahren verscherbelte die Commerzbank nach der Übernahme der Dresdner Bank eine grosse Giacometti-Bronze auf dem New Yorker Auktionsmarkt zum Rekordpreis von 85 Millionen Dollar. Früher wäre es für so potente Unternehmen eine Ehrenpflicht gewesen, ihre Kunstwerke Museen, also der Öffentlichkeit, als Geschenke zu überlassen, mit ihrem Mäzenatentum zu werben und das Publikum für so manche Unbill zu entschädigen. Aber die idealistischen Zeiten sind eben vorbei.

Das Sammlungsfeuer und das vermehrte Raumangebot veränderten die Künste selbst und steigerten die Ansprüche der Künstler. So wuchsen die Formate der Gemälde, und die Objekte und Environments dehnten sich aus. Die Wohnhäuser der Privatsammler, aber auch Einzelwände, Kojen und Kabinette in Museen reichten bald nicht mehr aus. Wille und Bedingung mancher Künstlerstars waren Säle, Suiten, am liebsten ganze Häuser. In fast allen Sammlungen zeitgenössischer Kunst kann man diesen Sprung der Ausmasse in der Kunst der letzten Jahrzehnte beobachten. Kam die klassische Moderne, von den Fauvisten und Expressionisten bis zu den Surrealisten und Konstruktivisten, meist noch mit traditionellen Größen aus und waren Monumentalformate – man denke in Picassos Werk an die «Demoiselles d'Avignon» oder an «Guernica» – programmatische Ausnahmen, so sind sie heute fast schon die Norm der Adepten. Für die neueren Gemälde und Objekte reichen kaum noch grösste Areale aus. Sollten später einmal Schwierigkeiten bei der stilkritischen Einordnung und Datierung unserer alexandrinischen Kunst auftauchen, so liefern allein schon die Formate, wenn sie überhaupt überleben, zuverlässige Hinweise auf die Boomkunst dieser Epoche.

Die jüngere Sammlungsgeschichte ist voll von Erfolgen, Bereicherungen, ja auch Triumphen, voll aber auch von Enttäuschungen, Debakeln und keineswegs nur erfreulichen Umbrüchen. Die Museen haben viel von ihrer

alten geschmacksbildenden und Werte sortierenden Autorität verloren; sie sind zum Teil von Pionieren und Akteuren zu Bittstellern, Empfangschefs und blossen Dienstleistern geworden. Das war so schon bei Ludwig in Köln und Aachen: Da wurden manchmal, so wird erzählt, die Neuerwerbungen des Mäzens kistenweise ins Museum geliefert, und die Kuratoren lernten sie erst beim Auspacken kennen.

Ich will aber das Bild, das ich hier zeichne, nicht zu dunkel grundieren. Die richtigen Mäzene gehören keineswegs der Vergangenheit an, es gibt sie auch heute noch. So schenkte der Münchner Kunsthändler Alfred Gunzenhauser 2007 dem sächsischen Chemnitz rund 2400 Werke deutscher Moderne von Dix und der Neuen Sachlichkeit bis Grützke, von Jawlensky bis Baumeister und begründete damit das erste ostdeutsche Sammlermuseum im Rahmen einer städtischen Kunstsammlung. Dafür wurde von der Kommune eine umgebaute alte Sparkasse bereitgestellt. Und der Frankfurter Maschinenbau-Unternehmer Fritz Mayer entdeckte nach dem Mauerfall seine Leidenschaft für die Leipziger Schule. Im Gegenzug zu den diskriminierenden Strategien westdeutscher Kuratoren, die die Ostdeutschen in die Depots versenkten, stellt Mayer seine Bilder den liberaleren Museen als Geschenke oder zunächst als Leihgaben zur Verfügung. Ich kann mir hier die Fussnote nicht verkneifen, dass westdeutsche Sammler und Händler mit ihren vielfach aufdringlichen Leih-Offerten bei der Vertreibung der Ostkunst aus ihren eigenen Häusern, den Museen im Osten, halfen – traurigstes Beispiel ist die Galerie Neue Meister, das Albertinum in Dresden. Hier beherrschen heute statt der angestammten Dresdner und Leipziger Schulen Leihgaben –, sprich: Waren-Pakete der bis zum Überdruss bekannten westlichen Matadoren Baselitz, Richter, Polke ganze Saalfluchten.

Die schönste, leider allzu seltene Lösung bei der Zusammenarbeit liegt vor, wenn es, wie in der Gründergeneration der Nachkriegszeit, am Ende zu lupenreinen oder fast lupenreinen Schenkungen kommt. Noch seltener ist der Glücksfall, wenn sich die Obrigkeit heute zum Ankauf einer Sammlung entschliesst. Ein Wunder geschah, als die Bundesrepublik 2002 die

Sammlung und das Lebenswerk des Kunsthändlers Heinz Berggruen mit Picasso, Matisse, Klee in exzellenter Dichte für die Nationalgalerie in Berlin ankaufte (Kaufpreis 250 Millionen Mark).

Um den Ausdruck «Stiftung» mache ich einen grossen Bogen, da dieser so verlockende Begriff durch den Scharfsinn der Juristen, durch ausgeklügelte Verträge mit vielen Haken und Hintertüren inzwischen schillert und täuscht und alles bedeuten und alles offen lassen kann. Dieses mit Dankbarkeitsrhetorik gerne vernebelte Terrain betrete ich lieber nicht, zumal die meisten Verträge nicht einsehbar sind. Das Münchener Museum Brandhorst zum Beispiel basiert auf einer Stiftung, in der der Sammler seine eigenwilligen, oft spekulativen Käufe tätigt, dabei alle Besitz- und Verfügungsrechte behält, während der bayrische Staat den Neubau bereitstellen durfte und den Unterhalt und die Betreibung trägt.

Die Sammlung Erich Marx, ein weit bedeutenderes Kaliber und das grösste Schwergewicht in der zeitgenössischen Sammlung der Berliner Nationalgalerie, ist Eigentum einer in Liechtenstein residierenden Stiftung. Trotz ungewisser Zukunft, die jedenfalls der Öffentlichkeit vorenthalten wird, wird mit dieser Sammlung als fester Grösse hantiert – so etwa beim Anspruch der Staatlichen Museen auf Erweiterungsbauten, so jetzt beim Zugriff auf die Gemäldegalerie am Berliner Kemperplatz: Hier würde mit dem Willen der staatlichen Kuratoren und Kulturpolitiker privater, wie gesagt, ungesicherter Sammlungsbesitz eine der weltweit besten Gemäldegalerien, ein nationales Kronjuwel, entthronen und vertreiben. In Köln hat es eine Schweizer «Stiftung» (Stiftung in Anführungszeichen), die Stiftung Corboud mit vorwiegend schwachen postimpressionistischen Bildern aufgrund der Erwerbsgier der Museumsleute geschafft, sich mit dem Namen des altehrwürdigen Wallraf-Richartz-Museums zu verbinden. In Wirklichkeit stellt diese Stiftung, die dem Museum mit Quereilen viel zu schaffen macht, eher eine Belastung dar, da sie das Niveau des Hauses gesenkt, die Qualität der Sammlung verdünnt hat. Es gibt also auch das: Privatsammlungen, die statt qualitativ zu bereichern, das Niveau eines Museums senken oder nivellieren und den besseren Bestand verdrängen. Auch die sehr ausschweifende Sammlung Flick im Hamburger Bahnhof in Berlin, die man als befristete

Ausstellung gern akzeptiert, belastet die Substanz zeitgenössischer Kunst in der Nationalgalerie auf Dauer mehr, als dass sie sie bereichern könnte. Gleich will ich ein positives Beispiel hinterherschicken: Das hohe Niveau der Stuttgarter Staatsgalerie ist durch die Sammlung Steegmann mit Meisterwerken von Picasso und Matisse (eine Dauerleihgabe seit 1998) noch weiter angehoben worden.

