

# Über das Kunstsammeln

Autor(en): **Huggler, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **41 (1954)**

Heft 1: **Das Leben in der Siedlung**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-31692>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Über das Kunstsammeln

Von Max Huggler\*

Was man unter Kunstsammeln versteht, braucht nicht definiert zu werden: es ist über den ruhigen Besitz hinaus das Bedürfnis, Kunstwerke in wachsender Zahl um sich zu haben. Von der Kunst her läßt sich die Frage stellen, ob angesichts des Besitztriebes der Sammler die Kunst von den Künstlern überhaupt zum Sammeln geschaffen sei – ob das Kunstwerk an sich die Bestimmung enthalte, in eine Sammlung aufgenommen zu werden. Auf diese oft erhobene Frage lassen sich zwei Gruppen von Kunstwerken unterscheiden, von denen die eine für die Allgemeinheit, die andere für die Sammler bestimmt ist. Die erste Gruppe umfaßt die an den Ort ihrer Bestimmung gebundenen Werke: Wandbilder, Glasfenster und Plastik, die im Zusammenhang mit einem Bauwerk geschaffen wurden. Sie gehören einem übergeordneten Ganzen an und sprechen künstlerisch eine Sprache, die sich nicht an den Einzelnen, sondern an eine Gemeinschaft wendet: an die Angehörigen der Kirche, an das Volk einer Stadt, an dessen Regierungen, Stände, Zünfte, Vereinigungen und Vereine. Der Stil der Wandbilder ist einfach und von weitem lesbar, ihre Gegenstände beziehen sich auf ein allgemein Menschliches, wie es die Tatsachen der kirchlichen Lehre, die Bilder der Wissenschaften und Künste, der Tugenden und Monatsarbeiten zur Darstellung bringen.

Es ist das Anliegen der Altersschrift Jakob Burckhardts über die Sammler, den Wandel der künstlerischen Form und Sprache zu zeigen, der eintrat, als im Zeitalter der Renaissance das Bildwerk zum Objekt des Sammelns wurde. Nicht die Fresken in Kirchen, Klosterhöfen, in Rathhäusern und an den Fassaden der Paläste waren die möglichen Gegenstände dieses Sammeltriebes, sondern die kleinen Täfelchen, die, kostbar gemalt, mit leuchtenden Farben, ihren Wert erst Auge in Auge, in der Stille des Gemaches entfalten. Wie ihre Technik der Feinmalerei sind auch ihre Gegenstände verschieden von den Wandmalereien des öffentlich-monumentalen Stiles: sie wenden sich an das Gemüt des Besitzers, der durch ihren Anblick zu innerer Teilnahme, zu Andacht und Versenkung gestimmt wird. Öffentlich-monumentale, allgemein ideenhafte Wandmalerei zu intim privater, subjektiv gemüthlicher Kabinet- oder Sammlermalerei, so etwa ließe sich der Gegensatz dieser beiden Gruppen von Kunstwerken schlagwortartig umschreiben.

\* Auszug aus 'einem Vortrag, der in den Kunstvereinen St. Gallen und Rorschach gehalten wurde

Museen und private Sammler gehören darin zusammen, daß beide auf dieselbe Gruppe der beweglichen, für das Sammeln bestimmten Kunstwerke angewiesen sind. Sie haben im weiten Reich der Kunst die gleichen Ziele und dieselben Interessen, und die Jagdgründe ihres Sammel-eifers sind beiden gemeinsam. Geschichtlich verhält es sich denn auch so, daß die öffentlichen Kunstsammlungen aus den privaten hervorgegangen sind. Der persönlich-fürstliche Besitz wurde an bestimmten Tagen, dann regelmäßig öffentlich zugänglich gemacht. Im Verlauf der politischen Veränderungen der Neuzeit kamen diese privaten, aus einem persönlichen Einkommen unterhaltenen Sammlungen auf diese oder jene Weise in Staatsbesitz und wurden der öffentlichen Verwaltung unterstellt. Dies war der Fall für die größten Sammlungen Europas: Prado, Louvre, Eremitage, Vatikan, Florentiner Uffizien, Palazzo Pitti, Wiener Hofmuseum und Münchner Pinakothek.

