

Drawing room, Zeichnungen und Skulpturen aus dem Saalhaus Spork:
Gesellschaft der Freunde der Neue Galerie, Ostfildern

PETER WEIBEL

GESCHICHTLICHKEIT UND SAMMELN (1994)

S. 75-21

I

ÖSTERREICH hat de facto keine bedeutende öffentliche oder private Sammlung, weder der Gegenwartskunst noch der modernen Kunst, hervorgebracht. Die bedeutendste österreichische Privatsammlung, die von Dr. Leopold in Wien, hat ihren Schwerpunkt in der österreichischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, eine Kunst übrigens, die meiner Meinung nach vom Bürgertum dazu benutzt wurde, die eigentliche moderne Kunst des 20. Jahrhunderts (Kubismus, Futurismus, Abstraktion, Surrealismus etc.) von Österreich fernzuhalten. Insofern bin ich skeptisch, daß ausgerechnet diese Kunst im jetzigen historischen Moment mit so großem Beifall museal institutionalisiert werden soll und befürchte vielmehr, daß sie nun erst recht dazu benützt werden wird, die Gegenwartskunst zu desavouieren. Die Verbannung der Moderne und die Vertreibung der Vernunft¹ (der österreichischen Wissenschaftler, Künstler, Journalisten, Architekten etc. meist jüdischen Glaubens) seit den zwanziger und dreißiger Jahren und der Kalte Krieg nach 1945 machen es historisch verstehbar, daß die bedeutendsten öffentlichen Sammlungen moderner Kunst in Österreich sich den Schenkungen oder Stiftungen deutscher Privatsammler verdanken, nämlich der Sammlung Hahn und der Sammlung Ludwig im Museum moderner Kunst in Wien. Hier ist also eine erbärmliche Ankaufspolitik, eine verfehlte Personalpolitik (in Hinblick auf Museumsdirektoren) und das Versagen der öffentlichen bzw. ministeriellen Hand zu beklagen. Daß der Staat nun mit Milliarden-Beträgen zurückkaufen will, was die staatlichen musealen Institutionen versäumt haben, oder der Staat ihnen zu damaligen Preisen nicht ermöglichte, zeigt das Versagen der staatlichen Kulturpolitik. Wie ist es möglich, daß ein Privatsammler mehr leistet als alle staatlichen Stellen zusammen? Ist es nicht höchste Zeit umzudenken? Private Sammler im Ausland haben viele Jahre früher als die öffentlichen Sammlungen im Inland bedeutende österreichische Künstler gekauft. Viele von ihnen hätten ohne diese spirituelle wie ökonomische Unterstützung aus dem Ausland gar nicht überlebt. Der Mangel einer Sammlungspolitik sowohl privater wie öffentlicher Natur hat einen

¹ siehe die Publikation
»Vertreibung der Vernunft«, hg. v. Peter
Weibel, Friedrich
Stadler, Wien 1993.

ungeheuren Schatten über die österreichische Kunstszene geworfen und deren Entfaltung behindert. Das Versagen der öffentlichen Medien, das Fehlen von Kunstzeitschriften, die Verleumdungen des Kunstjournalismus in den Tageszeitungen haben diese fatale Entwicklung verstärkt. Die Beschränkung der Kunstgeschichte als Wissenschaft auf das 19. Jahrhundert, die Separation statt Verschränkung von Kunstgeschichte und Kunstgegenwart und der damit verbundene Mangel an Connoisseurs haben eine Indifferenz und Agonie erzeugt, in der der Provinzialismus gedeiht. Die Negativität, die durch das Fehlen einer kompetenten österreichischen privaten oder öffentlichen Sammlung zeitgenössischer Kunst entsteht, kann in ihren Folgewirkungen nicht überschätzt werden. Sie ist im Grunde die Bankrott-Erklärung einer Gesellschaft in ihrem Anspruch auf Kultur. Denn hier gilt das Wort eines anderen großen deutschen Sammlers, nämlich Karl Ströher von 1970: »Die Bedeutung einer Kultur kann man wohl daran messen, in welchem Maße sie den künstlerischen Kräften die Möglichkeit gibt, ihre Absichten zu verwirklichen.«² Umso wichtiger ist es, eine weitere bedeutende Privatsammlung vorzustellen, welche sich über die Kunst der letzten 40 Jahre erstreckt und viele Künstler enthält, die anfänglich von den Museen marginalisiert worden waren und deren Position erst nach Jahren von diesen erkannt und gewürdigt worden ist. Die Privatsammlung Reiner Speck, die nicht von den Erträgen eines großen Unternehmens getragen wurde, sondern von den vergleichsweise bescheidenen Mitteln eines Privatmannes, Urologe von Beruf, stellt also für Österreich ein utopisches Modell dar.