Manchmal verknüpfen sich abenteuerliche Geschichten mit Privatsammlungen. Die zweifellos herausragende Expressionisten-Sammlung von Lothar-Günther Buchheim absolvierte eine groteske, jahrzehntelange Irrfahrt, sie genoss Gastrecht in vielen deutschen Museen, weckte Hoffnungen und zerstörte sie wieder, bevor sie schliesslich 2001 ihr endgültiges Asyl im oberbayrischen Herrenried fand. Ein besonders geplagtes Museum war der Mönchengladbacher Abteiberg mit dem spektakulären, 1982 eröffneten Bau des Wiener Architekten Hans Hollein. Faustpfand und Hebel für den Neubau war die prominente Sammlung des italienischen Grafen Panza di Biumo aus Varese. Doch der sehr kapriziöse, immer auch auf seine Vorteile bedachte Graf wollte als Leihgeber Einfluss auf den Museumsbau nehmen und machte die Leihgabe von seinen Vorstellungen abhängig. Es kam zum Bruch und Rückzug, und Panza wandte sich der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf zu: Werner Schmalenbach berücksichtigte seine Wünsche bei der Planung des Neubaus am Grabbeplatz, ja dachte Panzas Sammlung die riesige Halle im Erdgeschoss zu. Aber zum Glück kam es bald auch in Düsseldorf zum Bruch, und der Graf verkaufte kurz darauf – übrigens unter Protest amerikanischer Künstler, voran von Don Judd – einige grosse Partien seines Besitzes dem neu gegründeten Gegenwartsmuseum in Los Angeles und dem Guggenheim.

Mönchengladbach fand Ersatz in der Sammlung von Erich Marx, und so konnte der Neubau 1982 gefüllt eröffnet werden. Doch dann erlebte das Haus einen zweiten Exodus: Schon Mitte der Achtzigerjahre bot Marx seine Sammlung der Berliner Nationalgalerie als Dauerleihgabe an, wo sie, wie eben erzählt, bis heute im Hamburger Kunsthafen als «Stiftung Sammlung Marx» ihren ungeklärten Leihstatus behauptet. Marx installierte ins

staatliche Museum einen eigenen Bevollmächtigten, der sich mit Fleiss auch händlerisch betätigte, der Verkäufe aus dem Museum organisierte und in Museumsaufgaben, etwa bei Ausstellungskonzepten, eingriff.

Soweit ich sehe, gab es nur einen einzigen Museumsdirektor, Herwig Guratzsch im schleswig-holsteinischen Schloss Gottorf, der eines Tages einen Dauerleihgeber, den Würzburger Expressionisten-Sammler Gerlinger, vor Entscheidungen stellte: Er sollte sich definitiv zur Zukunft seiner Sammlung äussern. Als sich Gerlinger nicht entscheiden wollte, kündigte das Museum den Leihvertrag. Heute sind die zweifellos schönen Expressionisten auf der Moritzburg in Halle zu sehen.

Die Szene ist widersprüchsvoll. Auf der öffentlichen Seite, also auch in den Museen, herrscht Armut. Die Ankaufsetats tendieren zum Nullpunkt. Erwerbsmöglichkeiten für die Entwicklung einer eigenen Linie und die Sonderung von Qualität sind kaum noch gegeben. Auf der privaten Seite sind dagegen die Erträge der letzten Wohlstandsjahrzehnte sichtbar geworden. Privatbesitz drang – ich sagte es schon – in gewaltigen Mengen in die Museen und bedrohte bisweilen ihr Gleichgewicht. Selbst die originäre, die klassische Moderne geriet angesichts der monumentalen Formate der Epigonen in Bedrängnis. Manche Sammlungen hatten über lange Zeit teure Privatdepots anmieten müssen. Museen boten verlockende Lösungen: Hier fanden sie, Platz, Pflege, Versicherung und Ansehen für ihre Kunst und für sich selbst. Manche Sammler warteten hier den günstigsten Moment ab, um ihre museal nobilitierten Werke von der Museumswand direkt auf die Verkaufsbühne zu expedieren.

Um die attraktivsten Leihangebote zu nutzen und eine Zerstreuung der Sammlungen zu verhindern, kam die Idee von «Sammlermuseen» als eigener Gattung auf. Ich zitierte schon den früheren Berliner Generaldirektor, der eines Tages verkündete, man wolle jetzt nicht mehr nur Kunst, sondern Sammler und Sammlungen sammeln. Pionier des neuen, zweifellos ambivalenten Typus eines Sammlermuseums war 1991 das städtische Bremer Weserburg-Museum, das ein neues Gebäude, ohne jeden Eigenbesitz, mit anfangs zwölf Kollektionen füllte. Das Bonner Kunstmuseum, ein

Neubau von 1995, füllte bei Eröffnung seine Beletage, die den Zeitgenossen vorbehalten ist, mit grossen Blöcken der Sammlung Hans Grothe. Dieser Grosssammler, ja Sammlungsunternehmer, der in seiner besten Zeit weit über tausend Werke von über zwei Dutzend Protagonisten der westdeutschen Kunstszene zwischen Baselitz, Polke und Kiefer zusammengetragen hatte, gab sein Debüt in der Bremer Weserburg, flirtete mit der Idee eines Grothe-Museums in Bremerhaven, wollte auf der Düsseldorfer Königsallee in einem Hotel eine Kunsthalle betreiben und war schliesslich in seiner Heimatstadt Duisburg erfolgreich, wo Stadt und Land einen ausgedienten Getreidespeicher, die Küppersmühle, zum Museum umrüsteten. Grothe hat nie Stiftungen in Aussicht gestellt, stets vielmehr betont, dass er am Ende mit seiner Sammlung Gewinn erzielen will. Die Verträge schlossen Verkäufe direkt aus den Vertragsmuseen, die seinen Werken zu Ruf und Prestige verholfen hatten nicht aus.

So entnahm Grothe dem Bonner Museum 2001 die besten Bilder und liess sie auf dem New Yorker Auktionsmarkt versteigern. Kurze Zeit später, 2005, verkaufte er fast die gesamte Sammlung, also wohl an die tausend Objekte, den Erben des schon erwähnten Wella-Fabrikanten Ströher. Immerhin ist die Öffentlichkeit inzwischen sensibilisiert. Als im Sommer 2012 die staatlich betriebene und hoch subventionierte Bonner Bundeskunsthalle eine Kiefer-Ausstellung aus dem Restbestand der Sammlung Grothe bestritt, kam es landauf, landab zu heftigem Protest: Der Direktor musste demissionieren. Der Fall Grothe zeigt besonders krass, wie labil und zweideutig unsere öffentlich-rechtlichen Museen verfasst sind, wenn sie sich über Leihgaben definieren und, Besitz vortäuschend, solche Pakte schliessen. Diese Häuser werden, ganz ungeniert, von Händlern, Sammlern, Firmen und Künstlern für ihr Marketing und als Schaufenster für ihre Ware benutzt. Auf der anderen Seite frage ich mich aber auch, wo heute zum Beispiel die grossmächtige neudeutsche Kunst stünde, wenn sie nicht über solche privaten Schleichwege die Museen erobert hätte. Wären sie ohne solche Manöver zu ihrem internationalen Ruhm gekommen? Dringlich stellt sich hier die Frage, ob sich Museen

nicht vielfach als schnelle Brüter missbrauchen liessen, die die Werke zur Marktreife bringen durften, bis sie hohen Gewinn versprachen.

Deutsche Sammler waren begehrt und wurden in den Boomjahren neudeutscher Kunst nicht nur im eigenen Land umworben. Als der Süddeutsche Erich Marx seine Bestände als Dauerleihgabe nach Berlin gab, als ein weiterer Baden-Württemberger ein Bündnis mit der Hamburger Kunsthalle einging, die ihrenstattlichen Erweiterungsbau 1999 mit sechzig Prozent Leihgaben von zwölf Sammlern eröffnete, und ein dritter Südwestdeutscher einen Leihvertrag mit der Tate Modern in London schloss, da brach in Stuttgart Panik aus. Das Ausverkauf-Syndrom beförderte nun auch hier Ideen eines Sammlermuseums, für das ursprünglich sogar das Stuttgarter Schloss im Gespräch war. Faustpfand war damals die Sammlung eines Unterhaltungsunternehmers mit deutscher und speziell schwäbischer Moderne. Zum Glück kam es nicht zum Pakt: Der Geschäftsmann geriet in wirtschaftliche Turbulenzen und musste verkaufen.

Die Unruhe und Verlustangst wusste damals Heinrich Klotz, einer der zentralen Umplaner der deutschen Museumslandschaft seit den Achtzigerjahren, produktiv zu ventilieren und auf sein neugegründetes Karlsruher Medienlabor, das «Zentrum für Kunst und Medientechnologie», ein Mischunternehmen, umzulenken. Es beherbergte bei der Eröffnung 1999 in einem auch inhaltlich und organisatorisch abgetrennten dritten Teil auf drei Etagen eine Museumsgalerie mit Leihgaben von ursprünglich fünf namhaften südwestdeutschen Sammlern. Dieses Museum lebt heute nur noch auf Sparflamme fort. Die meisten Sammler – Weishaupt, Froehlich, Grässlin, Scharppf und vor allem Burda – haben sich inzwischen wieder separiert und selbstständig gemacht und betreiben zum Teil eindrucksvolle eigene Häuser.

