

Dass Sammlerinnen und Sammler einer besonderen Spezies angehören, ist ein Allgemeinplatz. Die Plattitüden rund um eine Psychologie des Sammlers kreisen um Leidenschaften, Triebe und Obsessionen, Begierde oder Besitzerstolz. «Ich konnte nicht anders» lautet der charakteristische Ausruf des Sammlers nach erfolgtem Beutezug, der zugleich immer auch anekdotentauglich ist: vom Umschleichen des Objektes der Begierde, schlaflosen Nächten und auszustehenden Rivalen ist dabei die Rede und vor allem von der eigenen Fähigkeit, frühzeitig und kostengünstig besonders begehrte oder rare Stücke der eigenen Sammlung einzuverleiben.

Die Omnipräsenz der Kunstsammlerinnen und -sammler in der Gegenwartskultur bildet den Ausgangspunkt dieser Ausgabe der *kritischen berichte*. Kulturpolitische Debatten kreisen um die Macht der Sammler als Mäzene, Sponsoren, Leihgeber und neuerdings verstärkt als Museumsgründer. Und in Lifestyle-Hochglanzmagazinen werden uns Kunstliebhaber als so genannte Stil-Ikonen präsentiert, was die Architektur ihrer Häuser, ihre Wohnungseinrichtungen und den Geschmack ihrer Kleidung betrifft. Glaubt man den Feuilleton-Artikeln und den Selbstaussagen im Interview, scheint man es bei Sammlern mit den einzig authentischen Kunstliebhabern unter den zahlreichen Akteuren des Kunstbetriebs zu tun zu haben. So äußert etwa der Berliner Unternehmer und Sammler Erich Marx, der seine Sammlung seit Jahren in die Obhut des Hamburger Bahnhofs, Museum für Gegenwartskunst gegeben hat:

Die Sammlung ist für einen Sammler ein Teil seines Lebens. Sie ist ein Teil seines Ichs. Und das gibt er ungern weg. In ihr stecken sehr, sehr persönliche Erfahrungen und Emotionen. Mitarbeiter eines Museums können diese persönliche Wahrnehmung wahrscheinlich nicht nachvollziehen. Für sie sind es objektivierte Gegenstände.¹

Die Zweifel am Einfühlungsvermögen der Kuratoren und Kustoden mag aus Perspektive professioneller Kunstwissenschaftler und -vermittler verblüffen: Ist nicht mit der Entscheidung für einen Beruf, in dem bei höchster Qualifikation mit dauerhaft befristeten Beschäftigungsverhältnissen und niedrigsten Löhnen (wenn überhaupt) zu rechnen ist, ein mehr als ausreichender Nachweis von Leidenschaft für die Kunst erbracht?

Natürlich zielt Marx' Kommentar auf die emotionale Klammer, die eben nur das Besitztum zwischen Sammler und Sammlungsobjekt entwickeln kann. Dennoch zeigt sich in diesem Kommentar exemplarisch die Aufmerksamkeitsverteilung im Kunstbetrieb: Der vermeintlich leidenschaftliche Kenner hat dem angeblich nüchternen Wissenschaftler längst den Rang angelaufen. Dass beide Rollen dabei zwangsläufig klischeebeladen sind, liegt auf der Hand. «Sammler» als Identitätskonzept ist mittlerweile zu einer Chiffre im Diskurs geworden.

In diesem Heft der *kritischen berichte* soll es also keineswegs darum gehen, den «Sammler auf die Couch zu legen», um intime Beweggründe oder charakterologische Konstanten zu erkunden. Vielmehr haben sich die Autorinnen und Autoren – um im Bild zu bleiben – gemeinsam mit den untersuchten Sammlerinnen und Sammlern auf die Couch gesetzt. Denn Sammlerattitüden und -mythen werden auf jener Bühne aufgeführt, die wir das Kunstsystem nennen und auf der neben den Sammlern unverzichtbar etwa auch Künstlerinnen, Galeristen, Kuratorinnen oder Kunsthistoriker auftreten.

