

Im November 2005 druckte die *Kunstzeitung* ein bemerkenswertes Foto (Abb. 1). Eine junge Frau sitzt, die Beine übereinander geschlagen, auf einer Verpackungskiste. Andere Kisten stehen um sie herum. Offene Schuhe erlauben einen Blick auf ihre lackierten Fußnägel. Den Kopf leicht geneigt und mit einer Spur von Lächeln – ist es spöttisch? – blickt sie in die Kamera. Die Beschriftung des Fotos verrät, dass es sich um die Kunstsammlerin Julia Stoschek inmitten ihrer Schätze handelt.

Das Foto, das Csaba Peter Rakoczy machte, ist bemerkenswert, weil es sinnfällig werden lässt, was SammlerInnen von RezipientInnen unterscheidet. Unmittelbar ist hier nämlich das Be-sitzen von Kunst anschaulich gemacht. Während die Ikonographie des Rezipienten seit Jahrhunderten zahllose Varianten in niger, demütiger, verlegener, liebevoller oder ergreifender Betrachtungssituationen liefert, blickt die Sammlerin nicht etwa zur Kunst empor, sondern von ihr aus – wie von einem Thron – herab. Man sieht sie nicht im Dialog mit Werken und erfährt nicht einmal, welche Kunstrichtungen sie schätzt. Sie scheint es zu genießen, nicht zu zeigen, was sie erworben hat, und nur einen Blick auf die Kisten zuzulassen. Anschaulicher könnte man den Reiz des Exklusiven nicht ausdrücken.

Das Foto mit Julia Stoschek ist aber nur bildlicher Ausdruck weit verbreiteter Usancen. Dass sie in ihrem konsumistischen Eifer nicht mehr dazu kommen, ihre Erwerbungen beziehungsreich anzuordnen oder auch nur auszupacken, geben etliche SammlerInnen sogar offen – und sichtlich ohne Skrupel – zu Protokoll. In einer Homestory über die Sammlerin und Autorin Uta Grosenick heißt es etwa: «So manches Kunstwerk steht noch eingepackt im Gästezimmer. «Ich kann jetzt nicht stoppen, nur weil die Bude voll ist».»¹ Simon de Pury, Kunstsammler und Auktionator aus New York, äußert, das «Wichtige beim Sammeln» sei, «dass man das Objekt hat. Nicht unbedingt, dass man es auch sieht.»² Und Armin Waehlert, Sammler aus Frankfurt, gibt zu, dass er seine Stücke, sind sie erst einmal erworben, im Depot verstaut: «Man bewahrt sie auf, ohne sie je wieder anzusehen.»³ Für das Magazin *monopol* ließ Waehlert sich, mit Frau und Kind, im Herbst 2004 ähnlich wie ein Jahr später Julia Stoschek gemeinsam mit seinen deponierten Kunst-Kisten abbilden (Abb. 2). Das könnte ein Indiz dafür sein, dass dieses Motiv tatsächlich eine neue Ikonographie einläutet: Statt zu zeigen, welchen Geschmack sie haben, demonstrieren die Sammler lieber, wie viel sie besitzen – und dass sie es nicht nötig haben, auch differenziert damit umzugehen. Sie erweisen sich, wie es der Hamburger Konzeptkünstler Wolfgang Strack einmal launig formulierte, als «Kunststapler».

Ginge es, statt um Kunst, um Schuhe oder Kleidung, wäre eine Selbstdarstellung als jemand, der das Kaufen «nicht stoppen» kann und alles in Kisten hortet,



1 Die Kunstsammlerin Julia Stoschek, 2005, Foto: Csaba Peter Rakoczy.

kaum vorstellbar; zumindest liefe die Person dann Gefahr, als konsumsüchtig – und damit als krankhaft – eingeschätzt zu werden. Aus der Titelzeile «Wild entschlossen», die das Stoschek-Foto eskortiert, würde dann ein «Maßlos unkontrolliert».

Man braucht nur Analysen von Konsumpsychologen nachzulesen, um einen Begriff davon zu bekommen, welche Sonderrolle exzessiven Kunstsammlern zugestanden wird:

Die Produkte, für die Kaufsüchtige ihr Geld ausgeben, haben (meist) eine symbolische, freilich nicht zwangsläufig [...] eine phallische Bedeutung. Welches Produkt gekauft und wie anschließend mit ihm umgegangen wird, markiert [...] ein idiosynkratisches Universum, in dem die *symbolische Gleichung Produkt = Selbst* herrscht. Mithin gilt als hermeneutische Generalregel, die gekauften Produkte als externalisierte Selbstanteile aufzufassen. Folglich reinszeniert eine kaufstüchtige Person in dem Schicksal, das sie ihrem Produkt bereitet, ihr eigenes Schicksal.⁴

Wer seine Erwerbungen in Kisten lässt, hätte dann also mit der Diagnose zu rechnen, im bisherigen Leben selbst zu wenig zur Geltung gekommen zu sein. Und wer sich gar noch auf eine der Kisten setzt, dem wäre, folgt man dem Psychologen, eine Lust an der Unterdrückung zu attestieren, unter der er oder sie selbst leidet.