II

Die qualitativ eminente Sammlung von Dr. Speck hat mehrere Schwerpunkte: Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Bücher. Sie überspannt auch mehrere Generationen und Stile. Von der Arte Povera über Minimalismus und Concept Art bis zur Gegenwart. Ihr Zentrum scheint eine gelehrte Sensibilität zu sein, die sich aber nicht absichert, sondern im Gegenteil sich durch neuere Kunstauffassungen immer wieder herausfordern und in Frage stellen läßt. Goethe hat in *Der Sammler und die Seinigen* versucht, anhand der Typisierung der Stücke einer Sammlung nicht nur eine Ästhetik zu erproben, sondern auch zur Typologie des Sammlers selbst eine Beziehung herzustellen. Der österreichische Philosoph Rudolf Haller hat in einer gleichnamigen Studie zwei verschiedene Typen des Sammlers vorgestellt. Die einen wollen, »was begonnen worden ist, so fortsetzen, daß der Grad der Vollständigkeit wächst und Ordnung und Übersichtlichkeit ermöglicht«. Das sind die Bewahrer unter den Sammlern. Gleichzeitig gibt es »jene aber, die sich auf die Suche nach neuen, oft provozierenden, womöglich wegweisenden Exemplaren machen«. Sie wollen »Neuland entdecken, sich den aufschließenden Zeichen einer noch nicht interpretierten möglichen Welt aussetzen«. Dr. Speck ist zweifellos ein

² zitiert nach Jean-Christophe Ammann und Christmut Präger (Hg.), *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*, Frankfurt a. Main 1991, S.71.

³ Rudolf Haller, *Der Sammler und die Seinigen*. In: *Kontinuität und Identität*. Festschrift für Wilfried Skreiner, hg. v. P. Weibel, Chr. Steinle, C. Pochat, Wien 1992, S.321 ff.

