universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Sammlungspraxis im Wandel der Zeit
Aufbau und Intention verschiedener Sammlungsmodelle mit dem besonderen Schwerpunkt auf Österreich

Verfasserin:

Isabella Herzig

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2010

Betreuer:	*Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka*
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte

„Wer glaubt, Sammeln sei ein harmloses, nettes kleines Hobby, der irrt sich gewaltig.“[1]

Denn sind wir in gewisser Hinsicht nicht alle Sammler?

[1] Sager 1992, S.7, aus: George Costakis, *Über das Sammeln von Avantgarde-Kunst*, Köln 1982, S.65.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 5

1.1 Definition der Fachbegriffe 6

2 Sammlungsgeschichte 8

2.1 Der Ursprung des Sammelns 8

2.2 Kultische Ansammlungen und Grabbeigaben 9

2.3 Die griechischen und römischen Schatzkammern 11

2.4 Römische Antikensammlungen und die Entstehung des Mäzenatentums 13

2.5 Schatzkammern der Kirchen und der Reliquienkult 17

2.6 Die Wiedergeburt der privaten Sammlungen 23

2.7 Sammlungstypen ab 1400 und ihre Ordnungsprinzipen 25
2.7.1 Studioli und Gabinetti 27
2.7.2 Die Kunst- und Wunderkammer 29
2.7.3 Der Mikro- und der Makrokosmos 32

2.8 Die Ateliersammlung 34
2.8.1 Exkurs: Die Sammlung im Bild 35

2.9 Die Sammlungen des Wissens und der Forschung 39
2.9.1 Gabinetti di curiosità und Exotica 39
2.9.2 Sammlungen in Akademien und Universitäten 41
2.9.3 Einteilung der Exponate und die Weltenordnung 44
2.9.4 Exkurs: Sammeltätigkeit im Hause Habsburg 48

2.10 Der Beginn der Öffnung und die ersten Museen 52

2.11 Das Museum im 19. Jahrhundert 55

2.12 Die Kooperation von Museen und privaten Sammlern 65

2.13 Die neuen Sammlungstypen des 20. und 21. Jahrhunderts 68

2.14 Die moderne Sammlungsforschung 72

3 Psychologische Aspekte des Sammeltriebs und Sammlungsintentionen 75

3.1 Die Kunstförderer (Sammler – Mäzen – Sponsor – Verein – Staat) 75

3.2 Das Sammlungsobjekt 81

3.3 Die Psychologie des Sammelns 84
3.3.1 Das Jagdfieber 87
3.3.2 Sammlung der Ästhetik – Über die Schönheit der Sammelobjekte 90
3.3.3 Sammeln als Statussymbol in der Gesellschaft und Mittel zur Legitimation 91
3.3.4 Sammeln als Mittel zur Kommunikation und für Kontakte mit Gleichgesinnten 96
3.3.5 Sammeln aus Gründen der Weiterbildung und Forschung 98
3.3.6 Sammeln für den kultischen Gebrauch 99
3.3.7 Die Sammeltätigkeit als Hobby und zur Entspannung 100
3.3.8 Bildung eines Milieus 102
3.3.9 Die Sammlung als Hinterlassenschaft 105
3.3.10 Sammeln als Wertanlage 110
3.3.11 Sammlungen für ein gutes Image 112

4 Die Marktsituation für Sammler 114

5 Sammlungstypen im 20. und 21. Jahrhundert ... 118

5.1 Privatsammlungen ... 119
5.1.1 Befragung – „Privatsammlungen ganz privat“ in Österreich und Deutschland ... 119
5.1.2 Privatsammlungen in der Öffentlichkeit – Sammlung Wojda und Sammlung Infeld ... 122

