

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 9

Artikel: Vom privaten und öffentlichen Sammeln
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25034>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom privaten und vom öffentlichen Sammeln

Von Gotthard Jedlicka

Die großen Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz in Winterthur, Basel und Zürich haben den aufmerksamen Besuchern, die sich in jenen Räumen an den entsprechenden öffentlichen Besitz von Kunstwerken erinnerten, immer wieder die Frage nach den Unterschieden zwischen privater und öffentlicher Sammlung, zwischen privater und öffentlicher Sammlertätigkeit gestellt. Denn unwillkürlich hat man immer wieder den öffentlichen mit dem privaten Sammler verglichen und hat dann meistens diesen jenem vorgezogen. Wie oft meldet sich doch der Wunsch, die öffentlichen Sammler möchten wie die privaten Sammler vorgehen! Aber können sie es auch tun? Und wäre ihnen damit entscheidend geholfen? Wir wollen dieser Frage im folgenden einmal nachgehen. Zwischen der einen und der andern sammlerischen Tätigkeit bestehen unüberbrückbare Gegensätze – in den Voraussetzungen und in den Zielen. Und es ist nützlich, sich darüber Klarheit zu verschaffen, wenn man zu einem gerechten Urteil gelangen will. Der eine Gegensatz wird schon nach einer kurzen Überlegung deutlich: Das öffentliche Sammlertum ist das einer Kollektivität, das private Sammlertum das eines Individuums, einer Persönlichkeit. Wie ist nun der private Sammler beschaffen?

Es gibt verschiedene Gruppen privater Sammler. Sie lassen sich auf dem Gebiet, von dem wir reden, nach ihrem Verhältnis zu den verschiedenen Kunstwerkgruppen ordnen: Sammler von Plastiken, Bildern, Zeichnungen, Radierungen, Stichen. Meistens sind es besondere Temperamente, die sich für die eine oder andere Gruppe entscheiden. Man kann die privaten Sammler aber auch nach ihrem verschiedenen Verhältnis zur Kunst der Gegenwart gliedern. Es gibt Sammler, die sich vor allem der Kunst der Vergangenheit und andere, die sich der Kunst der Gegenwart zuwenden. Die privaten Sammlungen, in denen die Kunst der Vergangenheit und die Kunst der Gegenwart sich harmonisch ergänzen, sind selten. Beide Arten des Sammlertums (jenes, das sich der Kunst der Vergangenheit und dieses, das sich der Kunst der Gegenwart zuwendet) können eine produktive Bedeutung für die Gegenwart besitzen. Denn auch der Sammler der Kunst der Vergangenheit wertet und sammelt aus dem Geist der Gegenwart heraus: er bejaht nicht nur die überlieferten künstlerischen Werte, sondern er bekennt sich zu neuen, die sich aus jenen, wenn auch im Zusammenhang mit ihnen, herausbilden. So sind es häufig auch Sammler, die – und oft in enger Fühlung mit Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern – die Wiederent-

deckung vergessener oder verkannter Künstler der Vergangenheit herbeiführen oder fördern.

Noch stärker aber als der Sammler der Kunst der Vergangenheit gestaltet der Sammler künstlerischer Werte der Gegenwart am geistigen und künstlerischen Gesicht seiner Zeit. Diese Sammler sind die eigentlichen Mäzene. Sie sind die Kämpfer und Wegbereiter. Sie haben den hohen und seltenen Mut, sich zu einer künstlerischen Gestaltung zu bekennen, die meistens von ihrer Gegenwart noch nicht anerkannt ist, die abgelehnt oder umstritten oder auch erst zögernd umschrieben wird. Sie setzen sich sogar für künstlerische Werte ein, die sich erst bilden, die sie – die Sammler – in ihrem wirklichen Ausmaß erst zu errahnen vermögen. Und damit greifen sie in den schöpferischen Prozeß der Gegenwart selber ein. Sie treten den Künstlern, für die sie sich auf diese Weise einsetzen, oft so nahe, wie kein anderer Zeitgenosse. Sie wissen mehr als alle andern von den Künstlern. Von diesem Wissen zu berichten hält sie die restlose Erfüllung in ihrer Sammlertätigkeit ab, die viele von ihnen selbstverständlich ausüben, der manche unter ihnen aber auch bewußt als einer geistigen und künstlerischen Verpflichtung und Sendung nachgehen. Zu einem großen Teil beruht auch auf der Tätigkeit dieser Sammler die Möglichkeit der geistigen und künstlerischen Blüte einer Zeit. Sie handeln, in einem noch größeren Ausmaß als die öffentlichen Sammler, im geistigen und künstlerischen Auftrag der Zeit selber, in der sie leben; indem sie ihrer sammlerischen Leidenschaft nachgeben, erfüllen sie doch eine höhere Sendung. In ihnen allen lebt selber ein Funke der Kunst, zu der sie sich bekennen, die sie fördern.