Sammler, bei dem die Suche nach Neuland überwiegt, obwohl ihn der bewahrende Impuls ebenso leitet. In der Ausstellung im Museum Haus Lange und Museum Haus Esters in Krefeld 1983 wurden 20 Künstler der sechziger und siebziger Jahre gezeigt: Cy Twombly, Lawrence Weiner, Arnulf Rainer, Marcel Broodthaers, Jannis Kounellis, On Kawara, Hermann Nitsch, Gilbert & George, Sigmar Polke, Daniel Buren, Dieter Roth, Carl Andre, James Lee Byars, Franz Erhard Walther, Niele Toroni, Günter Brus, Palermo, Walter de Maria, Joseph Beuys, Dan Flavin.⁴ In der Grazer Ausstellung, mehr als zehn Jahre später, gibt es ebenfalls und zufälligerweise wieder 20 Künstler. Allerdings hat eine deutliche Verjüngung stattgefunden und eine Künstlerin, Rosemarie Trockel, ist dazugekommen. Von der Ausstellung 1983 sind Carl Andre, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Walter de Maria, Jannis Kounellis, Sigmar Polke, Cy Twombly, Lawrence Weiner dabei geblieben. Zur Konstellation der Sammlungskonzeption von 1983 gibt es Vervollständigungen wie Mario Merz, Bruce Nauman, Ulrich Rückriem. Im Wesentlichen ist aber die neue Konzeption der Sammlung Speck durch einen Generationenwechsel erkennbar: Günther Förg, Georg Herold, Hubert Kiecol, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Jörg Schlick, Rosemarie Trockel, Raymond Pettibon. Auch ein Wechsel von transatlantischen zu deutschen Künstlern ist festzustellen, wobei aber nicht die expressive, sondern die ironische, aufklärerische, postkonzeptionelle Kunst Deutschlands klar bevorzugt wird. Deutsch wird nicht autochthon definiert, sondern als Partikularität im Kontext der internationalen Moderne. Die Sammlung Speck folgt weder privaten Neigungen noch dem allgemeinen Trend vieler Museen, der von der Freizeitindustrie vorgezeichnet wird. Obwohl sein Haus mit Bildern und Objekten vollgehängt ist, spürt man, hier geht es nicht nur um die Zurschaustellung und Darstellung, sondern um die Erfahrung, die Information. Deswegen auch die intensive theoretische Beschäftigung des Sammlers mit den Künstlern durch Briefverkehr und Essays. Die außerordentlich große Bibliothek zeigt bereits an, daß die Sammlung Speck kein Modell für ein Museum als bloßer Darstellungsort ist, sondern ein Basislager für Information, ein Speicher. Bücher und Bilder, Ideen und Objekte zirkulieren gleichwertig. Diese Sammlung ist ein Modell für die Begegnung mit Kunst auch auf der kognitiven Ebene. Die Organisation der verborgenen Kriterien und Regeln, nach denen gesammelt wird, ist nicht der Markt, auch nicht die Marginalie, sondern »Kunst, die sich auf die Wirklichkeit eingelassen hat«. Darum gelang es Dr. Speck, das zu vermeiden, was er als Motto für den Katalog der ersten Museumsausstellung seiner Sammlung 1983 wählte: »Das was durch Darstellung einen Stillstand andeutet« (Statement Lawrence Weiner).

Dr. Speck baute eine Sammlung auf, die nicht dem Verdikt privater Idiosynkrasien verfällt, sondern objektivierbaren Kriterien entspricht. Wenn gemeint wird, der private Sammler folge bloß seinen intuitiven Neigungen, frei von der Forderung nach theoretischer Begründung, die einem Museumsleiter abverlangt

⁴ »To the happy few« Bücher, Bilder, Objekte aus der Sammlung Reiner Speck, Museum Haus Lange und Museum Haus Esters, Krefeld 1983.

⁵ Gerhard Storck in: siehe Anm. 4, S.XIV.

würde, so ist dies ein falsches Bild. Wir haben uns bedauerlicherweise daran gewöhnt, daß kein Museumsdirektor seine Ankaufspolitik mehr begründet und legitimiert und sich somit der Kontingenz privater und marktorientierter Bedingungen unterwirft. Die Sammlung Speck ist keiner Kontingenz subjugiert, sondern wohl theoretisch begründet. Sie weist keine Einseitigkeiten auf, sondern knüpft an vorgegebene Aufgaben theoretisch an. Gerade deswegen gibt es so viele Großausstellungen von Museen und Kunsthallen, die Werke aus der Sammlung Speck enthalten und deswegen sind so viele wichtige Arbeiten aus seiner Sammlung ständig auf Reisen. Der Verdacht, eine Privatsammlung sei im Gegensatz zur öffentlichen Sammlung zu persönlich und von einseitigem Vorziehen geprägt, trifft auf alle guten Privatsammlungen nicht zu. Im Gegenteil, viele museale Sammlungen sind von den privaten Vorlieben und Interessen der Direktoren mehr geprägt als die Privatkollektionen. Die eigentlichen Unterschiede zwischen den musealen und öffentlichen Sammlungen und den privaten haben sich gravierend verschoben. Aus der Tatsache, daß die eine Sammlung »öffentlich« zugänglich ist und die andere nicht, folgt, daß der eine private Verantwortung trägt und der andere nicht, daß aus dem Risiko und der Leidenschaft des einen die Sammlung erwächst und bei dem anderen aus Karrierestreben und Opportunismus. Das Argument also, eine Privatsammlung sei durch das Präfix »privat« schon weniger bedeutend als eine museale Sammlung, trifft auf keinen Fall zu und das Gegenteil ist meist der Fall: Viele museale Sammlungen verdanken ihre Substanz Schenkungen von Privatsammlungen. Denn der Privatsammler ist im Grunde der Direktor eines privaten Museums, der sich nach einiger Zeit danach sehnt, seine Sammlung auch öffentlich zugänglich zu machen.