Schenkungen und Stiftungen privater Sammler bedeuten den größten und wertvollsten Zuwachs, den der öffentliche Kunstbesitz auch heute noch erfährt. Das nächstliegende Beispiel bildet die Tätigkeit Oskar Reinharts; der Louvre verdankt seinen Besitz an moderner Malerei fast ausschließlich Schenkungen, und jährlich nimmt er eine Anzahl weiterer Meisterwerke entgegen, deren Wert die eigenen Ankäufe um das Vielfache übersteigt. Aber selbst da, wo die Museen weitgehend aus eigenen Mitteln sich um den Ausbau ihrer Sammlung bemühen, bildet der private Kunstbesitz das Reservoir, aus dem sie ihre Erwerbungen beziehen. Wo anders sollten sich denn noch käufliche Bilder älterer Zeit befinden als in den Privatsammlungen, da der kirchliche Kunstbesitz allgemein nicht mehr auf den Markt gebracht wird und die Museen selbstverständlich behalten, was ihnen gehört.

Wie wichtig die materielle Zusammenfassung und Hut des künstlerischen Gutes auch sein mag, so geht doch die Bedeutung des privaten Kunstsammlers im gesamt-künstlerischen Leben weit darüber hinaus. Es gehört zum Wesen des Sammlers, daß er sich mit seinem Besitz oder auch nur mit dem, was er für sich erwerben möchte, beschäftigt, daß er sich Kenntnisse aneignet, sich über die Künstler, das Handwerk, den Stil unterrichtet, daß er sein Auge in dauernder Übung ausbildet und schärft, seinen Geschmack formt – und so im ganzen seinen künstlerischen Sinn entwickelt. Der persönliche Erwerb eines Kunstwerkes bringt ein Risiko mit

sich, wie es der unverpflichtenden, besitzlosen Betrachtung niemals anhaftet. Der leidenschaftliche Sammler läuft nicht beliebig; er prüft und wählt aus und muß vor Täuschungen durch sich selber sowohl wie durch andere auf der Hut sein. Aus einem Laien wird er ein Sachverständiger, ein Kenner von Geschmack und Genüßfähigkeit.

Die Grundlage unserer Kenntnisse auf dem Gebiet der Graphik und der Zeichnung ist durch Sammler und nicht durch Fachleute im engeren Sinne des Wortes gelegt worden. Indem das bewegliche Kunstgut allmählich in die öffentlichen Sammlungen eingeht, vermindert sich notwendigerweise auch das Material, das dem Eifer des Sammlers zugänglich ist; der kritische Sinn entbehrt des Stoffes seiner Übung und kommt nur noch selten zur vollen Ausbildung der Kennerschaft. Während der Käufer eines Kunstwerkes, das er ohne persönliches Verhältnis zum Schmuck seines Zimmers erwirbt, kaum je ein Museum betritt, ist der Sammler der beste Museumsbesucher, der Kenner der öffentlichen Museumsbestände und der wertvollste Mitarbeiter der Museumskommissionen und der Konservatoren.

Ein weiteres und anderes Verdienst fällt dem Sammler auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst zu. Auch der höchste Kunstverstand kann unter den lebenden Künstlern keine unbedingt sichere, keine endgültige Wertung vollziehen. Die Bedeutung eines zeitgenössischen Werkes, seine künstlerische Qualität, sein geistiger Gehalt, seine Beständigkeit für die Zukunft erweist sich erst mit der Zeit: es ist die dem Sammler eigene Aufgabe, das Risiko zu wagen, den Einsatz zu leisten und Werke der jungen, noch unentdeckten Talente um sich zu haben. Die Museen müssen sich an das halten, was seine Beständigkeit und seine Gültigkeit erwiesen hat; sie können nicht Experimente machen, nicht auf Junge setzen, deren Arbeit sich nach wenigen Jahren als wertlos herausstellt. Paris hat die vorbildliche Einrichtung, daß ein Kunstwerk erst hundert Jahre nach der Geburt seines Schöpfers Eingang in die repräsentative Sammlung des Louvre findet, während es vorher sich mit der Aufbewahrung im Musée d'Art Moderne (dem früheren Musée du Luxembourg) begnügen muß. Der private Kunstsammler bereitet die Wege, schlägt die Schneisen in den dicht wachsenden Wald der zeitgenössischen Kunst, auf denen die öffentlichen Sammlungen ihren späteren Gang antreten.