5.2 Stiftungen ... 126
5.2.1 Gugging – Art Brut Center ... 126
5.2.2 T-B A21 – Sammlung Francesca von Habsburg ... 130

5.3 Das Antimuseum und das Sammlermuseum ... 132
5.3.1 Neues Museum Weserburg ... 133
5.3.2 museum in progress ... 136

6 Zusammenfassung ... 138

7 Literaturverzeichnis ... 142

8 Abbildungsverzeichnis ... 157

9 Abbildungen ... 161

10 Liste der genannte Sammlungen und Sammler ... 189

11 Fragebogen zu privaten Sammlungen ... 192

12 Lebenslauf ... 195

13 Abstract ... 196

1 Einleitung

In der vorliegenden Diplomarbeit mit dem Titel „Sammlungspraxis im Wandel der Zeit – Aufbau und Intention verschiedener Sammlungsmodelle mit dem besonderen Schwerpunkt auf Österreich“ soll zunächst von einer allgemeinen Darstellung der Sammlungsgeschichte in Europa ausgegangen werden, um die unterschiedlichen Arten des Sammlungsaufbaus, die verschiedenen Ordnungssysteme und die Leitung von Kunstsammlungen zu erläutern. Diese Ausführungen sollen dazu beitragen, die Kunstsammlungen des 20. und 21. Jahrhunderts, im Besonderen jene für moderne und zeitgenössische Kunst, miteinander vergleichen zu können und die unterschiedlichen Sammlungstypen herauszuarbeiten.

Das primäre Ziel dieser Arbeit besteht darin, von der Geschichte der Sammeltätigkeit ausgehend Modelle des privaten Sammelns vorzustellen, die Intentionen für dieses Sammeln zu hinterfragen sowie den Aufbau privater Sammlungen zu durchleuchten. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum Menschen überhaupt Gegenstände sammeln. Hinzu kommen die Fragen, wie Kunstsammlungen aufgebaut werden, inwieweit der Sammler oder die Sammlerin und ihr geschaffenes Werk, die Sammlung, von kunsthistorischem Interesse für die Nachwelt sind. Und ob Sammlungen nur das Ergebnis einer Passion sind oder sie erzieherischen Wert besitzen und wie der Zweck dieser Sammlungen in den jeweiligen Epochen vermittelt wurde. Diese Fragestellungen bilden den Rahmen der wissenschaftlichen Betrachtung der Sammlungstätigkeit.[2]

Da das zu behandelnde Thema sehr weitläufig und in einer Arbeit kaum zu fassen ist, konzentriert sich die Sammlungsgeschichte auf ausgesuchte Beispiele aus der Kunstgeschichte Europas. In weiterer Folge wird bei der Betrachtung der zeitgenössischen Sammlungslandschaft auf einige markante Kollektionen des österreichischen und deutschen Kunstraums eingegangen, die für eine bestimmte Art der Präsentation und des Umgangs mit Kunst stehen, um schließlich eine Einschätzung der kunsthistorischen Relevanz von privaten Kunstsammlungen vorzunehmen sowie einen Ausblick auf zukünftige Sammlungsmodelle zu geben.

[2] Aus Gründen der Textökonomie werden in der vorliegenden Arbeit weibliche Formen nicht explizit angeführt. An dieser Stelle wird jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass sich alle allgemeinen personenbezogenen Formulierungen grundsätzlich gleichermaßen auf Frauen und Männer beziehen, wobei für beide Geschlechter auch konkrete Beispiele gegeben werden.

1.1 Definition der Fachbegriffe

> „*Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreutheit angerührt, in der die Dinge sich in der Welt vorfinden*." (Walter Benjamin)[3]

Das Wort „Sammeln" hat sich aus dem lateinischen „collectio" entwickelt und bedeutet so viel wie Dinge aufsammeln, eine Auswahl treffen und ein Warenmuster zusammenstellen.[4] Die Aneignung von Objekten mit ähnlicher Beschaffenheit oder gleichartigem Inhalt erfolgt stückweise und ergibt eine Ansammlung, die geordnet werden muss, um zu einer Sammlung zu werden. Im Allgemeinen bezeichnet man das Sammeln als die systematische Suche, Beschaffung und Aufbewahrung einer abgegrenzten Art oder Kategorie von Gegenständen und Informationen. Dabei wird das Aneignen, Zuordnen, Gestalten und Vervollständigen einer Kollektion zum konstruktiven Element im mentalen Erfassen der Umwelt der Sammlerpersönlichkeit und bildet die Basis des für jeglichen Sammlungsaufbau.[5]
Mit einem privaten Kunstsammler assoziieren die meisten Menschen einen gebildeten, interessierten und engagierten Kunstkäufer, der sich im Laufe von mehreren Jahrzehnten kontinuierlich eine Sammlung aufgebaut hat. Doch schon ein Interessent, der ab und zu einen Kunstkauf tätigt, um sein Heim zu schmücken, kann als Sammler bezeichnet werden, denn nicht die Menge der zusammengetragenen Werke macht einen Sammler aus, sondern die Liebe und Leidenschaft zu Ästhetik und Kunst selbst.[6] Im Grunde sind in fast allen menschlichen Gesellschaften, in primitiver Form, Sammlungen bezeugt. Eigentlich kann ein jeder Mensch als Sammler bezeichnet werden, nur ist er sich dessen selbst nicht immer bewusst. So kann ein Sammlungsgebiet auch einen immateriellen Wert oder Gegenstand betreffen, wie etwa gewonnenes Wissen, bereiste Länder oder Casanovas Eroberungen.[7] Sobald ein Sammler Objekte unter dem Aspekt der Übereinstimmung in ähnlichen

