

Dr. Cabraete de Dr. Czerny, Christa Steale und Peter Weibel (459),
Goaz 2002

Peter Weibel

Der Sammler als Kenner und Historiker der Kunst

(2002)

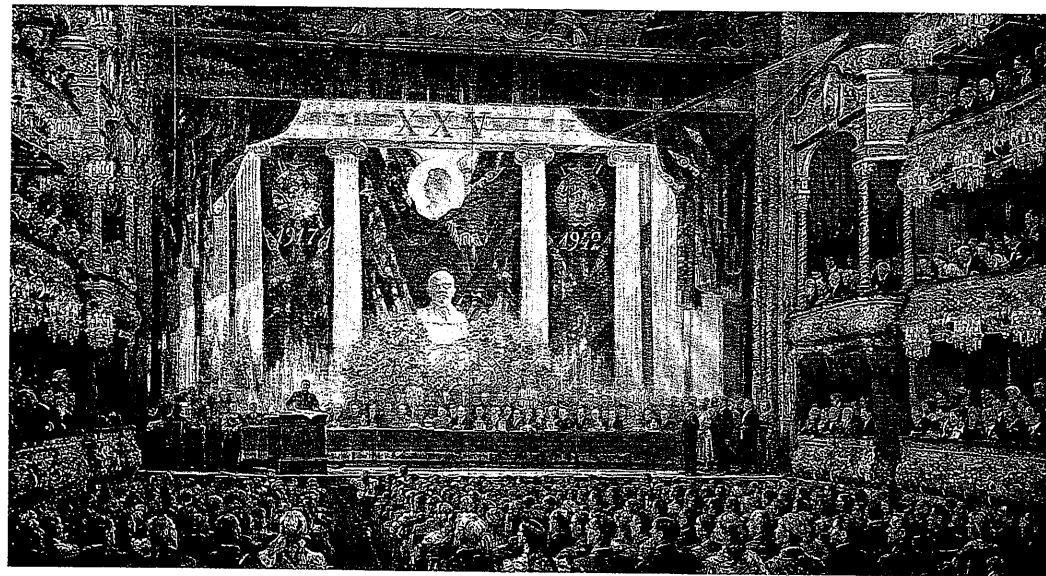
S. 10-18

Portrait von Dr. Hellmut Czerny



Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde mit einem spezifischen Begriff ein Konfliktfeld eröffnet, dessen Wirkung bis heute andauert. Jonathan Richardson, 1666 in London geboren und 1745 in Bloomsbury gestorben, selbst Sammler, Künstler und Kunsttheoretiker, benutzte 1719 als erster den Begriff „Connoisseur“ in seinem Werk „An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur“. Mit der von ihm proklamierten Wissenschaft des Kunstkenners begann eine Debatte, die zwei Jahrhunderte währte, bis zu Max Friedländer, „Der Kunstkenner“, Berlin 1919.

Einer der bedeutendsten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, Jacob Burckhardt, hat in zwei Vorträgen zu „Kunst und Kennerschaft“ – „Über die Echtheit alter Bilder“ (21. 2. 1882) und „Aus großen Kunstsammlungen“ (30. 1. 1883) – die vielfältigen Funktionen eines Kunstkenners theoretisch behandelt und die Richardsonsche „Wissenschaft des Kenners“ (Science of the Connoisseur) vertieft. Der Unterscheidung, die die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zwischen Kennerschaft und Wissenschaft traf, liegt ein latenter Konflikt zu Grunde. Sie trennte Wissenschaft (Science) und Kennerschaft. Die Kunstwissenschaft setzte die Kennerschaft (Connoisseurship) gleich mit „unwissenschaftlich“. Die „Augen der Kenner“ gingen der „Logik der Wissenschaft“ aus dem Weg. Wissenschaftliche Methodik und Kritik seien das Metier des Kunsthistorikers oder Kunstwissenschaftlers. Bloße Kennerschaft prägte die Szene der Sammler. Noch heute erregen sich in der Öffentlichkeit Stimmen der Kritik, wenn ein Sammler der Direktor eines Museums wird, das seine eigene Sammlung beinhaltet, wie z.B. im Falle des Museums der Stiftung Leopold in Wien, oder wenn ein Kurator mit jahrelanger erfolgreicher