Die privaten Sammler suchen die Kunstwerke auf, umlauern sie, werden von ihnen heimgesucht. Leidenschaft und Ziel der Leidenschaft sind unmittelbar aufeinander bezogen. Schon die Beobachtung einer solchen sammlerischen Leidenschaft wird zu einem starken Erlebnis, kann ein hoher ästhetischer Genuß sein. Der Sammler ist ein Liebender oder ein Jäger, der den Gegenstand seiner Leidenschaft umwirbt oder jagt. Einem Verkäufer, der im Besitz des ersehnten Kunstwerkes ist, steht ein Käufer (der Sammler) gegenüber; zwei Individuen begegnen sich, aus gegensätzlichen Absichten heraus, die auf das gleiche Ziel münden, und müssen sich nun irgendwo treffen. Wer je zugegen gewesen ist, wenn ein bedeutender Sammler mit einem bedeutenden Kunsthändler (denn das gibt es auch)

eines Kunstwerkes wegen zusammentrifft, wird diesen Vorgang nicht mehr so leicht vergessen! Gegenseitige mißtrauische Beobachtung oder offene Begegnung, sofortiges gegenseitiges Einverständnis oder stiller, erbitterter Kampf, bei dem alle Kräfte, alle Mittel und Möglichkeiten eingesetzt werden. Aus diesem Kampf, dieser Spannung ergeben sich häufig die unerwartetsten Resultate. Der private Sammler ist nur sich selber gegenüber verpflichtet, ist nur sich selber gegenüber Rechenschaft schuldig: er weiß, zum mindesten häufig, ganz genau, was er im Kampf um das Kunstwerk einsetzen kann oder darf. Das Kunstwerk, das er auf diese Weise erwirbt, wird ihm denn auch zu seiner persönlichen Belohnung, die ihn auch meistens beglückt, wie sonst nur wenig auf dieser Erde zu beglücken vermag.

In diesem Kampf um das Kunstwerk ist dem privaten Sammler vieles erlaubt, was dem öffentlichen Sammler verboten wird, oder was man ihm nur zögernd zugesteht. Der private Sammler kann spekulieren und feilschen; er darf bitten und drohen, sich auf jede Art und Weise verstellen; er geht auch oft bis an die Grenze dessen, was erlaubt, nein: was überhaupt möglich ist. Seine Entschuldigung: er tut es aus seiner sammlerischen Leidenschaft heraus, die zu den heftigsten Leidenschaften gehört. Wenn das Kunstwerk in seinen Besitz gelangt ist, dann geschieht, was überall eintritt, wo Leidenschaft im Spiel ist. Das erworbene Kunstwerk bleibt das Ziel seiner Leidenschaft, oder es verliert früher oder später für ihn diese Bedeutung. Wenn es sie verliert, so vermag der private Sammler auch wieder ganz persönlich zu handeln. Er kann das Kunstwerk verkaufen oder umtauschen; er kann es abschieben oder einem andern Sammler überlassen, dessen Leidenschaft es erweckt. Auch das wird ihm oft zum Kampf oder zum Spiel. Ein echter Sammler arbeitet an seiner Sammlung wie ein Künstler an seinem Werk. Die Bildung seiner Sammlung ist ein Weg vom Unbewußten zum Bewußten, vom dunklen Anfang zum klaren, leuchtenden Ziel. Die Erwerbung eines Kunstwerkes zwingt ihn dazu, ein neues zu erwerben, das jenes ergänzt; er schafft dem Kunstwerk, wie einer Geliebten, eine Umgebung, in der es in seiner ganzen Schönheit zu leben und sich zu entfalten vermag. In jeder bedeutenden Sammlung wird jedes einzelne Werk durch alle andern bestätigt, bereichert, gehoben, in ständig sich erneuerndes Licht gesetzt.