[3] Benjamin 1991, S.279.
[4] Brockhaus 1992, Band 12, S.170.
[5] Dossi 2007, S.62. Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.37.
[6] Werner 2001, S.101.
[7] Grote 1994, Aufsatz Krzystof Pomian, *Sammlungen-eine historische Typologie*, S.107. Blom 2004, S.335. Sommer & Winter & Skirl 2000, S.24-25 zu Casanovas bzw.: Don Juans Sammlung des Augenblickes der Liebe.

Merkmalen, wie ihrer Gestalt, Funktion, Geschichte oder Herkunft, mit kleinen Abwandlungen zusammenträgt, kann er sein Sammlungsgebiet benennen.[8]

Im Kunstlexikon von Brockhaus wird der Begriff „Kunstsammlung“ als das Zusammenbringen von Kunstwerken im privaten und öffentlichen Besitz definiert. Weiters wird darauf hingewiesen, dass man unter einer Sammlung eine Zusammenstellung und Anhäufung von natürlichen oder künstlich hergestellten Gegenständen versteht, die zeitweise oder endgültig aus dem ökonomischen Kreislauf herausgenommen und an einem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Objekte aufgestellt und angesehen werden können, zusammengetragen werden.[9] Im Prinzip ist der erste Schritt zum Sammlertum ganz einfach. Man begeistert sich für ein Objekt, erwirbt dieses und mit der Zeit werden es immer mehr Gegenstände, die einen umgeben. Irgendwann kommt der Zeitpunkt, an dem der Besitzer seinem Sammelsurium, in dem dessen Werke wenig bis keine inhaltliche Zwiesprache halten, eine Ordnung, gewissermaßen ein Konzept, verleiht. Erst diese Struktur, in das sich die einzelnen Gegenstände einordnen lassen, macht die Anhäufung von Objekten zu einer echten Kollektion.[10] Das Ordnungsgerüst der Sammlung definiert eine bestimmte Einheit und zeigt gleichzeitig die gemeinsame Objektgattung der Sammlungsobjekte auf. Es entsteht ein Netzwerk von Einheit und Vielfalt des Gesammelten, von Übereinstimmung und Variation innerhalb einer Objektgattung, eine „Einheit innerhalb einer Vielheit von Elementen.“[11]

Die frühesten Beispiele für große Sammlungen findet man bereits in der Antike. Zunächst beschränkten sich die Mäzene unter den Griechen und Römern vorwiegend auf nützliche und besonders wertvolle Objekte und gingen erst in späteren Jahrhunderten dazu über, Kunsthandwerke nach ästhetischem Wert, dem reinen Kunstwert oder persönlichem Interesse zusammenzutragen. Diese Freude und Leidenschaft am Sammeln ästhetischer Dinge sind der Grundgedanke aller nachfolgenden Sammler geblieben. Bereits Platon schrieb:

> „*Wenn es etwas gibt, wofür zu leben es sich lohnt, dann ist es die Betrachtung des Schönen.*“[12]

[8] Engelfried 2008, S.10. Das Benennen einer Gattung ist für Engelfried die Grundvoraussetzung für jede Sammeltätigkeit, denn nur so kann man sein Sammlungsfeld eingrenzen.
[9] zum Thema Sammlung vgl.: Brockhaus der Kunst 1987, Band 5, S.317. Mörth & Druml 2007, S.1.
[10] Herstatt 2007, S.18. Schmidtkonz 2003, S.1. Grote 1994, S.11.
[11] Dossi 2007, S.62.
[12] Dossi 2007, S.54.