Im Grunde ist Dr. Specks Privatsammlung strukturiert wie eine öffentliche Sammlung. Sie ist museal, das heißt sie gehorcht modernistischen Anforderungen der Kunstbetrachtung wie Genealogie, Stil, Sujet, Chronologie, aber auch postmodernen Modellen der Differenz und Partikularität. Dieser museale Charakter der Privatsammlung Dr. Speck macht sie als Modell besonders geeignet für die Intentionen der Neuen Galerie, insbesondere in Österreich, dessen Kunstszene an einem Mangel bedeutender Privatsammlungen der Gegenwartskunst ebenso leidet wie am Fehlen eines funktionierenden Museums für moderne Kunst. Die Relevanz privater Sammlungen für die Entwicklung einer Kunstszene steigt, wenn die öffentlichen Sammlungen versagen, das heißt die Kulturpolitik. Deswegen wird anlässlich der Ausstellung der Privatsammlung von Reiner Speck auch ein Symposium mit dem Titel »Ruin des Museums - Sammlermuseum als Zukunft« veranstaltet, um vier Sammlungstypen zu untersuchen, nämlich öffentliche Sammlung, Privatsammlung, Firmensammlung, Sammlermuseum.

III

Im allgemeinen ist die Tendenz zu beobachten, daß die Sammlungen der öffentlichen Hand an Bedeutung verlieren und daß die staatliche Politik in der Kunst mehr und mehr versagt. Private Sammlungen, Firmensammlungen und Sammlermuseen übernehmen immer mehr die Funktion des Staates. Die Substitution der Aufgaben des Staates durch andere soziale Gruppen, wie Firmen, oder durch Individuen hat neue einflußreiche Berufsgruppen wie Art Consulting geschaffen, die insbesondere den Bereich der Kunst im öffentlichen und halböffentlichen Raum dominieren. Hier gibt es Kommissions-, Beirats-, und Jury-Touristen von großem Einfluß.

Die öffentliche Hand und die privaten Sammler sind das Benzin für das Vehikel Kunst, ohne das nichts geht. Subventionen und Stipendien des Staates sind ein Teil, ohne das Geld aber, das öffentliche wie private Sammlungen auf dem »Markt« ausgeben, würde der Kunstdiskurs implodieren. Die ökonomischen Grundlagen einer Kultur sind daher vielleicht die subtilsten Leistungen, die diese Kultur selbst vollbringt. Je mehr eine Kultur imstande ist, für das Bestehen und Operieren ihres Systems Geld auszugeben, umso höher ist diese Kultur. Künstler und Galerien würden ohne diese ökonomische Grundlage nicht existieren. Die Ökonomie ist die Subsistenz des Kunstsystems. Über diese ökonomische Kontrolle errichten Museen und Sammler aber auch ästhetische Kontrolle. Wer die selektive Hierarchie der Privatsammler passiert, hat Zugang zur Kunstgeschichte, da die meisten Großausstellungen und Museumsbestände davon ihre Werke beziehen. Die Hoffnung der sechziger Jahre, Kunstwerke direkt über den öffentlichen Raum, über die Medien, über Bücher, ohne den Umweg über Galerien und Museen, in die Geschichte, ins Bewußtsein der Mitglieder der Gesellschaft zu bringen, ist gescheitert. »The market place« ist zum »public space« geworden, wie Barbara Kruger grosso modo behauptet. Insofern kommt den Privatsammlungen, die immer mehr den Markt steuern und bestimmen, erhöhte Bedeutung zu. Sie entscheiden erheblich mit am »rise and fall of an artist«. Die Hierarchie der Werte, die durch sozialen Konsens oder durch die artistic community erzielt (und immer wieder geändert) werden sollte, wird zunehmend von privaten Sammlern bestimmt und daher in der Absicht der ökonomischen Wertkonservierung eingefroren. So gelingt es, daß Kunstrichtungen und Künstler, die in einer bedeutenden Privatsammlung einen dominierenden Platz einnehmen, auch einen bedeutenden Platz in der Kunstgeschichte einnehmen. Die Hierarchie der Werte und ästhetischen Kriterien gerät immer mehr unter die Kontrolle dieser neuen Sammlungstypologien wie Firmen- und Privatsammlungen. Die Ankäufe bedeutender Privatsammlungen durch Museen und die Verkäufe von Kunstwerken berühmter Firmensammlungen bei ökonomischen Krisen zeigen, wie sehr der Markt Zugriff zur Geschichte hat. »Der Markt ist für das Museum die Hölle!«, hat Jean-Chri-