Die Sammlerszene hat sich in den beiden letzten Jahrzehnten emanzipiert und eine starke Eigendynamik entwickelt. Diese Reprivatisierung ist die interessanteste Wende in der Sammlungslandschaft. Galt jahrzehntelang die Parole «Rein in die Museen», war die effektvolle Platzierung von Leihgaben in öffentlichen Häusern die Erfüllung höchster Sammlerträume, so bahnte sich jüngst eine Gegenbewegung an nach dem Motto «Raus aus

den Museen.» Einige der besten Sammler, deren Besitz man fast schon unter nationalem Denkmalschutz wählte, zogen ihre Schätze ab. Sie verkauften sie mit Rekordgewinnen auf dem internationalen Kunstmarkt oder etablierten mit ihnen eigene Häuser. Die Gründerwelle von Privatmuseen ist von England über Frankreich auf die Bundesrepublik übergeschwappt. Die Vorbilder sind nicht unbedingt nachahmenswert: Die Sammlungen Saatchi entwickelten sich immer mehr zu Umschlagsunternehmen einer schnell wechselnden Zeitgeist-Kunst, und Francois Pinaults Sammlungstemple im Palazzo Grassi in Venedig ist doch eher von einiger Monstrosität. Der Besucher schüttelt sich ein wenig und flieht, um wieder Mut und Glauben an die Kunst zu schöpfen, in die Museumsstiftung der grossen Peggy Guggenheim auf der anderen Seite des Canal Grande.

In der kunstfiebrigen Hauptstadt Berlin, aber nicht nur hier, schoss in letzter Zeit ein Privatmuseum nach dem anderen aus dem Boden. Von der Museumsseite hörte man schon Klagen, dass sich die Kräfte verzetteln, dass die Sammler weglaufen und mit ihren eigenen Gründungen eine Gegenmacht zu den Museen aufbauen. Das Panorama der neuen Privatmuseen ist recht durchwachsen. Heute setzt in Europa die Schweiz die höchsten Massstäbe, die durch die Stiftungen Reinhart in Winterthur und Bührle in Zürich vorgezeichnet waren. Die Schweiz ist zweifellos zu beneiden um die wunderbaren Stiftungen, die letztthin Ernst Beyeler in Riehen oder Angela Rosengart in Luzern etabliert haben: Sie schenkten damit der Öffentlichkeit den Ertrag ihres Händlerlebens und ihres persönlichen Umgangs mit den Klassikern der Moderne. Natürlich kann man auch hier bedauern, dass die grosse Lösung, die Integration in die Museen, nicht gelungen ist. Es bleibt auch abzuwarten, ob sich die Selbstständigkeit solcher Stiftungen auf alle Zeit trägt: Die Sammlung Bührle sucht jetzt nach Jahrzehnten der Selbstständigkeit den Anschluss ans Kunsthause Zürich. In Deutschland bewegt sich auf nicht ganz so hohem musealem Niveau und bei einigen Abstrichen das Museum Burda in Baden-Baden, das in lockerer Anlehnung an die Staatliche Kunsthalle auch ein ehrgeiziges eigenes Ausstellungsprogramm anbietet.

Hier sei nicht die ganze bunte Vielfalt der Kollektionen aufgezählt und beschrieben. Es gibt Sammlungsmuseen wie das von Ingvid Goetz in München, das avantgardistischen Konzepten treu geblieben ist und hin und wieder öffentliche Gastspiele zum Beispiel im Haus der Kunst gibt. Andere Sammlungen bekennen sich zu expressionistischen oder zu rationalistischen Programmen von der konkreten Kunst bis zu Zero und dem Minimalismus. Auf diesem Terrain gedeihen aber auch halbkommerzielle Mischformen. Bizarre private Vorlieben und Fantasien schiessen ins Kraut – etwa im Wildwuchs postmoderner Kunstkammern. Die ambitionierteren und qualifizierteren Gründungen folgen dem zeitgenössischen, kommerziell beglubigten Kanon von Warhol und Twombly bis Richter, Polke oder jüngst auch als Joker Martin Kippenberger, der von seinen Sammler-Händlern in den Olymp gehievt wurde.

Laufen die Wege öffentlichen und privaten Sammelns wieder auseinander? Diese Entwicklung hat zwei Seiten. Positiv an der Konkurrenz, die den Museen aus den eigenständigen Sammlergalerien entsteht, ist, dass die Privaten die Sturzflut der zeitgenössischen Produktion ventilieren, manchen Erwerbsdruck von den Museen nehmen und ihnen womöglich wieder den notwendigen Abstand verschaffen. Auf der anderen Seite sind die Privatmuseen Treibhäuser einer oft flachen Zeitgeist-Ästhetik. Sie behandeln – die Saatchis haben es in London vorgemacht – Künstler wie Produkte und bringen sie dank bester Vernetzung rasch zu gesellschaftlichem Ansehen und zur Marktreife. Die permanente Innovation ist das Elixier und der Treibstoff der Marktgesellschaft. Zeitweise wurden die Museen davon angesteckt und vom Veränderungsfeuer und der ökonomischen Unrast des Kunstbetriebs befallen. Sie wurden durch die Leihgaben-Flut, aber auch durch eigenen Erwerbs-Übereifer beflogelt. So verdient zum Beispiel die Erwerbsbilanz von Jean-Christophe Ammann für das junge Museum für moderne Kunst in Frankfurt Respekt, aber die Zahl von 7000 Werken nach zehn Jahren erschreckt auch. Kasper König, der im Oktober 2012 in Köln seinen Dienst im Museum Ludwig quittiert hat, brachte es in ebenfalls zehn Jahren auf 2000 Erwerbungen.

Es stellt sich die unvermeidliche Frage: Wohin mit solchen Kunstmassen? Hemmungslose Aufgeschlossenheit gegenüber allem schnell alternden Jungen, Frischen, Wilden und die Koalition mit den Sammlern führten dazu, dass selbst ausgedehnte Museums-Neubauten in kurzer Zeit wieder zu klein wurden. Ich schilderte schon, dass auch die jüngsten und aufwendigsten Projekte das Problem nicht lösen können. Überall wurde der Ruf nach Erweiterungen laut, nach Ausweichquartieren, Alternativmuseen und nach neuesten Häusern nach den neuen Häusern. Hier eröffnete sich eine Endlosspirale. Auch Privatsammler geraten in dieses Dilemma. Ein so unabhängiger, der Spekulation unverdächtiger, allerdings auch unersättlicher Vollblut-Sammler wie Harald Falckenberg ist mit seinem privat betriebenen Museum in Hamburg-Harburg schnell an Grenzen gestossen und nun wieder ein Bündnis mit den kommunalen Deichtorhallen in Hamburg eingegangen.

Wie sehen die Zukunft, wie die künftigen Konditionen und Möglichkeiten des öffentlichen wie privaten Sammelns aus? Sind die auswuchernden Künste nicht anders als im Original aufzubewahren und zu überliefern? Verändert nicht die Kunst im Zeitalter des totalen Ausstellungswesens ihre Qualität, entwickelt sie nicht einen Aufführungs- und Requisitencharakter, und wäre sie folglich nicht, wie die Bühnenbilder, eher in Entwurfs- und Detailfassungen erhaltenswert? Und impliziert nicht der so profitabel forcierte Waren-Charakter der Kunst zwangsläufig auch ihren schnelleren Verbrauch und Verfall? Die Zeitgeist-Ästhetik kollidiert heute mit noch nicht revidierten Ewigkeits- und Absolutheits-Ansprüchen der Kunst, mit Genie- und Wertvorstellungen, die aus dem vorletzten Jahrhundert stammen, die aber unerbittlich weiter verteidigt werden, weil allein sie die lukrative Hochpreispolitik ermöglichen und rechtfertigen.

Im Titel dieser Tagung wird nach Perspektiven und Umbrüchen der Sammlungskultur gefragt. Zweifellos wäre es entlastend, wenn die Wege öffentlichen und privaten Sammelns sich partienweise wieder trennten. Die nicht immer koschere Koalition der Händler-Künstler-Sammler könnte sich auf privaten Probebühnen austoben. Die Museen kämen wieder in Distanz zum Marktgetümmel und könnten sich, ohne Druck und Drängen von

aussen, auf die Beobachtung, auf Erfahrung, auf die Entwicklung von Kriterien, auf Auswahl und Qualitätssondierung konzentrieren. Das Museum sollte den Kanon verteidigen und selbstbewusst auf seiner lebendigen Statistik bestehen. Es darf nicht nur an Einschaltquoten, statistischen Erfolgen und der Befriedigung erbärmlicher Unterhaltungsbedürfnisse gemessen werden. Am Ende fänden die Museen wieder zu ihrer klassischen Rolle zurück als Schauplätze des Erlesenen, Aussergewöhnlichen, Bedeutenden, ja: des Besten. Sie sollten Leuchttürme sein, die Sammler wieder erziehen und ihnen nicht hinterherlaufen. Auf diese Weise können sie ihre Autorität und das Vertrauen eines kunstkennerischen und kunstliebenden Publikums zurückgewinnen, das früher die Museen – dienend – aufbauen half.