Aleksander Michailowitsch Gerasimow
| Hymne auf den Oktober | 1942

Berufserfahrung, der über keine akademische Ausbildung verfügt, Direktor eines Museums wird, wie z.B. bei der Berufung von Kasper König im Jahr 2000 zum Direktor des Ludwig Museums in Köln. Der Konflikt zwischen Kennerschaft und Wissenschaft im Feld der Kunst schwelt also immer noch heimlich. Im 20. Jahrhundert hat sich dazu ein weiteres Konfliktfeld eröffnet, nämlich der zwischen Privatsammlung und öffentlicher Sammlung. Im Jargon des 19. Jahrhunderts könnten wir sagen, es handle sich um den Konflikt zwischen der Sammlung eines Kunstkenners und der Sammlung eines Kunstwissenschaftlers.

In Abwandlung einer berühmten Frage: Was heißt Denken? (Martin Heidegger, 1954) könnten wir fragen: Was heißt sammeln? Wir kennen die Antworten von der Kunstgeschichte bis zur Psychoanalyse.¹

Entscheidend ist der Wandel des Sammlers im Laufe der Jahrhunderte vom *Connoisseur*, dem die Fähigkeit zugeschrieben wird, die Echtheit eines Kunstwerkes zu überprüfen, bzw. die Fähigkeit, ein unbekanntes Werk einem bestimmten Meister oder zumindest einer bestimmten Schule zuzu-



Sergej Wassiljewitsch Iwanow | Familie | 1910

1. August Ruhs, „...and why Collect so Busy?“, in: *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Peter Weibel (Hg.), Passagen Verlag, Wien 1996, S. 71-83; Reiner Speck, „Epilog des Sammlers“, in: *Drawing Room, Zeichnungen und Skulpturen aus der Sammlung Speck*, Kat. Neue Galerie Graz, Cantz Verlag, S. 237-250.

schreiben, zum Kunstwissenschaftler, der auch imstande ist, Kunstwerke und Kunstbewegungen in ihrer geistigen Dimension zu interpretieren, also eine Positionierungsleistung zu erbringen, die ein wissenschaftliches Studium und eine wissenschaftliche Methode voraussetzen.

Es ist Freitag, der 24. November 1998. Ich stehe mit Dr. Hellmut Czerny in Wien in den Ausstellungshallen des Kunstforums der Bank Austria vor einem pompösen Gemälde, das eine Festveranstaltung im Bolschoi Theater vom 6. November 1942 in Moskau darstellt, die dem 25. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet war. Das Bild zeigt mehr als 200 Personen. Auf der Bühne sitzen die Granden der Partei, in den Logen Dutzende von Wissenschaftlern, Künstlern, Komponisten, Schriftstellern. Neben mir steht zufällig einer der bekanntesten und bedeutendsten Historiker des österreichischen Universitätslebens. Er versucht, die Gesichter der dargestellten Parteifunktionäre und Persönlichkeiten mit Namen zu entziffern. Es gelingt ihm nur in drei Fällen. Dr. Czerny hilft seinem Gedächtnis so ganz nebenbei und wie selbstverständlich und nennt ihm einige weitere Namen (Kalinin, Mikojan, Berija, Waroschilow, Shdanov).

Dann beginnt er die Komposition des betrachteten Bildes „Hymne auf den Oktober“, 1942, von Aleksander Michailowitsch Gerasimov in ihrer Farb- und Lichtverteilung mit Inkunablen der sakralen Malerei zu vergleichen.

Minuten vorher hat er mich in der gleichen Ausstellung, „Rot in der russischen Malerei“, schon von weitem auf das Gemälde „Familie“ hingewiesen, das eine bäuerliche patriarchalische Familie auf dem Weg durch eine Schneelandschaft zeigt, und 1910 von Sergej Wassiljewitsch Iwanow gemalt wurde, dessen Biografie er mir erzählte.

Solche und ähnliche Erlebnisse der Erkenntnis hatte und habe ich mit Herrn Dr. Czerny unentwegt bei gemeinsamen Kunstreisen. Ob in München oder Bilbao, in Salzburg oder Wien, Herr Dr. Czerny erklärt mir kulturhistorische, architekturgeschichtliche und biografische Details von fast jedem Gebäude, jeder Statue, jedem Bild, die meine Aufmerksamkeit erregen. Wer je das Vergnügen hatte, mit Dr. Czerny durch eine Stadt oder eine Ausstellung zu gehen, wird mir zustimmen, daß dieses Vergnügen erlesen ist, im mehrfachen Sinne des Wortes. Erlesen im Sinne von auserlesen, ein auserlesener Moment, und im Sinne von belesen, ein Moment der Mnemosyne, der historischen Erfahrung und kunstgeschichtlichen Erinnerung.