Unter den Hunderten von italienischen Gemälden und Plastiken des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, die in unabsehbaren Sälen der Accademia delle Belle Arti in Rom aufgereiht sind, begegnet man keinem einzigen wirklich gültigen Werk, wie es sie doch auch in der italienischen Malerei der Neuzeit gibt. Das ist das Resultat der offiziellen Ankäufe des Staates, die mit unfehlbarer Sicherheit an all dem vorbeigreifen, was sich als lebendig und fortwirkend erwiesen hat. Wenn sich in öffentlich italienischem Besitz kein Bild eines Impressionisten, kein Bild von Cézanne oder von einem

anderen der europäischen Maler des 20. Jahrhunderts findet, so hat dies seinen Grund darin, daß es in Italien keine Privatsammler gab, die die nötige Pionierarbeit geleistet hatten.

Solange das Ideal einer Persönlichkeitskultur Geltung hat, wird es Kunstsammler und Kunstsammlungen geben. Mit dem einen aber geht notwendig das andere zugrunde, wie wir in den letzten Jahrzehnten gemeinsam festzustellen die Möglichkeit hatten. Die Kunst in den Händen des Staates kann nichts anderes als Propaganda sein; wo der private Kunstsammler ausscheidet, ist – wie heute die Dinge stehen – das Ende der Kunst gekommen.

Die Praxis des Kunstsammelns läßt sich in ein paar Überlegungen zusammenfassen, die für öffentliche und private Sammlungen in der gleichen Weise Geltung haben. Das Museum hat vor dem Privaten das eine voraus: es fällt weniger leicht in Versuchung, spekulativ zu kaufen. Die Wertsteigerung der Kunstwerke ist im Zusammenhang mit den modernen ökonomischen und finanziellen Entwicklungen ein durchaus natürlicher und normaler Vorgang. Aber die erste Voraussetzung des wahren Sammelns ist die Freude und Liebe zur Kunst ohne die Absicht einer Wertvermehrung oder eines Gewinnes.

Kunstsammeln kann aber auch nicht geschehen aus Mitleid – mit den arbeitenden Künstlern, mit in Bedrängnis befindlichen Freunden, mit Kapital benötigenden Besitzern. Wohl bedarf das künstlerische Schaffen der Anerkennung und Förderung, aber Aufgaben und Ziele der Kunstpflege sind verschieden von denjenigen des Kunstsammelns. Dafür steht der Maßstab der Qualität nicht einmal an erster Stelle. Am wichtigsten ist, daß eine Kunstsammlung ihre eigene Prägung annimmt, einen Charakter hat, sich ein Gesicht formt, irgendwie das Wesen derer spiegelt, die sie schaffen. Es gehört zur Tiefe des Kunstwerkes, daß es in jedem neuen Zusammenhang andere Bezüge schafft, andere Anregungen vermittelt und zu anderen Urteilen und Bewertungen antreibt. Auswahl und Zusammenstellung entsprechen nicht nur, sondern sie offenbaren Temperament und Neigung ihres Besitzers. Als öffentliche Sammlung geben sie Kunde von den Möglichkeiten, von Anteilnahme, Sitte und Bildung, vom Geist und Wesen der Bürgerschaft einer Stadt. Dieses Gesicht einer Sammlung wird um so ausgeprägter, je intensiver der Sammler sich damit abgibt und die Entscheidung dafür findet, was zu ihm paßt, was ihm gefällt. Auch der Sammler muß produktiv schaffend, des schöpferischen Prinzips in sich bewußt sein, soll sein Werk Bestand, Dauer und Geltung haben.

Die Zusammenarbeit mit Künstlern ist für eine Sammlung richtig und meist sogar unentbehrlich. Gewiß wird der Künstler in der Wahl der Werke alter und neuer Kunst von seinem eigenen Schaffen her bestimmt. Aber auch wenn sein Urteil einseitig sein mag, so sieht

er die Qualität, empfindet die Echtheit einer fremden Schöpfung, verfällt schwerer der Verführung durch Routine und Mache. In den Museen kommt die gemeinsame Anstrengung zustande durch das Zusammenwirken von Kommission mit Künstlermitgliedern und Konservator, eine Einrichtung, die ich für die bestmögliche Lösung des immer wieder diskutierten Problems der öffentlichen Kunsterwerbungen halte.

Einige weitere Betrachtungen lassen sich über den Aufbau und Ausbau der Museumssammlungen im besonderen anstellen. Wie jede konkrete menschliche Beschäftigung ist die Museumssammlung keine Aufgabe, die nur *eine* Lösung zuließe. Sie ist vielmehr eine Gleichung, in der neben den Konstanten noch mehr Variablen und stets auch mehrere unbekannte Größen enthalten sind. Für die europäischen Sammlungen und das, was heute noch für sie auf diesem Kontinent geschieht, scheint mir das Wichtigste zu sein, daß sie hervorgingen und verwachsen sind mit einer örtlichen Tradition. Das Heimische als das Lebendig-Wirkende darf nicht verloren gehen, auch wenn man sich weiteren Zielen zuwendet. Diese in organischer Verbindung mit dem Bestehenden zu finden, bleibt in jedem Fall die besondere und gewiß auch die schwierigste Aufgabe.