2 Sammlungsgeschichte

Um die Intentionen und Neigungen der Kunstsammler im 20. und 21. Jahrhundert nachvollziehen zu können, soll zunächst ein Blick auf die Geschichte des Sammelns von den ersten Grabbeigaben Ansammlungen bis hin zu den ersten Museen geworfen werden. Dabei ist es vonnöten, sich ebenfalls den Akt der Sammeltätigkeit im Allgemeinen zu vergegenwärtigen. Bei den ersten hier genannten Kollektionen handelt es sich indessen nicht immer um Kunstsammlungen nach heutigem Verständnis, sondern eher um Ansammlungen. Schatz- und Wunderkammern, Kuriositätensammlungen und andere Arten von Kollektionen sind gleichwohl Teil der Entwicklung des Sammlertums und werden heute meistens in Museen oder Privatsammlungen zusammengelegt. Ein Rückblick in die Entstehungsgeschichte der verschiedenen Sammlungsgattungen soll die unterschiedlichen Ansätze in verschiedenen Kulturkreisen durch die Jahrhunderte hindurch zusammenfassen. Dabei werden in dieser Arbeit außereuropäischen Kulturen nur unter dem Aspekt des Einzugs in europäische Kollektionen in Form von Naturalien, Reliquien und fremdartigen Kuriositäten behandelt, zumal außereuropäische Sammlungen stark von ihrer Kultur und dem historischen Umfeld abhängig und kaum mit der Entwicklung der Sammlertätigkeit in Europa zu vergleichen sind.[13]

2.1 Der Ursprung des Sammelns

Ein Hauptgrund für das Sammeln von Gegenständen liegt laut Forschung im menschlichen Unterbewusstsein und in angeborenem Verhalten. Der Wunsch „des Aufsammelns (…) steht in einer evolutionsgeschichtlichen Reihe mit tierischen Formen der Nahrungssuche und -hortung.“[14] Die frühen Sammler- und Jägergesellschaften trugen bereits Nahrung und Werkzeuge zusammen, die für den täglichen Gebrauch und zum Überleben entscheidend waren. Aus diesem physiologischen Selbsterhaltungstrieb entwickelte sich nach und nach ein Gefühl des Genusses am Gesammelten. Dinge zu horten, erzeugte ein gewisses Wohlgefühl.[15] Der Mensch, „von Natur aus ein Kulturwesen“[16], entwickelte ein Bedürfnis, ästhetische und praktische Gegenstände in seinem Lebensumkreis anzuhäufen. Ihr reiner Nutzwert ging dabei mit der Zeit verloren und es kam zu rein ästhetischen, interessensbedingten Sammlungen, wobei die Formen der bloßen Akkumulation von Objekten, die im Sinne der Lagerung und

[13] Grote 1994, S.107, Aufsatz: Krzystof Pomian, *Sammlungen- eine historische Typologie*.
[14] Marx & Rehberg 2006, S.XI.
[15] Lexikon der Kunst 1993, Band 5, S.748. Schmidtkonz 2003, S.1. Sommer 2002, S.53.
[16] Gehlen 1995, S.88.

Vorratshaltung ohne jegliches Konzept entstanden sind, jedoch von der Sammlungsgeschichte ausgeschlossen werden.[17]

2.2 Kultische Ansammlungen und Grabbeigaben

Die frühesten Ansammlungen von Objekten, die als Vorläufer späterer Kunstansammlungen betrachtet werden können, sind durch die Verlagerung von Gegenständen, wie Skulpturen und Waffen, aus der Sphäre des Gebrauchs in die Sphäre des Kults, insbesondere des Begräbniskults, entstanden (Abb.1).[18] Diese Aufwertung von Alltagsgegenständen durch die Einführung in den sakralen Bereich und ihre Aufbewahrung in Kulträumen und Grabstätten geschahen nicht aus Gründen der Nützlichkeit und Funktionalität, sondern aufgrund des magischen oder symbolischen Gehalts, der diesen Objekten zugeschrieben wurde.[19] Der Schriftsteller Ernst Lucius erklärt dieses Phänomen aus den religiösen Glaubensvorstellungen der Antike heraus: Alle Phänomene der Natur und alle Erscheinungen des sozialen und kulturellen Lebens in der Gesellschaft standen mit einer göttlichen Macht in Verbindung. Jedem Bereich war ein bestimmter „Schutzgott“ zugeordnet, den man darzustellen versuchte, um ihn auf diese Art einzufangen. Die Menschen des Altertums glaubten, dass die Seele eines Verstorbenen als Wesen einer höheren Natur weiterleben würde und seine ständige Behausung fortan in der Nähe der menschlichen Überreste wäre. Grabbeigaben und ständige Opfer sollten den Seelen das weitere Bestehen ermöglichen sowie die Erinnerung an sie aufrechterhalten.[20]