Der Horizont der kultur- und kunstgeschichtlichen Kenntnisse von Dr. Czerny ist für mich wegen seines Umfangs und wegen seines Detailreichtums immer wieder erstaunlich und beglückend.

Bevor das Fernsehen den Bildungsquiz durch Talk-Shows und Talk-Shows durch Nackt-Shows ersetzte, hat man noch gewußt, was das ist, worüber Dr. Czerny verfügt, nämlich universale Bildung, und hat sogar darauf Wert

gelegt. Nach der Zerstörung der öffentlichen Sphäre durch die Massenmedien kann es als beispielloser Akt des Widerstands begriffen werden, dass ein Einzelner wie Dr. Czerny diese Fähigkeit zur kultur- und kunstgeschichtlichen Erinnerung, dieses mnemosynische Talent nicht für sich behielt, sondern der Öffentlichkeit zur Verfügung stellte, und zwar auf eine geistige wie materielle Weise.

Über Jahrzehnte hat er, zusammen mit seiner Frau Leonore Czerny, die Sammlungen des Rupertinums in Salzburg, des Völkerkundemuseums in Wien, der Neuen Galerie der Stadt Linz, der Neuen Galerie, der Alten Galerie und der Abt. Kunstgewerbe des Landesmuseums Joanneum durch Schenkungen in mehrstelliger Höhe bereichert.

„Ich habe vor etwa 25 Jahren begonnen, Arbeiten auf Papier, zuerst eher lokal steirische und Kärntner Künstler zu sammeln – das hat sich dann im Laufe der Zeit auf ganz Österreich ausgedehnt – und später kamen dann auch noch internationale Künstler, alle aus dem 20. Jahrhundert, dazu. Die Sammlung ist immer größer geworden, das Engagement natürlich auch immer stärker, das Sammeln trat immer mehr in den Mittelpunkt meines Lebens und irgendwie sind die in meinem Besitz befindlichen Arbeiten auch Teil meines Persönlichkeitsbildes geworden. Dann habe ich eines Tages kurzentschlossen meine ganze Sammlung – das war 1984 – auf einige österreichische Museen – hauptsächlich die Neue Galerie der Stadt Linz – verteilt, die ich deswegen ausgewählt habe, weil mir das Gebäude so gut gefallen hat. Ich habe diesen Schritt nie als Fehler betrachtet, sondern es war eigentlich für mich eine große Erleichterung, zu wissen, daß die Sachen, die mir doch sehr stark ans Herz gewachsen waren – wie jedem Sammler natürlich die Arbeiten, die ihm in seiner Umgebung so vertraut gewesen und irgendwie ein Stück seiner Persönlichkeit sind – für die Zukunft bewahrt werden. In der Folge habe ich dann weiter Kunst gesammelt und meine Käufe immer gleich an das Museum abgeliefert, das mir für das betreffende Stück als das geeignetste schien. Da ist in den letzten Jahren immer stärker auch die Neue Galerie in Graz ins Blickfeld gerückt. Für die Neue Galerie sammle ich einerseits, um Lücken in der Grafiksammlung des 20. Jahrhunderts zu schließen, also eher konservativ, rückblickend an Zusammenhänge und Abhängigkeiten und Entwicklungsstränge denkend, ich versuche es zumindest. Ich sammle andererseits auch – das ist ja mein eigentliches Anliegen – Gegenwartskunst. Und da hoffe ich, dem einen oder anderen Museumsbesucher damit Freude und Bereicherung seines Wissens bereiten zu können.“² Herr Dr. Czerny hat durch seine Kennerschaft nicht sich selbst und seine eigene private Sammlung von Kunstwerken bereichert, sondern die öffentlichen Sammlungen anderer. Das ist das Singuläre am Sammler Czerny.