Dass im Fall der Kunst üblicherweise nicht so hart geurteilt wird, liegt an deren Nimbus. So gilt sie als etwas wesentlich Immaterielles. Wer sich für sie verausgabt, darf daher in Anspruch nehmen, nicht etwa dem Materialismus zu fröhnen, sondern in höhere Werte zu investieren. Im Unterschied zu einer Yacht, einem Sportwagen und selbst einem Diamantarmband fungiert Kunst als ein Statussymbol, mit dem man nicht nur Reichtum, sondern vor allem Geschmack, Subtilität und geistige Noblesse bekunden kann.⁵

Doch bequemerweise genügt es dazu offenbar, die Kunst zu besitzen: So als sei von vornherein klar, dass nur jemand, der über ein profundes Interesse für sie verfügt, auch Geld ausgibt. Man braucht die Nähe zur Kunst also nicht mehr mit jenen innigen oder kennerschaftlichen (Rezeptions)gesten unter Beweis zu stel-



2 Die Sammler-Familie
Waehlert, 2004, Foto:
Wolfgang Stahr.

len, muss auch nicht mit besonderem Wissen, markanten Theorien, gewitzten Argumenten oder gesteigerter Sensibilität auffallen. Dass man nicht mit Urteils-kraft, sondern mit Kaufkraft beeindruckt, markiert aber einen großen Umbruch, nämlich die Ersetzung des Bildungsbürgertums der beiden letzten Jahrhunderte durch ein Konsumbürgertum.⁶ Statt der KuratorInnen, KritikerInnen oder TheoretikerInnen haben nun die SammlerInnen die meiste Autorität: Immerhin haben nur sie sich finanziell verausgabt, und ihr Einsatz von (viel) Geld wird als – einzige – existenzielle Bekundung bewundert. Ein Scheck sagt mehr als tausend Worte. Zum Profi qualifiziert man sich nicht über Rezeption, sondern über Konsum.

Entsprechend kommen in den seit einigen Jahren boomenden Homestories und Berichten über SammlerInnen auch überwiegend Konsumerlebnisse zur Sprache: Statt über Zusammenhänge zwischen künstlerischen Positionen, über die Sujets einzelner Werke oder über gesellschaftliche Implikationen von Kunst zu sprechen, berichten sie lieber von Schnäppchen, sensationellen Wertsteigerungen, Verausgabungssuperlativen oder Abenteuern in Galerien, wo erst andere Interessenten überlistet werden mussten. Über einzelne Kunstwerke oder KünstlerInnen äußern sie sich höchstens wie über coole Marken. Damit erwerben sich die SammlerInnen den Nimbus von Prototypen einer sonst ebenfalls primär über Konsum definierten Gesellschaft.

Es gibt jedoch auch Ausnahmen: Sammler wie Harald Falckenberg, Lothar Schirmer oder Christian Boros treten immer wieder als kluge Kommentatoren sowohl des Kunstbetriebs im allgemeinen als auch einzelner künstlerischer Positio-

nen in Erscheinung. Bei ihnen vermischen sich die Rollen von Sammler und Rezipient, und sie sammeln zum Teil sogar, um genügend Anschauungsmaterial für ihre eigene theoretisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst zur Verfügung zu haben. Sie sind den Connaisseurs früherer Jahrhunderte vergleichbar, bei denen Sammeln und Forschen untrennbar miteinander verbunden waren.

Julia Stoschek hingegen scheut das Risiko, das es bedeutet, den Umgang mit der eigenen Sammlung öffentlich werden zu lassen. Vermutlich ahnt sie, dass sie von dem Moment an nicht mehr nach Kategorien des Konsums, sondern nach Standards der Rezeption beurteilt würde. Auf einmal müsste sie Auskunft darüber geben, warum sie sich für ein bestimmtes Arrangement oder überhaupt für einzelne KünstlerInnen und Werke entschieden hat. Sie müsste sprechen und nicht mehr nur zahlen.