Im ägyptischen Totenkult gab man den Verstorbenen – meist waren dies wichtige Beamte, Fürsten und Pharaonen – neben Gebrauchsgegenständen auch Luxusgüter, Diener und Kunstgegenstände mit ins Grab. Die Pyramiden sowie große Privatgräber und Nekropolen im Tal der Könige Thebens und Assuans dokumentieren den Reichtum und den rituellen Wert dieser Opfergaben (Abb.2).[21] Im alten Ägypten wurden die Pharaonen mit ihren magischen Objekten sogar zu einer Art Bindeglied zwischen dem Volk und den höheren Mächten. Sie waren für das Bitten und Besänftigen der Götter verantwortlich und wurden selbst als gottgleiche Persönlichkeiten verehrt. Außerdem wurden im pharaonischen Ägypten Kunstwerke niemals ausschließlich zum subjektiven Vergnügen geschaffen. Sie befanden sich überwiegend in Tempeln und Gräbern und wurden dort gesammelt, um bei religiösen Ritualen

[17] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.58, Aufsatz: Adrian Stähli, *Sammlung ohne Sammler*.
[18] Marx & Rehberg 2006, S.XIII.
[19] Brockhaus Band 12, S.614.
[20] Lucius 1904, S.3-4 und S.15.
[21] Leclant 1979, S.110-111. van Holst 1960, S.17.

zu bestimmten Zeitpunkten eingesetzt zu werden. Jeder kultische Gegenstand hatte eine spezifische Funktion und Aufgabe zu erfüllen. Grabschätze sollten die Götter besänftigen und dem Verstorbenen bei der „Überfahrt in das Reich der Toten“ dienlich sein.[22] Der Glaube an ein Leben nach dem Tod und die Notwendigkeit, materiellen Besitz in die andere Welt mitzunehmen, erscheinen durch die gefundenen Grabkammern, die mit Naturalien und Schätzen gefüllt wurden, bestätigt. Diese Anhäufungen können gewissermaßen als erste kultische Sammlungen bezeichnet werden.[23]

Vergleichbare rituelle Bräuche sind auch Bestandteile anderer früher Hochkulturen. So haben die Naturvölker Asiens, Afrikas und Nordamerikas ästhetische Objekte geschaffen, die nicht nur einem alltäglichen Verwendungszweck dienten, sondern in religiöse Handlungen einbezogen wurden. Oftmals wurden diesen Gegenständen, den sogenannten „Mana-Objekten“, besondere Kräfte und Heilwirkungen zugesprochen. Durch die Teilhabe an der in den Reliquien innewohnende Macht sollte das menschliche Bedürfnis nach Orientierung und Glaube gestillt werden. Krzysztof Pomian bezeichnet diese Art von Bedeutungsträgern als „Semiophoren“ – Gegenstände mit zwei Bedeutungen, bestehend aus einem Träger und einem darauf angebrachten oder oftmals damit verbundenem Zeichen.[24] Zudem galten diese Objekte als Beweis für eine bestehende andauernde Lebenskraft, die Unsicherheiten vertreiben sowie störende Sehnsüchte und existenzielle Ängste lindern konnten.[25] Für den amerikanischen Psychoanalytiker Werner Muensterberger liegt die übernatürliche Wirksamkeit der aufgeladenen „Mana-Träger“, wie Knochen, Amulette, Steine oder Holzfiguren, jenseits der realistischen Beurteilung oder des intellektuellen Verständnisses. Seelische, immaterielle Energie sowie übersinnliche Kräfte sollten dem Besitzer des magischen Gegenstands Macht über die Naturgewalten verleihen. Überdies wurde ihnen heilende Wirkungen zugeschrieben und sogar die Beeinflussbarkeit menschlichen Handelns wurde ihnen unterstellt.[26] In weiterer Folge verehrten die Menschen nicht nur den Gegenstand selbst, sondern auch seinen Besitzer, der die dem Gegenstand innewohnende Macht beherrschte oder heraufbeschwören konnte.

[22] Leclant 1979, S.13-17. Blom 2004, S.359. Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.27-28.
[23] Fyson 1996, S.16-17.
[24] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.12. Die Semiophoren von Pomian stehen für dieselbe Art der Trägerobjekte wie die Mana-Objekte bei Muensterberger. Die Außenbedeutung eines Dings trägt einen Verweis auf die ursprüngliche Bedeutung. Das Sammlungsobjekt besitzt demnach eine semiophore als auch eine materielle Seite und nimmt innerhalb des Kontexts einer Sammlung eine andere Bedeutung an.
[25] Lexikon der Theologie und Kirche, Bd. 8, Freiburg 1963 unter „Reliquien“. Muensterberger 1995, S.102-103.
[26] Dossi 2007, S.55. Muensterberger 1995, S.92-94.