2. Hellmut Czerny, „Sammeln als Persönlichkeitsbild“, in: *Quantum Daemon*, op.cit., S. 137.

Czerny ist ein selbstloser Sammler, was fast ein Widerspruch ist. Denn die meisten Sammler sind monomanische Egoisten, die mit ihrer Selbstdarstellung gelegentlich sogar die Öffentlichkeit belästigen. Czerny will Kunst nicht besitzen, sondern sie vor dem Vergessen, der Amnesie retten, sie für die Öffentlichkeit sammeln und sichern. Er ist ein Kunstliebhaber, der die Kunst nicht benutzt zur Konstruktion von Identität, als Ausdehnung und Überhöhung seines Ichs, sondern der Kunst kauft, um sie zu bewahren, sie dem kollektiven Archiv zur Verfügung zu stellen. Czerny hängt die von ihm gekauften Kunstwerke nicht an seine privaten Wände, sondern an die öffentlichen Wände der Museen. Er malt eine Sammlung nicht für sich selbst, sondern er bemalt die Wände anderer.

Dr. Czerny hat auf diese Weise, durch sein Sammeln von Gemälden, Druckgrafiken, Skulpturen, Fotografien, Kunsthandwerk – ein endloser Strom, gelegentlich kommt Dr. Czerny mit seinen Werken sogar mehrmals täglich – eine Sammlung von dichter Qualität aufgebaut. Nur trägt diese Sammlung nicht seinen Namen. Sie ist eine unsichtbare, weil über österreichische Museen verteilte Sammlung, aber nicht von der irritierenden Qualität der Sammlung der Gemeinde Wien.³ Dafür ist Dr. Czerny nicht nur ein Kunstsammler, sondern auch ein Kunstkenner und Historiker der Kunst.

Im Gegensatz zu anderen Sammlern ist Dr. Czerny auch kein Händler. Er verdient nichts. Andere verdienen an ihm. Viele österreichische Künstler und Galeristen verdienen seit Jahren durch die Sammelleidenschaft, Kennerschaft von Dr. Czerny.

Dr. Czerny ist also mehr als ein Sammler, er ist Mäzen und Philanthrop. So wie andere Opernhäuser oder Theateraufführungen finanziell unterstützen, aus purer Liebe zur Musik und Literatur, so unterstützt Dr. Czerny aus purer Liebe zur Kunst die österreichischen Museen. In diesem Sinne ist Dr. Czerny ein singulärer Sammler in Österreich. Der Sammler nicht als Rivale⁴, sondern als Freund des Museums, Er ist Ästhetiker, Sammler, Kenner in einem.

Zu den wichtigsten institutionellen Bedingungen und sozialen Faktoren für die Konstruktion von Kunst zählen neben der Kritik und dem Museum die Privatsammlung. Wer eine Analyse des ästhetischen Feldes vornimmt, wird entdecken, daß die Kunst ein Mehr-Parteien-Problem ist, das aus den zum Teil oppositionellen Standpunkten des Künstlers, des Kurators, des Kritikers, des Galeristen, des Museumsleiters, des Architekten, des Kunsthistorikers

3. Manfred Wagner/Georg Eisler/Josef Secky/Harald Sterk, *Die unsichtbare Sammlung. Materialien zur staatlichen Kunstförderung in Österreich*, Ueberreuther Verlag, Wien 1979.

4. Rolf Hoffmann, „Der Sammler als Rivale des Museums“, in: *Quantum Daemon*, op.cit., S. 143-155; Jean-Christophe Ammann, „Das Museum als kollektives Gedächtnis“, in: *Quantum Daemon*, op.cit., S. 157-161.

und des Sammlers besteht. Der Privatsammler hat den Vorteil, daß er nur seiner eigenen Logik des Begehrens verpflichtet sein darf und daher mehrere Positionen gleichzeitig einnehmen kann. Der Privatsammler ist gelegentlich Kritiker, Kurator, Kunsthistoriker und Architekt in einem. Deshalb nimmt es nicht Wunder, daß der Privatsammler in manchen Fällen auch die Position des praktizierenden Künstlers einnimmt, sowohl metaphorisch wie tatsächlich. „Der wahre Sammler ist“, so bemerkt Duchamp, „ein Künstler – im Quadrat. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände; mit anderen Worten, er malt sich selbst eine Sammlung.“ Wenn also die Sammlung eines Privatsammlers in die öffentliche Sammlung eines Museums wechselt, dann stellt sich nicht nur die Frage nach der Darstellung von Kunstgeschichte oder nach der Legitimität eines Ortes, sondern das Mehr-Parteien-Problem selbst wird beinahe gesprengt, indem es auf eine Partei verengt wird. Czerny agiert privat, als Kunstkenner und Sammler, aber gleichzeitig öffentlich als Kunstwissenschaftler. So löst er die Alternative – Kunstkenner oder Kunstwissenschaftler – und das Mehr-Parteien-Problem. Er ist mehrere Parteien in einer Person.