Das Diskursphänomen «Sammler» kreist um einige immer wiederkehrende Themen: Die Analogie von Sammler und Sammlung ist dabei das vielleicht häufigste Motiv. «Denn im Endergebnis sammelt man immer nur sich selbst»² formuliert Jean Baudrillard und beschreibt, wie jeder einzelne Gegenstand der Sammlung dazu dient, dass sich der Sammler als absolut Einzigartiger darin erkennen kann. Zugleich wird die Sammlung für Außenstehende zum Spiegel des Sammler-Selbst erklärt: «Zeige mir Deine Sammlung, und ich sage Dir, wer Du bist.»³ Wie eng dieses Motiv der Spiegelung des Sammlers in seiner Sammlung dabei mit dem Künstlermythos der Gleichung von Leben und Werk verwandt ist, zeigt Alma-Elisa Kittner in ihrem Beitrag. Am Beispiel der Künstlerin Annette Messenger arbeitet sie heraus, dass es in ihrer Arbeit nicht allein um künstlerische Adaptationen des Sammelns geht, sondern dass das Identitätskonzept der Sammlerin zu künstlerischen Zwecken benutzt und gemeinsam mit demjenigen der Künstlerin ad absurdum geführt wird.

Ein weiteres großes Thema bei den Versuchen, Sammeln und Sammler zu fassen, betrifft die Unterscheidung von ästhetischen und ökonomischen Motivationen. Die Wertung dieser beiden Zugangsweisen liegt klar auf der Hand: Sich der Logik des Marktes zu unterwerfen gilt als weitaus minderwertiger Zugang im Vergleich zum Sammeln als geistiger Tätigkeit. Anstatt persönliche Gewinne zu erwirtschaften, zielt der «wahre Sammler» auf ideelle, kulturelle Erträge. So lässt sich etwa auch der enorme Aufwand an Presse- und Öffentlichkeitsarbeit erklären, den Friedrich Christian Flick 2004 anlässlich der Präsentation seiner Sammlung im Hamburger Bahnhof zu betreiben sich genötigt sah. Neben der Rechtfertigung gegenüber Vorwürfen bezüglich der Vergangenheit von Familie und Unternehmen im Dritten Reich und aktuellen Aufenthalten in Steueroasen, ging es vor allem um eines: das Image des Sammlers als Connaisseurs und öffentlichen Förderers von Kunst und Kultur zu erlangen.

Damit agiert Flick ganz anders als etwa Charles Saatchi, den Dorothee Wimmer in ihrem Beitrag untersucht. Der Werbemagnat und Kunstsammler geriert sich zwar einerseits als Mäzen, tritt aber zugleich offen als Sponsor und Marktstrategie auf. Er kauft nicht nur Kunst, sondern verkauft sie auch wieder und legt freimütig ein Bekenntnis zur Spekulation mit der Kunst ab.

Dass der Austausch von Kunstbesitz gegen öffentliches Ansehen durchaus Tradition hat, zeigt Sven Kuhrau in seinem Beitrag über Kunstsammler im deutschen Kaiserreich. Er relativiert das Bild des altruistischen Mäzens und arbeitet ein System von Gegenleistungen heraus, in dem das Stiften von Kunstwerken an Museen die Nobilitierung des Stifters zur kulturellen Elite nach sich zog. Die Kollaboration von Kunsthistorikern und Sammlern in diesem Rollenspiel findet allerdings vor der gemeinsam geteilten Idee einer öffentlichen Museumskultur statt. Das aktuelle Zusammenspiel von Geld, Besitz, Wissen und Netzwerken auf dem

Kunstmarkt und im Museums- und Ausstellungsbereich ist weit komplexer. Wolfgang Ullrich spürt am Beispiel von Julia Stoschek eine neue Ikonographie der Sammlerinneninszenierung auf. Statt Kennerschaft und Kenntnis spielt hier der Konsum die Hauptrolle – die Diskussion von ästhetischen oder ökonomischen Motiven, die Kunst als ein öffentliches Gut, um dessen Rezeption es sich zu bemühen gilt, scheint endgültig passé.

Schließlich kommt mit dem Beitrag von Ingvild Goetz ein «Untersuchungsobjekt» selbst zu Wort. Die Stellungnahme der Sammlerin macht die Bandbreite aktueller Sammlerinnenidentitäten deutlich. Goetz beschreibt das Sammeln einerseits als einen kreativen und intellektuell bereichernden Vorgang. Zugleich wird ein Nimbus des Sammelns als eines ekstatischen Aktes aber durch die pragmatisch-exakte Schilderung ihres Vorgehens vermieden.