Der Besitz dieser Gegenstände legitimierte die Machtansprüche und verhalf einem Herrscher und Gesetzgeber in seiner Gemeinschaft zu Anerkennung.[27]

Die Maya in Mittelamerika sind ein weiteres Beispiel einer frühen Hochkultur mit zahlreichen Kultstücken, die später in europäischen Sammlungsbeständen auftauchten. Reich und Kult der Maya bestanden von ca. 300 v. Chr. bis ins 15. Jahrhundert hinein und breiteten sich über ein Gebiet von Guatemala bis Südmexiko aus. In jeder größeren Maya-Stadt gab es Tempel, Kultstätten mit Opferstellen und Herrschergräber, die mit Jadeschätzen, Masken und Steinplatten gefüllt waren. [28] Der Glaube an bestimmte Wunderkräfte oder Heilwirkungen in physischer oder psychischer Not führte in vielen Kulturen zu Ansammlungen von Masken, Waffen, Naturalien und anderen Gegenständen. Bis ins 17. Jahrhundert waren kultische Objekte und Reliquien, neben dem allgemeinen naturwissenschaftlichen Interesse an wunderlichen Naturalien, auch in Europa begehrte Sammlerstücke, die studiert wurden. Europäische Sammler waren fasziniert von den Gegenständen fremder Kulturen und versuchten, ihre Bedeutung zu entschlüsseln, sie nach ihrer Funktion im täglichen Leben zu kategorisieren und ihren Verwendungszweck zu erforschen.[29]

2.3 Die griechischen und römischen Schatzkammern

Das intensive Zusammentragen von Kunst und ihre Inventarisierung sind bereits im antiken Griechenland zu vermerken. In Tempeln und Schatzhäusern wurden Skulpturen und andere Gegenstände für das Gemeinwesen zum Betrachten sowie zu Ehre der einzelnen Gottheiten, die mit der Kunst in gewisser Hinsicht verbunden waren, angehäuft. Dabei galt der kostbare Gegenstand als Manifestation der Beziehung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen.

Im vierten Jahrhundert vollzog sich jedoch ein Wandel in der Sammlungstätigkeit der Griechen. Kunst wurde nicht mehr ausschließlich in Tempeln für die Allgemeinheit aufbewahrt, sondern auch die Privatvillen und Gärten der Wohlhabenden füllten sich zunehmend mit Objekten von ästhetischem Wert. Betrachtet man die Entwicklung im römischen Reich, ist dort ein ähnlicher Wandel vom staatlichen Schatzhaus zur kleinen privaten Kollektion zu erkennen.[30]

[27] Lexikon der Kunst 1993, Band 5, S.749.
[28] Fyson 1996, S.50.
[29] Scheicher 1979, S.16.
[30] Donath 1911, S.19-20.

Zahlreiche Schilderungen der antiken Dichter ebenso wie Reiseberichte aus dem römischen Imperium berichten von unfassbaren Kostbarkeiten und Vorräten, die in den Schatzkammern der verschiedenen Tempelbezirke des Reichs gesammelt wurden. Waffen berühmter Kriegsherren, seltsam geformte Naturgebilde, heilkräftige Stoffe und Raritäten aus fremden Provinzen wurden hier aufgehoben.[31] Auch der Schriftsteller Plinius der Ältere verweist in seinen Beschreibungen und Briefen auf die Ansammlung von Trophäen und Weihgaben in den Tempeln Roms.[32] Dabei wurden Kunstwerke, erbeutete Waffen und andere Wertgegenstände ohne besondere Unterscheidung in einer Kammer nebeneinander aufgehoben. So wurden Verehrungsstätten, wie der Zeus- oder Iuppiter-Tempel, zu Sammellagern oder sogenannten „thesauroi"[33], den Schatzkammern der Götter. Da diese Tempel offen zugänglich waren, geht Julius von Schlosser sogar so weit, sie als die ersten öffentlichen, jedem Bürger zugänglichen Museen erlebbarer Kunst zu bezeichnen.