Die Frage ist, ob diese Alternative des 19. Jahrhunderts im Zeitalter des „Strukturwandels der Öffentlichkeit“ (Habermas, 1962) noch gültig ist. Jürgen Habermas hat den Zerfall einer mündigen, redenden und widersprechenden Öffentlichkeit als Entwicklungslinie vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum bezeichnet. „Das Raisonement eines Lesepublikums weicht dem Geschmacksaustausch von Konsumenten. Der Resonanzboden einer zum öffentlichen Gebrauch des Verstandes erzogenen Bildungsschicht ist zersprungen; das Publikum in Minderheiten von nicht-öffentlich räsonierenden Spezialisten und in die große Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten gespalten. Damit hat es überhaupt die spezifische Kommunikationsform eines Publikums eingebüßt.“ Neben dem Verlust eines räsonierenden Publikums hat Habermas auch die strikte Trennung des öffentlichen vom privaten Bereich, womit das Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit rechnet, als verloren gesehen. „Im Maße der Verschränkung des öffentlichen mit dem privaten Bereich wird dieses Modell unanwendbar. Es entsteht nämlich eine repolitisierte Sozialsphäre, die sich weder soziologisch noch juristisch unter Kategorien des Öffentlichen oder des Privaten subsumieren lässt.“ Czerny handelt öffentlich mit privatem Geld. So differenziert er öffentlich und privat zugunsten des Raisonements.

Der französische Kultursoziologe Pierre Bourdieu hat die Analyse des Zerfalls der öffentlichen Sphäre im Zeitalter des Fernsehens noch radikalisiert („Über das Fernsehen“, 1998). Die kommerzielle Logik und symbolische Gewalt, die von der Einschaltquote als Sanktion des Marktes ausgeht, als Druck der Wirtschaft, als Meßinstrument des Verkaufserfolges, überträgt das Fernsehen auf die Felder der Kulturproduktion. „Das journalistische

Feld wirkt als Feld auf die anderen Felder ein. Anders gesagt, ein Feld, das selbst immer stärker von der kommerziellen Logik dominiert ist, übt immer mehr strukturellen Druck auf andere aus. Dies stellt eine große Gefahr für das politische und demokratische Leben dar.“

Die Idee der Demokratie war von Anbeginn mit der Agora verknüpft, dem öffentlichen Platz, der öffentlichen Diskussion. Eine Sammlung ist der öffentliche Ort von Kunstwerken. Man spricht daher von öffentlichen Sammlungen, weil dort das Kunstwerk öffentlich zugänglich ist. Und man spricht von Privatsammlungen, wenn das Kunstwerk nur unter der Bedingung von Privatheit zugänglich ist. Daher ist eine Sammlung von Privatsammlungen an einem öffentlichen Ort eine hübsche Paradoxie, die den Zustand der Konfusion von öffentlich und privat im Zeitalter der Mediendemokratie und der „Erlebnisgesellschaft“ (Gerhard Schulze, 1992) spiegelt. Sammlung heißt, oberflächlich betrachtet, die Versammlung von Gegenständen bzw. Kunstwerken an einem Ort. Was zerstreut und disloziert einst in Lagerhäusern, Wohnungen, Galerien, Studios, Ateliers lagerte, wird zusammengezogen und an einem Ort versammelt. Diese Tätigkeit des Sammelns garantiert aber noch nicht, daß dadurch eine Zusammenstellung entsteht, die den Begriff der Ausstellung rechtfertigt. Eine bloße Zusammenstellung von Gesammeltem entspricht der Logik des Marktes, dem Basar der Bastler. Wir müssen also fragen, wann eine Ansammlung von Werken den Begriff Sammlung verdient. Eine Sammlung wird nicht definiert durch das Sammeln und Zusammenstellen von Werken, sondern durch ihre Funktion. Die Funktion ist vor allem eine spezifische Kommunikation zwischen den Bewohnern verschiedener Orte, Zeiten und Welten, also die Vermittlung historischer Erfahrungen.