Zu Pessimismus und Depressionen besteht angesichts der Grossmannssucht der Märkte und auch der Künstler kein Anlass. Nahziel der Künstler mag heute der Markt und die Gunst der Sammler sein, Fernziel aber bleibt immer das Museum. Künstler sehen sich selbst am liebsten in schöner Unbescheidenheit im Blickfeld mit den modernen oder alten Klassikern. Solche Repoussoirs können Privatmuseen nicht bieten. Nichts ist langweiliger als eine Monokultur zeitgenössischer Kunst, wenn die Marktchampions und Platzhirsche nur noch unter sich sind.



Abbildung 1: Ellsworth Kelly, Totem (for Roy Lichtenstein), 1991, Bronze,
427 × 71 × 3 cm



Abbildung 2: Ellsworth Kelly, White Curve, 2003, bemaltes Aluminium,
75,4 × 442 × 1,9 cm, AL/Ed.: 1/2

Private Passion – Public Wealth

Karolina Jeftic (KJ) im Gespräch mit Hubert Looser (HL)

Was für Hubert Looser im Alter von 19 Jahren mit einem Posterkauf begann, entwickelte sich zu einer hochkarätigen Privatsammlung. Diese wird vom 6. Juni bis 6. September 2013 im Kunsthaus Zürich der Öffentlichkeit vorgestellt. Ein Grossteil der Sammlung gibt der Unternehmer und Sammler dem Kunsthaus Zürich als Dauerleihgabe. Nach Fertigstellung des Erweiterungsbaus wird die Sammlung Hubert Looser ab 2017 dauernd dort zu sehen sein.

Hubert Looser war bis 1990 Mitinhaber des Heizsystemkonzerns Elco und bis 1992 Präsident der Walter Rentsch Holding. Seit diesem Zeitpunkt widmet er sich der Kunst und der Unterstützung von humanitären Projekten.

- KJ** Herr Looser, lange galten Sie als diskreter Sammler, Sie und Ihre Sammlung waren gleichsam ein Geheimtipp. Ist Ihnen der Schritt aus dem Privaten in die Öffentlichkeit schwer gefallen?
- HL** Der Grund meiner Zurückhaltung als Sammler lag darin, dass ich als Präsident von zwei Publikumsgesellschaften jahrelang in der Öffentlichkeit stand. Spekulative Erwartungen der Anleger einerseits sowie der Druck der öffentlichen Meinung und der Medien veranlassten mich, weg vom Geld und Stress einen neuen Sinn des Lebens zu suchen. Dies gelang mir dank meiner Passion zur Kunst. Eines meiner Ziele war, Werke von einflussreichen Künstlern zu erwerben, welche in Europa und besonders in der Schweiz kaum oder gar nicht vertreten waren. Heute zeigt es sich, dass die amerikanischen Künstler in meiner Sammlung im Kunsthaus Zürich eine grosse Lücke schliessen. Solche Werke sind heute so teuer geworden, dass Museen diese nicht mehr kaufen können. Aus diesem Grund habe ich mich entschlossen, meine Sammlung dem Markt zu entziehen und sie in die Fondation Hubert Looser einzubringen. Erst nach diesem wichtigen Schritt war ich für den Dialog mit der Öffentlichkeit bereit.

KJ Wie haben Sie diesen Zeitpunkt gewählt?

HL Zum einen hatte ich genug Zeit, ungefähr 17 Jahre, dazu das Glück und die Gelegenheit, Werke von Museumsqualität zu erwerben. Heute sind die Preise leider derart explodiert, dass es mir nicht mehr möglich wäre, Kunstwerke von dieser Qualität zu erwerben. Zum anderen hatte ich den Eindruck, dass meine Sammlung vollständig sei. Meines Erachtens ist eine gute Sammlung durch Bezüge und Dialoge zwischen den einzelnen Künstlern und deren Werken gekennzeichnet und auf dieses Ziel habe ich hingearbeitet. Eine Sammlung darf nicht Gefahr laufen, zu einer Ansammlung zu verkommen. Und schlussendlich ist es für einen Sammler wichtig zu erfahren, ob seine Sammlung den Kriterien der Öffentlichkeit standhält. Die Identität einer Sammlung wird im vollen Umfang erst in der Öffentlichkeit erkenn- und sichtbar. Daher war die Zeit reif für eine erste Ausstellung. Diese kam in Zusammenarbeit mit dem Kurator Florian Steininger im Kunstforum der Bank Austria in Wien zustande. (Die Ausstellung war vom 26.04.2012 bis 15.07.2012 dort zu sehen; Anmerkung KJ).

KJ Neben Ihrer Diskretion sind Sie auch für Ihren ausgeprägten Jagdinstinkt bekannt.

HL Das mag stimmen. So habe ich beispielsweise die Skulptur «Totem (for Roy Lichtenstein)» (Abbildung 1) von Ellsworth Kelly auf der Dachterrasse des Museum of Modern Art in New York gesehen. Ich war vom ersten Augenblick an entschlossen, dieses Kunstwerk zu erwerben. Ellsworth Kelly wollte diese Skulptur jedoch unbedingt in einem Museum platzieren, um ihr einen würdigen Platz in der Öffentlichkeit zu sichern. Es gelang mir, den Künstler zu überzeugen, bei seinem nächsten Besuch in Zürich den vorgesehenen Standort zu begutachten. Ich versprach ihm, den Garten eigens für diese Skulptur neu zu gestalten und schlussendlich willigte er ein. Durch diesen langen Erwerbsprozess entstand eine enge Beziehung zu Ellsworth Kelly und Jahre später entwarf er das bestechende Relief «White Curve» (Abbildung 2) für die Eingangswand zu meinem Haus.

- KJ** Was würden Sie beginnenden Kunstsammlern raten? Welche Tipps könnten Sie ihnen geben?
- HL** Ich rate dazu, sein Auge zu schulen, was bedeutet, andauernd Ausstellungen in Museen zu besuchen. Ferner sollte er in Galerien versuchen, mit dem Galeristen ins Gespräch zu kommen und sich erklären lassen, warum er sich für diese spezifischen Werke entschieden hat. Auch das Lesen von Kunstbüchern, Fachliteratur und Künstlerporträts hilft, um mehr von den einzelnen Künstlern und der Kunstentwicklung zu verstehen. Nachdem man sich ein gewisses Wissen erarbeitet hat, ist es sinnvoll, sich für ein Werk eines Künstlers zu entscheiden und sich in sein Schaffen zu vertiefen. Mit der Zeit entwickelt man eine eigene Identität als Sammler und ein Gefühl für Qualität. Man wird zum ernst zu nehmenden Gesprächspartner und kann sich eine eigene Meinung bilden. So wird man unabhängiger von Modeströmungen, Beratern oder Galeristen und die Sammlung erhält ein ganz spezifisches Sammlerprofil, welches sich von einer x-beliebigen Sammlung angenehm unterscheidet.
- KJ** Wie haben Sie Ihrer Sammlung ein Profil gegeben?
- HL** Im Laufe meiner fünfzigjährigen Sammeltätigkeit habe ich verschiedene Phasen durchlaufen. Begonnen habe ich aus preislichen und zeitlichen Überlegungen mit Schweizer Kunst und mich auf Werke des Informel und des Surrealismus konzentriert. Ab Mitte der Achtzigerjahre wollte ich meinen Horizont erweitern und dehnte ihn auf europäisches Kunstschaaffen aus. Ich erwarb eines meiner Schlüsselwerke, eine Skulptur von Picasso. Diese diente zugleich als qualitativer Massstab für zukünftige Ankäufe.
Nachdem ich aus dem Geschäftsleben ausgestiegen war, reiste ich immer öfters in die USA und entdeckte für mich in den Neunzigerjahren den Abstrakten Expressionismus und die Minimal Art. Die Konzentration auf einige wenige Künstler erlaubte mir eine intensive Auseinandersetzung mit deren Kunstrichtungen. Ich kaufte Werke von Cy Twombly, Willem de Kooning,

Agnes Martin, Robert Ryman, John Chamberlain, David Smith, Tony Smith, Jasper Johns und Donald Judd. Einen ähnlichen Lernprozess machte ich in der Auseinandersetzung mit Künstlern der Arte Povera. Um mich in diese europäische Kunstrichtung zu vertiefen, hatte ich mich für eine bedeutende Werkgruppe des Italieners Giuseppe Penone entschlossen. In den Werken dieses Künstlers finde ich die zentralen Aussagen der Arte Povera wieder.