Für die Römer spiegelte der Tempelschatz die nationale und kultische Ideologie des Volks wider. Das Ausmaß der Schätze legte Zeugnis über die Stellung der Götter und jene des Kaisers ab, wies auf den Reichtum und die militärische Macht des Staats hin und versinnbildlichte zugleich die Tugenden eines Herrschers.[34] Die staatlichen Sammlungen wurden jedoch nicht von einem Individuum definiert, einer Sammlerpersönlichkeit, die sich hier manifestierte und ihren Charakter zum Ausdruck brachte, sondern sie wurden von der Akkumulation der angeeigneten Objekte bestimmt. Diese „Sammlungen ohne Sammler" sollten innerhalb eines kulturellen Rahmens existieren und waren dazu da, der Allgemeinheit zu dienen und die kollektive Geschichte sowie die gemeinsamen Traditionen und Relikte, deren Bestand allerdings durch den Beitrag jedes einzelnen Bürgers ausgewählt und mitbestimmt wurde, zu bewahren und vorzustellen. Somit konnte die Bevölkerung Anteil daran nehmen, eine gemeinschaftliche und über Generationen hinweg angelegte Sammlung mit auszubauen und das historische Gedächtnis zu bewahren, dessen Bedeutung insbesondere durch das öffentliche Ansehen wuchs.[35]

> „*Entscheidend ist, daß bei den antiken ‚Sammlungen ohne Sammler' die Bedeutung der gesammelten Objekte sich nicht aus ihrer Eignung für die Repräsentation der*

[31] van Holst 1960, S. 17-18.
[32] siehe: Vessberg 1941, S.32, Plin.n.h. 34,54 sowie S.15, Plin.n.h. 35,154.
[33] Lexikon der Kunst 1987, Band 8, S.278. Brockhaus der Kunst 1987, S.317.
[34] Schlosser 1908, S.4-5. Iuppiter-Tempel ein Museum vgl. Cic. Verr.2, 4, 126 in: Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.67.
[35] MacGregor 1985, S. 20-30. Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.56-58, Aufsatz: Adrian Stähli, *Sammlung ohne Sammler*.

Sammlerpersönlichkeit ableitet, sondern daraus, daß sie sich einem übergeordneten Konzept unterordnen - der Bewahrung und Rekonstruktion von Geschichte."[36]

In Zeiten der Herrschaftszentralisierung und der aufstrebenden Kriegsgesellschaften kam es vermehrt zu institutionellen Formen einer demonstrativen Aneignung von Objekten, die den Herrscheranspruch einzelner Personen, Kriegsführer oder ganzer Adelsfamilien untermauern sollten. Die symbolträchtigen Gegenstände unterworfener Gesellschaften – seien es militärische Objekte, Herrscherinsignien oder religiöse Reliquien – wurden dem neuen politischen Oberhaupt dargebracht und dem Volk in aufwendigen Prozessionen und Triumphzügen vorgeführt. Auf diese Weise betonte der Anführer der siegreichen Partei seinen Triumph und demonstrierte seine Dominanz- und Herrschaftsansprüche.[37]
Der Titusbogen in Rom ist eines der wohl bekanntesten Monumente, das einen bildnerisch formulierten Triumphzug darstellt (Abb.3). Zu sehen ist darauf ein vom Volk umjubelter Kaiser Titus, der mit dem römischen Heer über das Forum Romanum zieht und den salomonischen Tempelschatz aus Jerusalem, die Menora, Steinbrocken des Tempels sowie jüdische Sklaven nach Rom bringt. Diese Form der Berichterstattung war für das Ansehen und den Status des Kaisers von großer Bedeutung. Als Dokument verweisen derartige Werke noch heute auf die möglichen Bestände von staatlichen Schatzkammern im antiken Rom.[38]

2.4 Römische Antikensammlungen und die Entstehung des Mäzenatentums

Im dritten vorchristlichen Jahrhundert eroberten die Römer große Teile Griechenlands und begannen, die griechischen Antikensammlungen, Heiligtümer und Tempel zu plündern. Auf diese Weise gelangten die Kostbarkeiten der griechischen Antike in das römische Imperium und erfuhren in weiterer Folge bei aristokratischen Kunstliebhabern große Bewunderung. Plinius, Livius, Cicero und andere antike Autoren beschreiben in ihren Texten und Briefen mehrfach das Ausmaß der rücksichtslosen Raubzüge und Plünderungen der Römer.[39]
Bis in die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts blieb das gesamte Raubgut der Soldaten Staatseigentum oder wurde als Soldatensold verwendet. Als ein Senatsbeschluss schließlich die Anzahl der öffentlich zur Schau gestellten Statuen und Objekte einschränkte, öffnete sich der Weg für private Kunstsammler, um griechische Skulpturen