Unter den gewandelten Voraussetzungen, wo die Museen auf dem Markt der Aufmerksamkeit mit Hotels, Zoos, Warenhäusern etc. konkurrieren, wo die Kunst Funktionen der Werbung und die Werbung Funktionen der Kunst übernimmt, kann es gerade die Möglichkeit und Aufgabe eines Privatsammlers sein, wie Dr. Czerny zeigt, sich nicht der Logik des Marktes zu unterwerfen. Er wird das Sammeln wie das Sehen als eine geistige und wissenschaftliche Tätigkeit begreifen, die eben verstreute Werke in einer Sammlung koordiniert und strukturiert. Nicht die Sammlung von Werken an einem physischen Ort ist das Entscheidende, sondern deren geistige Positionierung. Die Positionierungsleistung des Sammlers macht ihn zum wichtigen sozialen Faktor für die Konstruktion von Kunst. So ein Sammler wird versuchen, die Trennung von öffentlich und privat wieder herzustellen, indem er strikt darauf hinweist, dass es sich um eine Privatsammlung handelt oder sie öffentlich macht, indem er sie ohne Bedingungen der Öffentlichkeit schenkt. So wird nicht der Eindruck einer wirtschaftlichen Verschränkung des öffentlichen mit dem privaten Bereich erweckt. Der

Sammler als Historiker und Wissenschaftler wird vor allem nicht jene „unsichtbare Hand“ spielen, wie Adam Smith die Funktion des Marktes bezeichnete, nachdem der Staat die subventionierende Hand aus dem Feld der Kunst zurückgezogen hat. Die Regulierung und Legitimierung durch den Markt sollte nicht diejenigen durch den Staat ersetzen. So ein Sammler wird im Namen der Demokratie gegen die Logik des Marktes kämpfen und sich von seinem Bann, von der Verehrung der Einschaltquote und dem Kniefall vor den Besucherzahlen, dem sich die staatlichen Museen unter dem Druck der Massenmedien beugen, befreien. Er wird die Logik der Wissenschaft der Logik des Marktes vorziehen und sich bewußt der Kritik aussetzen. Der Kenner mutiert dann zum Kunsthistoriker und -wissenschaftler, der den geschichtlichen Gehalt eines Kunstwerkes für uns transparent macht. Indem er sich selbst vom Kulturkonsum zum Kulturraisonnement erzieht, nimmt er auch die Ideen des deutschen Idealismus wieder auf, der auf die Erziehung des Menschen durch die Ästhetik hoffte. Er erzieht gleichzeitig auch das Publikum. Er entzieht es dem Konsum. Damit ist nicht die Wiederherstellung historischer Bedingungen der Öffentlichkeit gemeint, die einfach nicht mehr reversibel sind. Die Rückkehr zu historischen Programmen wäre schlichtweg restaurativ. Die Emanzipation des Publikums durch den emanzipierten Privatsammler hat unter den veränderten Bedingungen einen Preis zu bezahlen: den Verzicht auf Beschaulichkeit und Konsens. Das geschichtliche Verstehen des Kunstwerks bedingt nämlich mehr als bloße Anschauung. Sie stellt die Geschlossenheit des Gebiets, der Kunstgeschichte, und ihrer Gebilde, der Kunstwerke, in Frage, wie Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“ (1937) festgestellt hat, der den Wandel des Sammlers vom Kenner zum Historiker thematisiert. An die Stelle der Geschlossenheit eines ästhetischen Objektes tritt heute die Offenheit der Rezeption. Das offene Handlungsfeld zeitgenössischer Kunst, wo künstlerische Praktiken das ästhetische Objekt ersetzen, ist zum gleichberechtigten Aktionsfeld für den Künstler wie den Betrachter geworden. Der kritische Privatsammler wird in diesem Aktionsfeld die Spieler nicht reduzieren, indem er alle Positionen besetzt, sondern im Gegenteil das Handlungsfeld erweitern, indem er die Aktanten vermehrt und multipliziert. Kunst wird wieder zum Mehr-Parteien-Problem. Der Privatsammler von heute, der diesen Namen verdient, bricht die Logik des Marktes und tritt allein dadurch in den Rang des Kunstkritikers und -historikers.

Cabinet Kunst als Theorie einer Praxis