6 Jean-Christophe Ammann, Aus der Sicht des inneren Auges. In: siehe Anm. 2, S.17.

stophe Ammann gesagt.⁶ Es klingt so, als schüfen die Anderen den Markt, die Galerien und Sammler. Dies ist etwas naiv. Denn selbstverständlich gilt Ammanns Diktum für einen Privatsammler noch mehr. Es ist ja nicht so, daß die Privatsammler allein den Markt schaffen, unter dem die Museen dann leiden. Museen und Privatsammlungen schaffen beide im kapitalistischen Spiel von Angebot und Nachfrage gerade das, was ihnen das Leben schwer macht, jene Hölle des Marktes, der sie entfliehen möchten. Die *raison d'être* von Sammlungen, nämlich zu sammeln, damit zu evaluieren und damit Nachfrage zu erzeugen, schafft genau den Grund, der ihre Existenz erschwert: den Markt. Öffentliche und private Sammlungen konstituieren den Markt und die Macht. Es wäre naive Ideologie und falsches Bewußtsein, dies zu leugnen. Eine der Möglichkeiten, den Mechanismen des Marktes zu entkommen, sind die »frühen Entdeckungen«, Suchen nach dem und Entscheiden für das, was kommen wird, bevor es andere wissen. Dies bedarf aber einer großen Expertise, viel Zeit, viel Reisen, viel Orientieren, zumindest bedarf es eines Beraterstabes, der darüber verfügt, zum Beispiel eine Galerie. Der Kreis des Marktes schließt sich. Interpretieren, Selektieren, Sammeln schaffen die Bedingungen des Marktes und des Handels.

Die Entscheidung eines (bedeutenden) Sammlers für einen Künstler steuert den Marktwert, weil sie die Nachfrage anheizt und die Position stabilisiert oder valorisiert. Auf ihrer Suche nach Werken »von bleibendem Wert«, ein wichtiger Antrieb des Sammelns, nehmen die Sammler Einfluß auf die Entwicklung der Kunst. Sie schaffen sogar erst durch das Sammeln, materiell wie symbolisch, die bleibenden Werte. Sie schaffen damit auch Geschichte. Während die Kuratoren die Gegenwart der Kunst erzeugen, durch ihre Ausstellungen Angebote an die öffentlichen und privaten Sammlungen, an die Medien und die Geschichte machen, Selektions-Angebote, und derjenige Kurator der beste ist, dessen Angebote am häufigsten angenommen werden, produzieren die Sammlungen die Geschichte der Kunst. Die eigentliche Funktion der Sammlung ist also nicht ihre »Öffentlichkeit«, also die öffentliche Zugänglichkeit oder die Beziehung zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Die eigentliche Funktion einer Sammlung ist ihre »Geschichtlichkeit«, die Konstruktion der Geschichte der Kunst. Jede Sammlung, ob privat oder öffentlich, exemplifiziert, affirmiert und legitimiert *de facto* durch ihre Wahl aus dem Selektionsangebot der Kunstproduktion. Der Sammler, der bleibende Werte sucht, kann dies nur tun, wenn er mitwirkt an jener Konstruktion der Kunst, wo diese Werte nicht variabel sind, sondern konstant bleiben. Er muß also mithelfen, seine Wahl durchzusetzen. Der Sammler ist daher nicht nur Interpret, sondern zwangsläufig Partei. Er verteidigt seine Auswahl, so kommt er zur Erklärung, die wiederum nach Theorie verlangt. Insofern unterstützt auch jede Theorie den Markt. Die Deutung, die idealistisch beginnt, um das Verstehen von Kunstwerken zu kommunizieren, wird Interpretation, die als Parteinahme und Engagement zwangsläufig Teil des Selektionsverfahrens ist, als deren End-