Mit dem Stichwort Kreativität kommt ein drittes wichtiges Thema im Sammlerdiskurs zur Sprache. Es handelt sich um den Wunsch der Sammler, an der Kreativität der Künstler zu partizipieren. Diese Partizipation kann sich beispielsweise über die persönliche Bekanntschaft mit den Künstlerinnen und Künstlern vollziehen. Denn der Logik einer Analogie von Künstler und Werk ebenso wie Sammler und Sammlung zufolge müsste sich dieses Beziehungsgefüge auch über Kreuz kombinieren lassen und der Sammler im direkten Kontakt zum Schöpfer der Werke zu tieferen Einsichten über die Kunst gelangen. Teilhabe an künstlerischer Kreativität wird mitunter aber auch über direkte Mitarbeit von Sammlern am Produktionsprozess von Kunstwerken erlangt: Vom Beschaffen von Materialien über das Bereitstellen von Technik bis zu Mitwirkungen in Performances und Aktionen reicht hier die Bandbreite.

In einer stärker auf die Werke konzentrierten Form der Sammler-Kreativität «malt» sich der Sammler, wie es Duchamp so treffend formuliert hat, «selbst eine Sammlung». Indem er auswählt, kombiniert und arrangiert sei er «ein Künstler im Quadrat».⁴ Auf diese Form des kreativen Umgangs mit Kunst verweist auch der Beitrag von Esther Ruelfs, die den Begriff des Arrangements in den Blick rückt. Entgegen der üblichen Lesart der Fotografien Louise Lawlers als ironische Kommentare zum Kunstbetrieb, liest Ruelfs die *Tremaine Serie* als ein Sammlerporträt und fasst mit Lawler das Arrangieren von Kunst als eine ernst zu nehmende Tätigkeit auf, die Künstler ebenso wie Kuratoren oder Sammler übernehmen können.

Eine der Kreativität verwandte Kraft fokussiert der Beitrag von Michael Kröger. Er widmet sich dem Begriff der Intuition, der, auf Künstler, Wissenschaftler und Sammler gleichermaßen anwendbar, als «Gabe des vorausschauenden Blicks» umschrieben werden kann. Intuition ist ein kostbarer Rohstoff subjektiver Imagination und unverzichtbar in jenem begrifflichen Feld, das Kunstsammler als besondere Wesen zu definieren sucht.

Ergänzt werden die Beiträge um eine Rezension des neuesten Coffee Table Books aus dem Taschen Verlag. Doris Berger arbeitet heraus, wie sich unter dem Titel *Collecting Contemporary* die so genannten Global Players der internationalen Kunst- und Sammlerszene die Bälle zuspitzen, ohne dabei letztlich viel über Strukturen und Prozesse des Kunstsammelns zu verraten. Außerhalb des Heftthemas bewegt sich der Beitrag von Regine Heß, der eine detaillierte Analyse des Theodor W. Adorno-Denkmal in Frankfurt am Main liefert und dies vor dem Hintergrund westlicher wie östlicher Konzeptkunst diskutiert.

Diese Ausgabe der *kritischen berichte* präsentiert überdies eine eigene kleine Sammlung. Ähnlich dem Musée Imaginaire, handelt es sich um eine sehr kostengünstige und handliche Sammlung, die zugleich zum «Sammlerraten» animiert: Es ist eine Sammlung von Sammlerzitaten. Wer der hier zitierten Sammlerinnen und Sammler für ein Bild auf einen neuen Anzug verzichtet, es schätzt, die eigene Kunst nicht zu verstehen oder einfach nicht nein sagen kann, wenn ihn etwas fasziniert, das erfahren Sie in der Auflösung im hinteren Teil des Heftes.

Anmerkungen

1 Thea Herold, *Auf meine Art. Vom privaten Sammeln zeitgenössischer Kunst in Berlin*, 2. Aufl., Berlin 2001, S. 8.

2 Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main 1991 (franz. 1968, dt. 1974), S. 116.

3 Heinrich Heil, «Sich sammeln die Sammler im Anderen», in: *Wahre Wunder – Sammler & Sammlungen im Rheinland*, hg. v. Siegfried Gohr, Köln 2000, Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, 2000, S. 34–41, hier S. 34.

4 «Der wahre Sammler ist, meiner Meinung nach, ein Künstler – *im Quadrat*. Er wählt Bilder aus und hängt sie an seine Wände; mit anderen Worten, «er malt sich selbst eine Sammlung.» Zit. n. *Marcel Duchamp Ready Made. 180 Aussprüche aus Interviews mit Marcel Duchamp*, hg. v. Serge Stauffer, Zürich 1973, S. 45.