Ein Museum hat Leben, weiterwirkende Kraft nur, indem es dauernd neue Erwerbungen macht. Ich wage die

Behauptung, ein Museum habe nur so viel Leben in sich, wie es Ankäufe tätige. Trotz vielen Besuchern, Vorträgen, Ausstellungen und was man sonst zur Verlebendigung der Museen unternimmt, bliebe es ohne Erwerbungen ein galvanisierter Leichnam. Nicht nur, daß offensichtliche Lücken ergänzt werden müssen, die innerhalb des einmal vorhandenen Bestandes nie fehlen – viel wichtiger ist, daß unsere Vorstellung von einer zurückliegenden Epoche dem Lauf des Lebens folgend sich wandelt, daß neue Wertungen das Bild verändern, die Akzente sich verschieben, wenig oder gar nicht bekannte Künstler neu gesehen werden, die Hochschätzung anderer abnimmt. Dieser notwendige Wechsel des künstlerischen Geschmackes und Interesses wirkt sich bei den öffentlichen Sammlungen nutzbringend aus, auf die Weise werden sie im Verlauf der Zeit gültig und allgemein, zu Spiegeln, die das geistige Leben sich folgender Generationen auffangen.

Aber ebenso unumgänglich wie die stets neue Aneignung des überkommenen Erbes ist der Vorstoß ins Neue. Die größten und schönsten Sammlungen haben sich mit den Kunstwerken ihrer Zeit gebildet. Für die Zukunft können wir nichts besseres tun, als ihr erhalten und überliefern, was uns als das Beste unseres Schaffens lieb und teuer war. Dazu bedarf es des Glaubens an die künstlerischen Kräfte unserer Zeit, so daß das Kunstsammeln schließlich ein Bekenntnis zum Fortbestand und der weiteren Dauer unserer Kultur wird.

## Stifter und Stiftungen moderner Kunst im Basler Kunstmuseum

Von Maria Netter

Um was es im folgenden geht, kann man mit der Kurzbiographie eines Wunderkindes und seiner Eltern vergleichen. Das Wunderkind heißt in diesem Fall «die moderne Abteilung» in Basels Öffentlicher Kunstsammlung – des Museums der Konrad Witz, Holbein und Manuel Deutsch also. Sie hat im Verlauf der letzten zwanzig Jahre eine derart überraschende Entwicklung durchgemacht, ist in einer Weise gewachsen – und zwar nicht nur quantitativ, sondern vor allem qualitativ –, daß sie heute schon so etwas wie Weltruhm genießt. Von Amerika aus wird das Basler Museum unter dem Stichwort «Von Holbein bis Picasso» sogar als das viertwichtigste unter den europäischen Museen angesehen.

Wie war dieses Wunder möglich? Die Frage stellt sich angesichts der Tatsache, daß das Basler Museum kein privates Institut, sondern ein staatliches Museum ist (seit dem 17. Jahrhundert ist sein wertvoller Grund-

stock, das Amerbach-Kabinett, Besitz der Universität). Es lebt aus öffentlichen, nicht allzu reichlich fließenden Geldern\* und ist also der Öffentlichkeit über die Verwendung seiner Mittel genauestens Rechenschaft schuldig. Es hat sein Geld mündelsicher anzulegen, nicht spekulativ. Was zur notwendigen Folge hat, daß es

\*Der jährliche *Staatsbeitrag* beträgt heute:

5000.– für die Verwaltung (ohne Löhne für Personal und ohne Gebäudeunterhalt),  
10000.– für Ankäufe des Kupferstichkabinetts,  
10000.– für die Bibliothek, die zugleich Bibliothek des Kunsthistorischen Seminars der Universität ist,  
30000.– für die Ankäufe der Galerie,  
20000.– für den «Fonds zum Ankauf eines Meisterwerks».

Außerdem steht dem Museum das Recht zu, den Reingewinn aus der Verwaltung (Eintrittsgelder, Postkarten- und Katalogverkauf) auf die Ankaufsrechnung zu überschreiben. 1952 waren dies Fr. 13000.–.