KJ Wie fassen Sie die Essenz Ihrer Sammlung? Was für ein Verhältnis haben Sie zu den einzelnen Objekten?

HL Für mich ist der Dialog, den die Werke meiner Sammlung auf unterschiedlichen Ebenen führen, entscheidend. Zum Beispiel der Dialog zwischen Werken von John Chamberlain und denen von Willem de Kooning. Beide waren Pioniere des Abstrakten Expressionismus, Chamberlain war prägend in der Skulptur und de Kooning vorwiegend in der Malerei. Selbstverständlich gibt es auch Zwiegespräche zwischen den Werken und mir. Schaue ich mir z.B. die Skulptur von Ellsworth Kelly, «White Curve» (Abbildung 2), an, sehe ich einen fliegenden Vogel. Und Assoziationen von Schwerelosigkeit, Geschwindigkeit, Freiheit und Grenzen entstehen fast automatisch und so erzählen mir die Werke ganze Geschichten. Mir ist es wichtig, den Kontakt zu meinen Kunstwerken zu pflegen und mit ihnen zu kommunizieren. Auf diese Weise vertiefe ich mich immer mehr in deren Substanz. Damit dieser fruchtbare Dialog stattfinden kann, ist mein Raumkonzept entscheidend. Ich kombiniere die Werke so, dass im ganzen Haus aussagekräftige und spannende Räume entstehen; eine Möglichkeit, die ich in den Museen oftmals vermisste.

KJ Wie definieren Sie Sammeln? Fängt für Sie Kunstsammeln nach dem Kauf an?

HL Das Sammeln bedeutet für mich neben den erwähnten Dialogen eine Möglichkeit, mich schöpferisch zu betätigen. Ich geniesse den kuratorischen Umgang mit meinen Werken. Indem ich die verschiedenartigen Werke mit-

einander kombiniere und neue Bezüge schaffe, erlebe ich meine Sammlung immer wieder von Neuem.

KJ Sie haben für sich das ideale Museum: Ihr Zuhause. Das ist Ihr Privatmuseum. Sie brauchen keinen eigenen, zusätzlichen Bau.

HL Das stimmt. Jedoch bin ich der Meinung, dass Kunstwerke ab einem gewissen Qualitätslevel Allgemeinbesitz sein sollten. Ich habe das Privileg, mit diesen wichtigen Werken zu leben und es ist mir ein Anliegen, dass diese Werke nicht verkauft, sondern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Ich habe Kunst von einflussreichen Künstlern gesammelt, welche mehrheitlich in der Sammlung des Kunsthause Zürich nicht vertreten sind. Nach der Eröffnung des Erweiterungsbaus 2017 kann das Kunstmuseum mit meiner Dauerleihgabe eine wichtige Lücke füllen. Meine Idealvorstellung wäre zudem, dass im Museum etwas von der Privatatmosphäre des Sammlers erlebbar würde.

KJ Was sind die weiteren Pläne für die Sammlung?

HL Nach der Ausstellung meiner Sammlung im Kunstmuseum Zürich im Sommer 2013 könnte ich mir ein paar Dialogausstellungen mit Teilen meiner Sammlung in wichtigen ausländischen Museen vorstellen.

KJ Warum hören Sie auf zu sammeln?

HL Das hat mit meinem Alter zu tun. Ich habe während meiner aktiven Lebensspanne Kunst gekauft und gesammelt. Den Arbeitsaufwand, der notwendig wäre, um mich in der sich rasant entwickelnden, jungen Gegenwartskunst fach- und markt-kundig zu halten, kann ich nicht aufbringen. Mir ist es wichtig, die Zukunft meiner Sammlung zu gewährleisten. Deshalb konzentriere ich mich auf die Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum. Ich werde die führenden Museen der Welt besuchen und mich von wichtigen Ausstellungen für diese Aufgabe inspirieren lassen. Es ist nun die Aufgabe des Kunstmuseums, ein

Konzept der Zukunft für die Gegenwartskunst zu definieren und entsprechend weitere Ankäufe zu tätigen.

KJ Als Sie noch aktiv im Berufsleben standen, haben Sie in Ihren Firmen Kunst präsentiert. Wie ist die Sammlung in Ihren Firmen wahrgenommen worden?

HL Sie hat nicht nur mich, sondern auch meine Mitarbeiter motiviert. In zwei grossen Personalrestaurants, in Eingangshallen und Repräsentationsräumen habe ich Kunst einem bestimmten Konzept folgend installiert. Ich habe mich aktiv um die Vermittlung von Kunst bemüht und auch Kadermitarbeiter ins Museum eingeladen.

KJ Was halten Sie generell von Firmensammlungen?

HL Wenn ein erfolgreiches Unternehmen über Mittel verfügen kann, ohne dass ein Shareholder-Problem entsteht, dann ist das sicher sinnvoll. Die Sammlung sollte aber professionell aufgebaut und geführt werden. Der Arbeitsplatz ist ideal, um Menschen die Kunst näherzubringen. Zudem sollte man sich um die Vermittlung bemühen, denn viele Menschen gehen nach wie vor nicht ins Museum oder in Galerien. Kunst als Korrektiv zum Geschäftsleben finde ich wichtig und sie kann Firmen eine Identität geben. Ausserdem gehört ein solches Engagement auch zur gesellschaftlichen Verantwortung.

KJ Wie wichtig ist Ihnen der Kontakt zu anderen Privatsammeln?

HL Ich bin Mitglied der Schweizerischen Vereinigung der Kunstsammler. Wir treffen uns regelmässig und unterhalten uns über verschiedene Fragestellungen im Zusammenhang mit Kunst und besuchen gemeinsam Privatsammlungen, Messen und Museen. Selbstverständlich bin ich auch Mitglied der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde und stehe in intensivem Kontakt mit bedeutenden Sammlern im In- und Ausland.

KJ Was bedeutet Ihnen Kunst?

HL Kunst ist für mich ein fabelhaftes Medium, das Leben zu bereichern. Seit fünfzig Jahren begleitet mich Kunst. Durch sie habe ich vieles gelernt, was mir sonst verschlossen geblieben wäre. Ich habe viele interessante Menschen getroffen, mit denen ich durch meinen Beruf nie in Kontakt gekommen wäre. Für mich bedeutet Kunst die Erschliessung anderer Welten, ist sinnstiftend, eine spannende Anregung in meinem Alltag und hat mir einen neuen Zugang zu mir selbst ermöglicht. Der Kunst verdanke ich sehr viel und deshalb ist es mir ein Anliegen, möglichst vielen Menschen Kunst näherzubringen.

Das Gespräch wurde am 4. November 2012 in Wolfsberg, Ermatingen anlässlich des UBS Arts Forums «Kunstsammeln: Perspektiven und Umbrüche» aufgezeichnet.

Sieben Thesen zur Wirkung von Kunst

Christina Weiss

Die kreative Kraft der Kunst ist eine fundamentale Energiequelle für die Zukunftsfähigkeit der Gesellschaft. Die intensive Begegnung mit Kunstwerken fördert die Erfahrungsfähigkeit des Einzelnen, seine emotionale und geistige Mündigkeit und befähigt ihn, zu einem selbstbewussten und gemeinschaftsfähigen Mitglied der Gemeinschaft zu werden. Kunst konfrontiert mit Eigensinn und erhöht spielerisch die Lust am eigenen Eigensinn.

Meine Fragestellung – Was geschieht mit uns in der Begegnung mit Kunst? – will ich in sieben Thesen zu beantworten versuchen. Es geht mir darum, die Auseinandersetzung mit Kunst als Energiefeld darzustellen. Es geht darum, wie die intensive Begegnung mit einem Kunstwerk Veränderungen im Rezipienten anstösst, Veränderungen in der Selbstwahrnehmung einerseits und in der Wahrnehmung der Vielfalt des Alltagslebens andererseits auslöst.