produkt der Markt existiert. Allerdings währt die Marktordnung nicht ewig und ist Schwankungen unterworfen. Daher dient ein Großteil der Kunstkritik dazu, den Markt zu stabilisieren. Übersteht eine Sammlung die Schwankungen des Marktes, gerade durch ihr Einlassen in Geschichtlichkeit, erweist sie ihre Geschichtsmächtigkeit.

Gerade in dieser Funktion der Geschichtlichkeit, im Transfer des Kunstwerkes von der Gegenwart in die Zukunft, in diesem evolutionären Selektionsverfahren der Kultur, gibt es eine Umwertung zu beobachten: bei der sozialen Konstruktion von Kunst nehmen Privat- und Firmensammlungen zunehmend eine zentrale Rolle ein. Wenn diese Fakten nicht untersucht und bewußt werden, können sie zu einer negativen Präsenz führen, ja sogar eine postkoloniale Situation schaffen, wie es am Beispiel der größten deutschen Privatsammlung in Köln erkennbar ist. Die Kunstentwicklung selbst kann gefährdet werden, wenn die museal installierte Privatsammlung ausschließlich privaten Geschmack oder andere professionelle Interessen repräsentiert und keinen objektiven Kriterien gehorcht. Das Mittelmaß wird zum Standard erhoben - der dann meist der Gold-Standard des Marktes ist - und die Tyrannei des subjektiven Geschmacks wie des geldorientierten Handels kann ein verzerrtes Bild von der Kunstszene geben und schließlich die Idee der Sammlung selbst diskreditieren. Ein Sammler im Sinne des Wortes ist daher jemand, der kognitiv operiert. Die Seinigen, also die Werte seiner Sammlung, sind nicht Abbilder privater Neigungen, wie Goethe noch meinte, sondern »theoretische Objekte« (Hubert Damisch). Der Sammler und die Seinigen stützen sich nicht gegenseitig, sondern die Sammlung wird von theoretischen und kognitiven Prinzipien geleitet. Das Profil der Sammlung wird bestimmt durch ihre Positionierungsleistung, nicht durch ihr Selektionsbewußtsein. Wieviel trägt eine Sammlung zur theoretischen Durchleuchtung der Gegenwartskunst bei? Die Antwort auf diese Frage bestimmt ihren Rang. Wie sehr gelingt es ihr, die Gegenwart mitzugestalten durch theoretische Arbeit, die darin besteht, Positionen zeitgenössischer Kunst herauszuarbeiten, indem gezielt gesammelt wird. Ein Sammler ist wie ein Plastiker; durch Deuten, Verstehen und Sammeln formt er, gibt er der Gegenwart und der Geschichte Gestalt. Ein Sammler ist ein Gestalter, der sich sammelt und um sich sammelt, was zu dieser inneren Sammlung beiträgt. Solange die Diskussion über den Paradigmenwechsel von der öffentlichen zur privaten Sammlung verdeckt oder gar nicht geführt wird, ist das Scheitern einer Sammlungspolitik, einer staatlichen Kulturpolitik vorprogrammiert, siehe Österreichs blockierte Kunstszene als Beleg, insbesondere in Hinblick auf öffentliche Sammlungsbauten (in Graz, Salzburg, Wien). Österreichs Blindheit gegenüber seiner politischen Geschichte rächt sich auch in seiner kulturellen Geschichte. Der Mangel an Moderne in Österreich ist ein Ergebnis dieser versäumten Geschichtlichkeit. Für Österreichs Kunst ist die fehlende Sammlerstruktur und die fehlende Diskussion darüber eine wichtige Herausforderung.