Der private Sammler verwirklicht eine schöpferische Vision und ein einmaliges sammlerisches Schicksal. Darauf geht auch das unbeschreibliche geistige und künstlerische Profil zurück, das jede bedeutende Sammlung besitzt. Darauf beruht dann aber auch ihre äußerliche Vergänglichkeit. Und der Gedanke an diese Vergänglichkeit wird im Betrachter einer solchen Sammlung immer wieder lebendig, stimmt ihn traurig, aber steigert zugleich seine Erlebnisbereitschaft. Eine Sammlung ist in diesem Sinne vergänglich, wie die Schönheit des einzelnen Lebensaugenblicks vergänglich ist. Die Erben einer privaten Sammlung liquidieren

diese oft wie die Anzüge des Verstorbenen. Sie verhalten sich zu ihr wie zu einer mühsam geduldeten Geliebten des Sammlers, auf die sie nach seinem Tode nun keine Rücksicht mehr zu nehmen brauchen. Eine private Sammlung löst sich darum nach dem Tode des Sammlers auch häufig wieder auf, wenn sie nicht, was allerdings nur selten eintritt, als geschlossene Schenkung oder in Teilen in den öffentlichen Besitz übergeht. Es kommt vor, vor allem in Frankreich, daß Sammler selber testamentarisch bestimmen, ihre Sammlung solle öffentlich versteigert werden. Warum? Zu einem Teil aus einem tiefen Verständnis für die sammlerische Leidenschaft anderer Menschen. Was sie beglückt hat, soll auch andere beglücken können. Die Erinnerung an solche Sammlungen bleibt dann (als schwacher Abglanz der Wirklichkeit) in großen oder kleinen, prachtvoll oder dürftig illustrierten Katalogen erhalten. Und wie oft ist es ein Mensch mit seinen geheimsten Sehnsüchten und seinem schönsten Besitz, der uns aus einem solchen Sammlungskatalog entgegentritt!

Auch das Sammlertum kann bestimmten Modeströmungen unterworfen sein. In vielen Fällen zeigt es einen deutlichen spekulativen Zug. Oft spürt man die Flucht in Sachwerte. Nun betrachten wir aber die Spekulation auf dem Gebiete der Kunst gar nicht als eine so schädliche Erscheinung, als die sie häufig bezeichnet wird. Wir ziehen die künstlerische Spekulation der künstlerischen Gleichgültigkeit vor. In der künstlerischen Spekulation lebt meistens noch ein schöpferischer Spieltrieb – und wie mancher Sammler hat als Spekulant begonnen (oder sogar als solcher zu beginnen gemeint), um doch als leidenschaftlicher Sammler zu enden. Auch die Leidenschaft des Sammelns vermag die menschlichen Schwächen auszubrennen. Man kann ein Kunstwerk als Kapitalanlage erwerben und sich nachher in dieses Kunstwerk verlieben. Der Fall tritt sogar häufiger ein als sein Gegenteil. Es waren nie die schlechtesten Zeiten der Kunstgeschichte, in denen die künstlerische Spekulation geblüht hat. Wie hat sie zum Beispiel schon zur Zeit der Renaissance gewirkt! Die Spekulation kommt auch den lebenden Künstlern zugute. Und wenn eine künstlerische Begabung darunter leidet oder sogar daran zugrunde geht, so war sie innerlich nicht so stark, so gesichert, wie jede Begabung (und unter allen Umständen) sein muß, um zur entscheidenden Entfaltung zu kommen.