Doch sollte man nicht vergessen, dass der Anspruch, der Umgang mit Kunst müsse sich allein in einer differenzierten und gar originellen Form der Rezeption – in Äußerungen und Kommentaren – beweisen, seinerseits Folge einer einseitigen, nämlich rein bildungsbürgerlichen Vorstellung ist. Ihr zufolge ist die Kunst ein öffentliches Gut, ihre Verbergung in Kisten also – im wörtlichen Sinne – ein obszöner Akt. Maßstab für eine allgemeine Zugänglichkeit der Kunst ist daher das staatliche Museum, das es jedoch ohne Bildungsbürgertum nicht gäbe.⁷ Bis zur Gründung der Museen war es vielmehr selbstverständlich, dass Kunstwerke – sowohl in kirchlichem wie in höfischem Ambiente – nur zu besonderen Gelegenheiten gezeigt, sonst hingegen verborgen wurden. Selbst in den Museen liegt der Großteil der Bestände heute freilich in Depots und wird nur zu Sonderausstellungen präsentiert. Die meiste Zeit war (und ist) der Regelzustand der meisten Werke somit nicht die Sichtbarkeit, sondern die Lagerung. Harry Walter bezeichnete «die gelagerte Form» daher mit Recht als den «wahrscheinlichsten» und zugleich als den «repräsentativsten» Zustand für Kunstwerke; ferner deklarierte er das Lager als «unerkannte Skulptur» und die Ausstellung als «Ausnahmestand» und «Spezialfall» der Kunst.⁸

Unter diesem Blickwinkel ist das Foto mit Julia Stoschek doch noch mehr als nur Dokument eines zum Selbstzweck gewordenen Konsumismus. Es zeigt vielmehr jene «unerkannte Skulptur» und vergegenwärtigt, dass Kunst auch eine Existenz jenseits der Sichtbarkeit hat. RezipientInnen, vor allem aber auch die KünstlerInnen werden sich daran gewöhnen müssen, dass es mit dem Bedeutungszuwachs privater SammlerInnen und mit dem Schwund bildungsbürgerlichen Ethos' künftig wieder zur Regel wird, Kunst wegzusperren. Vieles ist nur einmal, für ein paar Tage auf einer Messe, zu sehen und verschwindet dann in Wohnzimmern oder, noch wahrscheinlicher, in Kellern und Lagern. Dankbar wird man dann schon sein, wenn wenigstens in reproduzierter Form, in Ausstellungskatalogen und Œuvre-Verzeichnissen, öffentlich wird, was sonst in den Kisten ruht.

P.S.

Als der Autor dieses Texts etwas mehr über Frau Stoscheks Kunstgeschmack wissen wollte, beschied ihn ihre Assistentin mit einer Mail, in der sie erklärte, dass sich «die Sammlung Julia Stoschek momentan noch im Aufbau befindet und sie zur Zeit noch nicht an die Öffentlichkeit treten kann».⁹ Und auf die Bitte um eine Reproduktionsvorlage des originalen Fotos – ohne die redaktionellen Schriftzu-

gaben – erhielt der Autor eine weitere Mail: «Obwohl Frau Stoschek sich durch den von Ihnen intendierten Kontext in einer wissenschaftlichen Publikation geehrt fühlt, möchte sie dennoch noch nicht in Wort oder Bild erscheinen».¹⁰ Daher muss der Autor vom Zitatrecht Gebrauch machen, das es zum Glück erlaubt, jedes bereits veröffentlichte Bild als Beleg für eine These heranzuziehen.¹¹

Anmerkungen

1 Susanne Schreiber, «Ich kann nicht stoppen, nur weil die Bude voll ist», in: *Handelsblatt* vom 1. Februar 2005, S. 220.

2 Katharina von der Leyen, «Man muß animieren können...», in: *whynot!*, Lifestyle im Handelsblatt, Oktober 2005, S. 36.

3 «Sammeln fängt da an, wo die Wände aufhören», in: *monopol* 2004, Heft 4, S. 111.

4 Rolf Haubl, *Geld, Geschlecht und Konsum. Zur Psychopathologie ökonomischen Alltagshandelns*, Gießen 1998, S. 120.

5 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht*, Berlin 2000.

6 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt am Main 2006.

7 Zur Geschichte des «Bildungsbürgertums» vgl. Ulrich Engelhardt, *«Bildungsbürgertum». Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Stuttgart 1986.

8 Harry Walter, «Einweisung ins Depot» (1996), in: *ABR Ornament und Versprechen*, hg. v. Johann-Karl Schmidt, Stuttgart 2001, S. 153f.

9 E-Mail von Anke Volkmer vom 20. Januar 2006.

10 E-Mail von Anke Volkmer vom 23. Januar 2006.

11 Dieser Text greift Gedanken auf, die ich zuerst in meinem Aufsatz «Konsum statt Rezeption: Die Rolle der Kunstsammler», in: *Heile Welt. Werke aus der Sammlung Schmidt-Drenhaus im Kupferstich-Kabinett Dresden*, hg. v. Johannes Schmidt, Bielefeld/Leipzig 2006, S. 16–19, sowie in einem Beitrag zu einem Geburtstagsalbum für Wolfgang Kemp im Mai 2006 ausgeführt habe.

«Künstler dagegen gehen ein hohes Risiko ein, sie bürgen mit ihrer gesamten Existenz. Also muß es wohl auch immer diese verrückten Sammler geben. Und manche von ihnen tragen das Risiko mit.»