Selbstverständlich muss nicht jede Begegnung mit jedem Kunstwerk eine Saite in jedem von uns zum Klingen bringen und unsere Weltsicht verändern, aber es kann erarbeitet oder auch unerwartet zu einer grossen Reizintensität kommen, die etwas Bleibendes in uns auslöst. Nicht bei jedem Kunstwerk und nicht zu jeder Zeit können wir auf den grossen singulären Eindruck setzen, aber die neugierige Offenheit auf die Wirkung von Kunst eröffnet uns die Chance, eine aussergewöhnliche Erfahrung machen zu können. Ein Kunstwerk kann uns den bannenden Moment erleben lassen, in dem etwas Bleibendes mit uns geschieht – ganz subjektiv abhängig von früher gemachter Erfahrung, von den eigenen emotionalen und rationalen Koordinaten, von der momentanen Lebenssituation und natürlich abhängig von der prinzipiellen Neugier auf die Erfahrung von Unerwartetem und Aussergewöhnlichem, der Bereitschaft, sich dem zuzuwenden, was einen auf den ersten Blick «befremdet.»

I Kunst setzt kreative Erfahrung über Genuss

Im leichtfertigen Sprechen über «Kunstgenuss» offenbart sich ein geläufiges Missverständnis darüber, was Geniessen vom puren Konsum trennt.

Natürlich kann ich den Zauber eines Satzes, einer Klangfolge oder eines Bildes geniessen, indem ich mich ihm mit allen Sinnen hingabe. Kunstgenuss in diesem Sinne kann Balsam für die Seele sein. Es geht hierbei um intensive

sinnliche Erfahrung. Allerdings machen wir diese Erfahrung weitaus häufiger in der Wiederbegegnung mit historisch schon eingeübter Kunsterfahrung als im Zusammentreffen mit zeitgenössischer Kunst. Heute können wir uns auf die Bilder der Impressionisten zum Beispiel genussvoll einlassen, während die damaligen Zeitgenossen noch voller Empörung gegen diese Kunst reagiert haben. Es gab immer wieder Aufbegehren, sogar Tumulte gegen die Zumutungen jeweils zeitgenössischer Kunst – solange, bis der generelle gesellschaftliche Konsens erarbeitet war, dass es sich um grosse Kunst handelt. Das war so zur Entstehungszeit der Opernmusik, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch empört von der Kirche verboten wurde, das war so bei allen Bewegungen der künstlerischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts – von den Impressionisten, den Expressionisten, den Dadaisten bis hin zur Abstraktion aller Varianten. Das war so, als Dante und Petrarca von der lateinischen Literatursprache in die Vulgärsprache des Italienischen wechselten. Wiedererkennen von Erwartetem, das uns selbst dem eigenen Urteil über Qualität zu entheben scheint, ermöglicht uns geniessenden Konsum. Die Wirkung von Kunst geht allerdings weit über das Geniessen von Wiedererkanntem hinaus.

Natürlich gibt es auch zeitgenössische Kunst, die auf Genuss zielt, auf den Geschmack des Publikums und auf Effekte, auf Selbstgefälligkeit. Da kommt leicht der Verdacht auf, dass eher der Markt bedient wird, als dass ein Ringen um künstlerische Form stattgefunden hat. Nur im Einzelfall lässt sich das Thema «Konsum» im Bereich der Kunst klar aufzeigen, aber immer geht es um die sachte Bestätigung von Erwartung, wenn auf Konsum gezielt wird. Die Darbietungsweise spielt eine wichtige Rolle: Wird ein historisches Kunstwerk als wiedererkennbares und nach allen Regeln der Erwartbarkeit Unproblematisches, als glatte Oberfläche präsentiert oder erfährt es eine neue anstössige Interpretation, die früher erlebte Varianten neu auflädt und statt Wahrnehmungsgewohnheit zu befriedigen Neues entdecken lässt?

Kunst – vor allem zeitgenössische Kunst – liefert immer ein Moment des Anstosses, eine Attacke auf blossen Konsum, weil Künstler wie Forscher es darauf anlegen, immer eine Facette der Weltsicht zu verändern und gesell-

schaftlicher Realität den Spiegel vorzuhalten. Wahrnehmungsgewohnheiten werden durchbrochen, der Horizont unserer Weltsicht wird immer wieder neu erweitert. Große Kunstwerke irritieren uns, verunsichern uns in unseren festgeglaubten Behauptungen, packen uns am Schlafittchen. Wenn wir in einen solchen Prozess der Auseinandersetzung eingetreten sind, werden wir selbst kreativer Teil des Ereignisses, Sinne, Gefühle und Verstand werden gleichzeitig aktiviert. Kunst dringt vor in unsere Imagination und erzeugt eine kreative Erfahrung, wie wir sie im Alltag selten machen – die aber – einmal eingeübt – auf die Alltagserfahrung übertragbar ist. Natürlich kann ich den Alltag – Materialien, Dinge, Pflanzen, menschliches Verhalten – viel bewusster wahrnehmen, wenn ich durch das genaue Wahrnehmungstraining der Kunst hindurch gegangen bin. Künstlerinnen und Künstler irritieren Wahrnehmung, indem sie alltägliche Situationen in neuen Zusammenhängen vorführen und durch die Thematisierung als Kunst eine ungewohnte Aufmerksamkeit auf Details provozieren. Ob Rauminterventionen Alltagsräumen völlig neue Akzente hinzufügen oder ob Alltagsgegenstände selbst im Kunstkontext einen befremdlichen Wandel der Betrachtung erfahren – Wirklichkeit wird in Fiktionswelten komponiert.

II Kunst öffnet Freiräume des Denkens

Kunst bietet einen Freiraum, einen Freiheitsraum des Denkens, in dem sich neue Horizonte öffnen. Durch die Augen der Künstlerinnen und Künstler erfahren wir unsere Weltsicht anders und neu.

Wenn wir uns auf die Begegnung mit der Kunst wirklich einlassen, so weitgehend einlassen, dass wir bereit sind, uns in dieser Begegnung und durch diese Begegnung zu ändern, dann erfährt die Ausprägung unserer emotionalen und rationalen Innenwelt eine bleibende Spur. Es gibt eine Gedichtzeile bei Helmut Heißenbüttel, dem großen, leider nicht mehr häufig genug erinnerten Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, die diesen Prozess der Erfahrung durch Kunst sehr poetisch erfasst. Die Zeile in Heißenbüttels Gedicht «Phantasie mit Joseph von Eichendorff» lautet: «Etwas knackt auf im Gehirn und färbt nach innen.» Es beginnt mit dem Kopf, der bewussten

Annäherung, der reflektierten Wahrnehmung und trifft über die Sinnlichkeit des Erlebens und der rationalen Auseinandersetzung, wenn man Glück hat, mitten ins Herz, ins subjektive Ganze.

Es ist mit der Kunst wie mit Liebesbegegnungen: Wenn wir uns auf die Begegnung mit der Kunst wirklich einlassen, so weitgehend einlassen, dass wir bereit sind, uns in dieser Begegnung und durch diese Begegnung zu ändern, dann erfährt die Ausprägung unserer emotionalen und rationalen Innenwelt eine bleibende Spur.

Jedes bewusste und gefühlte Erleben, jede intensive Erfahrung, prägt sich uns ein und verändert bemerkt oder unbemerkt alle folgenden Wahrnehmungen. Das künstlerische Zeichen lockt uns in einen andauernden Prozess zwischen genauer sinnlicher Wahrnehmung, der Reflexion dieser Wahrnehmung und der möglichen Bedeutungsgebung, die weitgehend demjenigen obliegt, der sich auf den Prozess des Dialogs mit dem Kunstwerk einlässt.

III Die Sache der Kunst ist nicht Eindeutigkeit, sondern Vieldeutigkeit

Das künstlerische Zeichen ist niemals auf Eindeutigkeit angelegt. Es bietet uns den Prozess der Auseinandersetzung an, statt Denk- oder Handlungsanweisungen.