Dieses ganze, reiche und vielfältige und oft auch widerspruchsvolle Gegenspiel fällt beim öffentlichen Sammeln dahin. Viele Gründe wirken zusammen, daß es so ist und kaum anders sein kann. Fast alle öffentlichen Sammlungen bestehen seit längerer oder kürzerer Zeit und setzen sich aus Erwerbungen und Schenkungen zusammen, in denen sich der wechselnde und oft so unsichere Geschmack einer Kollektivität durch eine Reihe von Generationen hindurch ausprägt. Wer als Konservator oder Direktor einer öffentlichen Samm-

lung vorgesetzt wird, tritt also ein großes oder kleines, bedeutendes oder bescheidenes Erbe an, das er vorerst einmal verwalten muß und dann erst erweitern darf. Es ist ja auch kein Zufall, daß er Konservator genannt wird. Er trifft bestimmte Voraussetzungen an, für die er nicht verantwortlich ist, die er aber auf alle Fälle zu berücksichtigen hat, wenn er fruchtbare Arbeit tun will. Er ist und bleibt an eine ganze Reihe von Voraussetzungen gebunden. Über die Erwerbung kann die öffentliche Sammlung entscheiden; Schenkungen aber kann sie in den häufigsten Fällen nur dankend entgegennehmen. Erwerbungen und Schenkungen ergänzen nun nicht nur die vorhandenen Sammlungen – sie prägen auch deren Gesicht (in vielen Fällen verwischen sie es) und gewinnen dadurch entscheidenden Einfluß auf die spätere Sammlertätigkeit. Viele Konservatoren führen so ihr ganzes Leben lang einen stillen oder lauten, erbitterten oder halb resignierten Kampf gegen die sammlerische Vergangenheit ihres Museums, ihrer Galerie: gegen die amorphe Masse des Sammlungsgutes, das sie zu einem großen Teil schon darum nicht in ihren Depots verschwinden lassen dürfen, weil sie doch die Wände des Museums füllen müssen. Und welches schweizerische Museum, welche schweizerische Galerie (und wir reden hier vor allem von diesen) besitzt nur Meisterwerke – und genügend Meisterwerke? Und wie viele bedeutende Kunstwerke braucht es, um einer öffentlichen Sammlung ein bestimmtes geistiges und künstlerisches Gesicht zu geben! Wie viele braucht es, um einer öffentlichen Sammlung ohne bestimmtes Gesicht ein solches Gesicht zu geben und um gegen die amorphe Masse des bedeutungslosen Kunstgutes aufzukommen! Dazu gesellt sich noch ein weiteres, schwerwiegendes Hemmnis, auf das man nicht ausdrücklich genug hinweisen kann. Die Mittel, die unseren öffentlichen Museen und Galerien zur Äufnung der Sammlung zur Verfügung gestellt werden, sind meistens beschämend gering: und oft ist ihre Verwendung an ganz bestimmte Bedingungen gebunden. Der öffentliche Sammler ist mit jeder Erwerbung viel bestimmter als der private Sammler festgelegt. Nun überlege man noch dieses: Ein Kunstwerk, das einmal für eine öffentliche Sammlung erworben ist, bleibt auch für immer erworben; für immer hat man mit ihm in der einen oder andern Form zu rechnen. Denn nur in den wenigsten Fällen darf es, wenn es aus irgendeinem Grund nicht mehr zusagt, abgestoßen werden. Und wenn es sogar möglich ist, diesen Weg einzuschlagen, so wagt man es doch kaum zu tun: aus Pietät der Vergangenheit gegenüber, aus Scheu gegenüber den Zeitgenossen, aus Unsicherheit gegenüber dem Urteil der späteren Geschlechter, aus Angst, die öffentlichen oder privaten Donatoren zu verstimmen – Gründe, die man begreift und billigt.

Über eine jener Schwierigkeiten des öffentlichen Sammelns, von der zu reden im allgemeinen gefährlich ist, will ich hier noch einige Worte sagen. Auf dem Gebiete des öffentlichen Sammlertums stehen wir unter der Herrschaft der Kommissionen: der Ankaufs-

kommissionen vor allem. Solange ein Kunstwerk durch eine solche Kommission nur einer künstlerischen Kritik unterworfen wird, geht es noch an; und richtig ist es, wenn kunstempfängliche Menschen mit sicherem Instinkt und klarem Urteil dabei zu Worte kommen. Aber die Kommissionen setzen sich nicht immer nur aus solchen Mitgliedern zusammen. Auch diese Kommissionen sind (wie die meisten Kommissionen überhaupt) Ausdruck eines geheimen oder sichtbaren, gewollten oder geduldeten Kompromisses. Neben dem Freund der Kunst sitzt jener, der weiß, daß es nun einmal zum guten Ton gehört, sich mit den Fragen der Kunst zu beschäftigen; neben dem Künstler, der mehr oder weniger die eigenen Interessen (oder die einer größeren oder kleineren Gruppe) vertritt, sitzt der Vertreter der Öffentlichkeit, der damit eine seiner vielen Funktionen ausführt, zu denen ihn sein Amt verpflichtet; ein Glücksfall ist es, wenn zu solchen Kommissionen auch Privatsammler gehören. Sie sind es meistens, auf die der Konservator sich stützen kann; ihre sammlerische Leidenschaft vermag sich hin und wieder sogar der ganzen Kommission mitzuteilen und dieser kleinen, aber entscheidenden Kollektivität für eine kürzere oder längere Zeit eine bestimmte Richtung zu geben, die sich auch in der Ankaufspolitik auswirkt. Aber eine solche Kommission wird nur selten die Freiheit und Raschheit des Entschlusses besitzen, die zum wesentlichen Sammeln nun einmal gehört.

Wo Kommissionen entscheiden, wird meistens nicht den Kunstwerken nachgespürt, sondern man läßt diese Werke an sich herankommen. Man wartet auf das Angebot, prüft es mit aller nur wünschbaren Gründlichkeit – ein Vorgang, der vielleicht nicht zu umgehen ist, der sich aber für die öffentliche Sammlertätigkeit lähmend auswirkt. Bedeutende Kunstwerke werden zu allen Zeiten viel mehr gesucht als angeboten. Der private Sammler spürt sie darum auf oder beschäftigt eine Reihe von Menschen damit, sie für ihn aufzuspüren und freizubekommen. Der Konservator der öffentlichen Sammlung hat nie (oder nur selten) die Freiheit, auf diese Weise vorzugehen. Ein bedeutendes Kunstwerk taucht auf, einige private Sammler erfahren es – meist dauert es nicht lange, bis es der eine von ihnen in seinen Besitz gebracht hat – und die öffentliche Sammlung hat das Nachsehen. Der schweizerische Kunsthandel denkt vor allem an den privaten Sammler, und es ist ihm in mancher Hinsicht auch nicht zu verargen. Ein Händler hat ein Kunstwerk in seinen Besitz gebracht. Er kann es nun einer öffentlichen Sammlung oder einem privaten Sammler anbieten; im einen Fall hat er mit einem Kollektiv, im andern Fall mit einem einzelnen Menschen zu verhandeln, den er schon kennt – und oft sehr gut kennt, weil er mit dessen Sammlung vertraut ist. So fällt ihm die Entscheidung nicht schwer – was sich für die öffentliche Sammlung als ein dauernder Nachteil auswirkt. Auch dieses andere ist noch zu bedenken: Überall dort, wo eine private Sammlung mit einer ausgesprochenen sammlerischen Physiognomie besteht, zieht sie geheimnisvoll die



Kunstwerke an, die in ihre Umgebung passen. Jeder echte Sammler weiß in dieser Beziehung von Begebenheiten zu berichten, die wie Märchen wirken, dem Sammler aber selbstverständlich sind.

Es war immer so und wird wohl immer so bleiben: Die großen Erscheinungen an der Spitze der öffentlichen Sammlungen sind seltener als die großen privaten Sammler. Der bedeutende Privatsammler muß Instinkt, Geld und Glück besitzen – und im übrigen darf er ein Sonderling sein. Von einem Konservator verlangt man aber viel mehr; und wenn er auch alle Eigenschaften besitzt, die man von ihm verlangt, hängt seine Entfaltungsmöglichkeit von vielen Kräften, Mächten, Faktoren ab, von denen wir nur einige angeführt haben. Dürfen wir noch sagen, wie wir uns einen idealen Konservator denken? Wir stellen ihn uns als