Wenn die Botschaft zu unmissverständlich eindimensional wirkt, handelt es sich oft um Betroffenheitskitsch. Das Begreifen eines Kunstwerks zielt nicht auf das präzise nachvollziehbare Verstehen eines bestimmten Sachverhalts. Darin unterscheiden sich die Künste von der forschenden Wissenschaft, mit der sie dennoch vieles verbindet. Auch Künstler sind Forscher, sie suchen nach neuen Beziehungen, nach Entdeckungen, nach den Prozessen der Wahrnehmung, nach neuer Erkenntnis. Sie spüren die Grenzen des eigenen und gesellschaftlichen Denkens und attackieren diese Grenzen, um sie zu überschreiten, um die bis dahin vorstellbaren Denkhörizonte zu erweitern. Die Methoden der Grenzüberschreitung sind andere in den Künsten und den Wissenschaften. Während die Wissenschaft einen Fortschritt anstrebt, in dem jede neue Erkenntnis die Gültigkeit der vorherigen, auf die sie aufbaut, überholt und neue Koordinaten des Wissens setzt, verführen uns die Künste zu

neuer Erfahrung, die früheren Erfahrungen ihre volle Gültigkeit belässt. Kein grosses Kunstwerk wird überholt durch die Kunst späterer Jahrhunderte, es kommen neue künstlerische Medien ins Spiel, neue Denkansätze, neue Konstellationen, aber Johann Sebastian Bach wird nicht überholt durch John Cage, Michelangelo nicht durch René Magritte, Auguste Renoir nicht durch Marcel Duchamp oder Joseph Beuys. Die Kunst nimmt immer ihren Ausgangspunkt in der Epoche und dem Kulturraum ihres Entstehens, bleibt aber offen gültig für alle denkbaren Sichtweisen späterer Zeiten. Das Kunstwerk zieht uns dauerhaft und immer wieder neu in seinen Bann, löst Staunen aus, wenn es gelingt, etwas vorher noch nicht Gesehenes zu entdecken, provoziert einen neuen Blick auf die Welt, eine neue Einsicht, sortiert die Dinge der Alltagsrealität neu: macht Angebote zum Weiterdenken.

IV Kunst fordert Selbstpreisgabe

Die Kunst fordert ein neugieriges, offenes Sich-Einlassen mit Herz und Hirn. Wir müssen unser Selbst dieser neuen Erfahrung, die uns das Kunstwerk anbietet, voll und ganz preisgeben, sonst kann der Prozess des Austausches nur ein reduzierter oder oberflächlicher sein. Der amerikanische Soziologe Richard Sennett hat für den modernen Grossstadtmenschen die Notwendigkeit einer «Kunst der Selbstpreisgabe» gefordert. Er meint damit die Ausbildung einer Haltung, die es möglich macht, mit aufgeschlossener Sympathie Fremdem und Ungewöhnlichem zu begegnen – was der Alltag in zunehmendem Masse gerade vom Stadtmenschen verlangt. Die Künste sind das ideale Training zu dieser Fähigkeit.

Diese Erfahrung lässt sich immer wieder machen bei einem Rundgang von Kunstwerk zu Kunstwerk in Ausstellungen, im Theater, in Konzerten: Man kommt sehr leicht ins Gespräch mit fremden Menschen, man tauscht sich aus – eine Situation sympathischer Begegnung, wie wir sie in unserem Alltag ausserhalb der Räume der Kunst sehr selten erleben –, aber diese Situationen im Umfeld der Kunst sind ein wichtiges Training zu der Haltung, zu der uns Richard Sennett als Menschen der «globalen» Welt auffordert. Die Künste öffnen Spielräume der Gefühlsbildung, eingefahrene Wahrnehmungsmuster

werden irritiert, Vorurteile blossgestellt. Die Regeln der Kunst sind nicht die Regeln des Alltags. Diese Prämisse muss man akzeptiert haben.

Wahrnehmend erfahren wir, wie subjektiv unsere Wahrnehmung ist, wie vorgeprägt durch frühere Erfahrungen, wie eingefahren durch Routine. Die ästhetische Erfahrung konfrontiert uns besonders unmittelbar mit uns selbst, weil sie die Reaktion auf die eigene Erfahrung miteinschliesst. Wir reagieren emotional auf die sinnliche Wahrnehmung von Bild, Bewegung, Klang zum Beispiel und reflektieren zugleich das Gefühl, das in uns ausgelöst wird. Ob die Begegnung uns anruht, zum Lachen bringt oder zum Weinen, ob sie uns ratlos oder geschockt abstossst, oder ob sie die Entdeckerlust in uns weckt, weil uns etwas Unerwartetes und So-noch-nie-Erfahrenes widerfährt. Das Faszinosum der Begegnung mit grossen Kunstwerken ist immer wieder das einzigartige ineinanderwirken von rationaler, sinnlicher und emotionaler Erfahrung. Gleichzeitig findet der Rezipient zur Reflexion historischer und kunsttheoretischer Zusammenhänge wie zur distanzierten Beobachtung von Gefühlen, die ausgelöst werden, ohne seine direkte Lebensbetroffenheit. Die Emotionen, die das Kunstwerk auslöst, transportieren wir unwillkürlich in rationale Beobachtungszusammenhänge und Analysen.

V **Kunst setzt Lust am Experimentieren voraus**

In jedem Fall ist der künstlerische Appell zur Selbstpreisgabe gekoppelt mit der Aufforderung zum Ausprobieren. Neugieriges und spielerisches Umgehen mit einem künstlerischen Objekt heisst experimentieren, Wahrnehmungs- und Deutungsvarianten durchspielen. Deshalb ist das Kommunikationsspiel, das ein Kunstwerk in Gang setzt, immer wieder neu aufladbar zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichsten Kontexten. Ein Kunstwerk lässt sich immer wieder neu und anders ins Augenmerk nehmen. Es geht bei der Kunst nicht um einmaliges eindeutiges Verstehen, es geht nicht um befriedigende Aha-Effekte – sondern es geht um den immer wieder neu aufgeladenen und aufladbaren Energieaustausch zwischen Betrachter und Objekt. Wie offene poetische Worte wirken die Zeichen der Kunst – Lawrence Weiners Wandtexte sind nur ein Beispiel dafür, dass die Vieldeutigkeit eines

künstlerischen Zeichens in jedem Betrachter anders endet – je nach der Situation des momentanen Erlebens, je nach der Veränderung der Situation bei Wiederbegegnung. Wenn er im zentralen Raum der dOCUMENTA 13, in dem Raum, der «The Brain» genannt wurde, die Wörter «the middle of the middle of the middle of» platziert, evoziert er das gesamte Bedeutungsfeld «Mitte» – vom Standpunkt des Betrachtenden aus gesehen, von der Zentrierung der Ausstellung aus gedacht – und zugleich markiert er die Öffnung von Konzentrität im Endlostext. Hier offenbart sich auch gerade beim Einsatz von Sprache in bildender Kunst, wie differenziert offene poetisch gesetzte Wörter wirken im Gegensatz zu «festschreibenden», «erklärenden» Texten. Mit bildnerischen Zeichen geht es uns ebenso – wir sehen sie immer wieder neu und anders, sind von jedem grossen bildnerischen Kunstwerk aufgerufen, die Zeichen bei jeder Begegnung neu zu be-deuten. Diese Herausforderung kennt jeder, der mit Bildern lebt, jeder, der in einem Museum häufig die Begegnung mit bestimmten künstlerischen Arbeiten sucht, aber natürlich auch jeder, der im Theater und im Konzertsaal erleben kann, wie «klassische» Werke immer wieder anders erlebbar werden – je nach der Interpretation von Regie oder Dirigat.

VI Konzentration auf Kunst heisst Innehalten

Der Prozess des Sich-auf-ein-Kunstwerk-Einlassens bedeutet auch – und das ist herzerfrischend – ein Innehalten; ein Einhalten im zweckorientierten alltäglichen Leben, das möglichst hohe Eindeutigkeit fordert und heute in eher rasantem Tempo uns mitreisst. Wir sind unablässig kommunikativ vernetzt – in Terminfolgen eingebunden und müssten uns eigentlich darauf verlassen können, dass unsere Sprache eindeutig sei; dass sie das nicht ist, beweisen uns – fast möchte ich sagen zum Glück – die ziemlich häufigen und ärgerlichen Missverständnisse, die im Alltag unablässig entstehen. Es bleibt uns kaum die Zeit zum Nachdenken über die eigenen Sätze, es bleibt kaum Spielraum zum Beobachten der Umgebung, schon gar nicht zum Selbstbeobachten beim Reagieren oder gar zum reflektorischen Verarbeiten von Erlebtem.

Aus der Geschwindigkeit des Alltags reisst uns die Begegnung mit der Kunst heraus – wenn wir bereit sind, uns auf sie einzulassen. Sie setzt eine Entschleunigung voraus, die uns zuweilen überfordert. Wenn wir darauf bestehen, Kunstwerke mit rasantem Konsumwillen zu «geniessen» oder zu «schlürfen», kommen wir nie an in dem wunderbaren Energiefeld, das die Kunst uns bietet. Vielleicht ist das auch etwas, das diese Grossausstellungen (dOCUMENTA 13, Anmerkung KJ) auszeichnet, für die man sich mindestens einen ganzen Tag Zeit einplant. Falls man nicht einem konsumorientierten Zwang folgt, alles sehen zu müssen, gibt es die Chance auf eine Konzentration, die wir sonst nirgendwo mehr finden. Wir gestatten der Ruhe, der Leere, dem Schweigen einen Wirkungsraum. Vielleicht ist das auch einer der Gründe dafür, dass viele bildende Künstler mehr und intensiver mit Klang – mit Sound – arbeiten. Die Klanginterventionen im öffentlichen Raum, die für die Künstlerin Susan Philipsz typisch sind, lassen den Passanten auf eine irritierende Weise innehalten. Die Künstlerin verwandelt Alltagsplätze in Orte, die zum Hören bannen. In Kassel – während der dOCUMENTA 13 – liess sie am Ende der Bahngleise im Hauptbahnhof – gegenüber der Maschinenfabrik Henschel & Sohn, die in der Nazizeit einer der wichtigen Rüstungshersteller war – brüchig durch Lautsprecher ein Streichorchester erklingen, eine Komposition von Pavel Haas, die in Theresienstadt ihre Uraufführung hatte. Haas wurde in Auschwitz ermordet wie viele Juden, die vom Hauptbahnhof Kassel aus in Konzentrationslager verbracht wurden. Häufig ergreift sich Susan Philipsz auch mit der eigenen Stimme und gesungenen Liedern unwirtliche Orte unserer Städte.

Wir nehmen den Raum, den Sound, das Wort vollkommen neu und befremdet – aber auch bezaubert – wahr. Auch bei den Videoarbeiten spielt der Soundtrack eine besondere Rolle. Klang ist das abstrakteste Medium der Kunst, aber als das alltäglichste auch ein Medium, auf das wir uns viel weniger einstellen als auf die Bilderflut. Da fliesst viel ein von der Befreiung des Geräusches zum musikalischen Klang, die John Cage geleistet hat. Bezogen auf den Sound von Manhattan gilt für ihn lakonisch der Satz: «Wenn ich Musik hören will, öffne ich das Fenster.» Die Wahrnehmung als Kunst verändert die Wahrnehmung alltäglicher Welterfahrung.

Wie reagieren wir auf die Geräusche des Alltags – auf die Wörter, auf die Bilder; mit diesen Herausforderungen werden wir konfrontiert? Und wir können nur darauf reagieren, wenn wir uns «beruhigt» haben – wenn wir den Moment des Innehaltens für uns geschafft haben.

VII **Kunst ist Wahrnehmungstraining gegen Gleichgültigkeit**

Kunst ist ein einzigartiges Energiefeld des Wahrnehmungstrainings. Im Prozess der Imagination, wie er durch Kunst angestossen wird, geht es zugleich um eine Meinungsbildung.

«Die Gleichgültigkeit ist so furchtbar in ihren Folgen, so mörderisch wie die furchtbarste Gewalt», schreibt der Schriftsteller und Sozialpsychologe Manès Sperber, der 1905 in Galizien, im Gebiet der heutigen Ukraine, als österreichischer Jude geboren wurde, nach Berlin kam, mehrfach inhaftiert wurde, aus dem deutschen Reich ausgewiesen wurde, über Wien und Paris in die Schweiz fliehen konnte und wieder nach Paris zurückkehrte. Gleichgültigkeit treibt uns die Begegnung mit den Künsten auf wunderbare Weise aus. Sich in ein Werk verwickeln, hineinreissen zu lassen, verändert Fühlen, Denken und Handeln, deckt trügerische Paradiese auf und sensibilisiert zum Enttarnen von Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Gewalt.

Die Fähigkeit zur Subjektivität wird entwickelt, das heißt, wir aktivieren einen kreativen inneren Raumes, in dem Affekte und Vorstellungskraft, Wahrnehmungen und Erinnerungen das Energiefeld des Denkens und entsprechenden Handelns herausbilden. Alles, was die Subjektivität betäubt oder gar auslöscht, zerstört ein Stück eigenständiger Persönlichkeit. Damit liesse sich sogar das Wort «Konsumterror» definieren, das zuweilen ironisch/sarkastisch gebraucht wird, aber einen sehr ernsten Kern enthält, nämlich die Frage: Wie halten wir der wachsenden Eindrucksflut stand? Was nur oberflächlich konsumiert wird, was den Zugang zu den subjektiven Strukturen versperrt, wird zum Terror, weil es dem Individuum die Lebendigkeit der Innenwelt zerstört, es affektunfähig und beziehungsunfähig macht. Die Kunst stört Konsumerwartung, legt abgründige Emotionen bloss, und demonstriert die Verhältnisse, in denen Menschen leben bzw. leben müssen.

Sie greift die politischen Fragen auf und die Forderung nach besseren Lebensbedingungen und freier Meinungsäusserung. Antworten gibt die Kunst nicht, das ist nicht ihre Aufgabe, aber dass sie den Mut zur eigenen Meinung herausfordert, das ist ihre entscheidende Energie. Kurz und gut, ich kenne kaum eine Schulung geistiger Mündigkeit, die spielerisch leichter zu bewältigen ist, als die Erfahrung durch Kunstbegegnungen – vorausgesetzt, man ist bereit, sich darauf einzulassen – sich preiszugeben. Kunst ist eine wunderbare Waffe gegen Gleichgültigkeit!

Wenn Kunst auf diese Weise den Einzelnen zum mündigen, selbstbewussten Menschen zu machen vermag, dann verändert sie selbstverständlich auch die Gesellschaft. Die Gesellschaften der Welt. Kunst ist in diesem Sinne eminent politisch, weil sie uns die eigene Stellungnahme abfordert.

Über die Autoren

Eduard Beaucamp

Eduard Beaucamp, geb. 1937 in Aachen. 1956/1957 Buchverlagslehre in Köln, dann Studium der deutschen Literaturgeschichte, der Kunstgeschichte und Philosophie in Freiburg, München und Bonn. 1966 Promotion in Bonn. Von 1966 bis 2002 Feuilleton-Redakteur und Kunstkritiker der F.A.Z. 1990 Wilhelm-Heinse-Medaille der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. 2006 Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Buchveröffentlichungen (u.a.): «Das Dilemma der Avantgarde» (1976); «Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz» (1985); «Die befragte Kunst» (1988); «Der verstrickte Künstler» (1998); «Werner Tübke. Meisterblätter» (2004); «Gespräche mit Werner Schmalenbach» (2011); «Kunststücke. Ein Tanz mit dem Zeitgeist» (2012).

Hubert Looser

Hubert Looser, geb. 1938 in Vilter/Sargans, Schweiz. Der Unternehmer und Sammler war bis 1990 Mitinhaber des Heizsystemkonzerns Elco und bis 1992 Präsident der Walter Rentsch Holding. Seit diesem Zeitpunkt widmet er sich der Kunst und der Unterstützung von humanitären Projekten. Die 1988 gegründete Fondation H. Looser fördert Projekte in Kambodscha, Albanien, Rumänien und Afrika. Zuletzt erschien im Hatje Cantz Verlag das Buch «Sammlung Hubert Looser / Hubert Looser Collection», herausgegeben von Ingried Brugger und Florian Steininger (2012).

Weitere Informationen: www.fondation-hubert-looser.ch

Christina Weiss

Prof. Dr. Christina Weiss, geb. 1953. Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Germanistik, Italianistik und Kunstgeschichte; 1977–1986 wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Saarbrücken und Siegen, 1987 Redakteurin bei «ART», Mitglied u.a. der Jury der «Bestenliste» des Südwestrundfunk-Literaturmagazins, Arbeit als freie Literatur- und Kunstkritikerin. 1989–1991 Programmleiterin des Hamburger Literaturhauses, Juni 1991–November 2001 Kultursenatorin der Freien und Hansestadt Hamburg, 1993–1997 auch Senatorin für die Gleichstellung, 2002–2005 Staatsministerin für Kultur und Medien im Bundeskanzleramt, ab 2006 Publizistin, u.a. Mitglied im Vorstand der Familien-Stiftung des Suhrkamp Verlages, Vorsitzende der Freunde der Nationalgalerie e.V., Berlin, Honorarprofessorin an der Universität des Saarlandes, Vorsitzende des Kuratoriums und stellvertretende Vorsitzende des Stiftungsrates der Allianz Kulturstiftung.

Weitere Informationen: www.christina-weiss.com

Im Wolfsberg Script werden ausgewählte Beiträge aus Wolfsberg Veranstaltungen publiziert. Für UBS spielt Wolfsberg eine wichtige Rolle für die Ausbildung, Unternehmenskultur sowie für Kundenveranstaltungen. Zudem steht Wolfsberg auch anderen Unternehmen und Institutionen als Konferenzzentrum zur Verfügung.

Wolfsberg – The Platform for Executive & Business Development
CH-8272 Ermatingen, Switzerland

A subsidiary of UBS AG

ISBN-Nr. 978-3-9524057-1-0