einen leidenschaftlichen verhinderten Privatsammler vor, der selbstlos für die Öffentlichkeit sammelt, was er für sich selber besitzen möchte. Er sollte alle wesentlichen Eigenschaften des Privatsammlers mit allen wesentlichen Eigenschaften des pflichtbewußten Beamten verbinden. Er muß in einem fast unvorstellbaren Ausmaß selbstlos sein, eine klare Übersicht über das Ausmaß der öffentlichen Sammlung haben, der er vorsteht; er muß wissen, in welcher Richtung sie sich ausbauen läßt. Weitere Eigenschaften: Überzeugungskraft und die Fähigkeit, sich überzeugen zu lassen, wenn es notwendig ist; Initiative; Festigkeit und Schmiegsamkeit im Umgang mit der Ankaufskommission und dem Kunsthandel – selbstverständlich werbendes Wesen – und Glück. In jedem guten Konservator ist keimhaft etwas von dem vorhanden, was wir mit solchen Forderungen skizziert haben.

Erfahrungen und Forderungen im Museumsbau

Von Georg Schmidt

So lautete das Thema eines Lichtbildervortrags, zu dem mich die Zürcher «Freunde des Neuen Bauens» im Februar 1942 einluden. Das Korreferat hielt der Direktor des Kunsthauses. Durch diese Veranstaltung sollte wohl vor allem der Zürcher Architektenschaft eine gewisse Abklärung geboten werden zu den mannigfaltigen Problemen, die im bevorstehenden Wettbewerb für die Erweiterung des Zürcher Kunsthauses sich stellen würden.

Am 30. Juni 1943 erfolgte die Ausschreibung dieses Wettbewerbs, der zweifellos Ergebnisse von gesamtschweizerischem Interesse erwarten ließ. Mit Datum des 14. September 1943 wurden die üblichen Rückfragen der Wettbewerbsteilnehmer beantwortet. Am 31. März 1944 lief der Einsendetermin ab. Mit dem 11. Mai 1944 ist der Jurybericht datiert.

Da die Jury keines der eingegangenen 82 Projekte in der vorherigen Fassung als ausführungsfähig betrachtet und für die «weitere Bearbeitung der Bauaufgabe» durch den Träger des 1. Preises «Gesichtspunkte und Richtlinien» aufstellt, glaubte die Redaktion des «Werk», die in jenem Vortrag dargelegten Grundsätze könnten noch immer von einigem praktischen Nutzen sein, und hat mich daher gebeten, ihn niederzuschreiben.

Soweit es möglich ist, einen nach knapper Disposition zu 44 Lichtbildern frei gesprochenen Vortrag in einen Aufsatz ohne Illustrationen umzubauen, will ich's versuchen. Und will weiter versuchen, bei jedem Problem eine Stellungnahme zu den Ergebnissen des Wettbewerbs einzubauen.

I.

Sehr verehrte Anwesende, ich weiß nicht, ob Sie erwarten, daß ich zur sogenannten «architektonischen Frage» des Museumsbaus Stellung nehme – also zur Frage, ob z. B. die Fassaden, Binnenhöfe und Treppenhäuser des neuen Basler Museums schön seien oder nicht. Genauer: zur Frage, ob ein Museum ein «Zweckbau» oder ein «Monumentalbau» sei, d. h. ob hierfür eine Formensprache genüge, die aus Gebrauch, Konstruktion und Material entwickelt ist, oder ob «noch etwas darüber hinaus» notwendig sei.

Wer die Erörterung dieser Frage erwartet hat, den muß ich leider enttäuschen. Denn ich möchte heute vor allem als «Bilderhänge-Mensch» sprechen: ich möchte mich beschränken auf den Standpunkt dessen, der ein Museum täglich braucht.

Damit Sie aber nicht glauben, ich wolle mich um einen heißen Brei drücken, will ich meine persönliche Auffassung hierüber kurz vorwegnehmen.

Ich halte, offengestanden, diesen Brei für nur noch künstlich warm gehalten, d. h. ich glaube, es sei in den letzten 15 Jahren nichts geschehen, was uns zwänge, unsere damalige Auffassung preiszugeben, die besagte, auch ein Museum habe nichts als ein «ehrlicher Gebrauchsgegenstand» zu sein. Ich glaube im Gegenteil,