[36] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.57.
[37] Marx & Rehberg 2006, S.XIII.
[38] van Holst 1960, S.26.
[39] Vessberg 1941,allg. Import S. 92, Textquellen S. 17 Liv.5,21, S.47 Plin.n.h. 34,36, S.49, Cic. in Verrem II,4,I.

zusammenzutragen. Durch das stetig steigende Kunstinteresse in der römischen Aristokratie nahmen Kunstplünderungen zu und es entwickelte sich ein Handel, der oftmals zur Zerstörung von älteren Sammlungsstrukturen der Griechen führte, die sich heute nicht mehr vollständig rekonstruieren lassen.[40]

Die Römer konzentrierten sich vermehrt auf griechische und ägyptische Kunst und sammelten ausschließlich nach ästhetischen Gesichtspunkten. Man begann eigens dafür eingerichtete Räumlichkeiten im Wohnbereich mit Kunstwerken zu füllen, um diese dann seinen Gästen und Kunstkennern zu präsentieren. Die Sammlungsobjekte dienten dem Studium der „guten angemessenen Kunst“ und boten den Gelehrten anregenden Gesprächsstoff. Dichter und Philosophen diskutierten Fragen der Ästhetik, verglichen Stücke aus verschiedenen Epochen und versuchten, daraus Erkenntnisse für andere Lebensbereiche zu gewinnen.[41] Cicero und Horaz berichteten ebenfalls über das Aufkommen von Kunstsammlern und privaten Kollektionen im römischen Imperium sowie das Bestreben, die Ästhetik in allen Bereichen des Alltags zu suchen. Zwei der wichtigsten Kollektionen Roms sind in Ciceros Schriften sogar namentlich erwähnt: die Kunstsammlung von Aedes Felicitatis und L. Licinius Lucullus, die beide eine große Anzahl an Objekten hellenistischer Kunst besaßen.[42] Agrippa hingegen hielt programmatische Reden, in denen er die römische Nobilität dazu aufforderte, Statuen und Gemälde nicht nur in privaten Villen zu horten, sondern diese der Allgemeinheit zugänglich zu machen und öffentlich auszustellen. Er selbst ging mit gutem Beispiel voran und ließ zahlreiche Gebäude, wie das Pantheon, mit Kunstwerken bestücken. Allerdings folgten nur wenige Sammler seinem Beispiel, zumal Prunksucht und der Wunsch, zu sammeln, „was gefiel“, bei der Mehrzahl der Kunstliebhaber überwogen.[43]

Der Reichtum einer Sammlung wurde an ihrer Diversitität sowie am Umfang exemplarischer Gegenstände des jeweiligen Sammlungsgebiets gemessen. Dabei sollten möglichst viele verschiedene Arten von Kunstgegenständen und -gattungen aufgezählt und präsentiert werden. Zudem spielte die Einzigartigkeit und ästhetische Vollkommenheit der Objekte die Hauptrolle. Einige reiche Bürger Roms rühmten sich damit, ein „eigenes Museion“[44] mit umfangreichen Kollektionen zu besitzen.

---

[40] Muensterberger 1995, S.90.
[41] Raff 1994, S.89. Vessberg 1941, S.47. Assmann & Gomille & Rippl 1998, S. 66-71.
[42] Vessberg 1941, S.56, Cic.in Verr.II, 4,126.
[43] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.74-75. (Plin. Nat.35, 26; 33 v. Chr.). Pape 1975, S. 76-80. Agrippa richtete im Pantheon ein ganzes Museum ein.
[44] Blank & Debelts 2001, S.7-8. Das griech. „Museion“ war zunächst ein Tanz und Versammlungsplatz der Musen und als solcher ein Ort der Erinnerung. Später entwickelte sich daraus das Wort „Museum“, das erst Anfang des 18. Jh.s im deut. Sprachgebrauch und Lexiken auftauchte. Siehe dazu Zedlers Universal Lexikon,

Die Zurschaustellung der einzigartigen Kunstwerke wurde innerhalb der römischen Oberschicht zum Konkurrenzkampf zwischen einzelnen Sammlern und die Suche nach qualitativ hochwertigen und raren Kunstwerken zur obersten Tugend erfahrener Kunstkenner.[45] Ein guter Sammler definierte sich über den Erwerb und die Verknüpfung von seltenen und vorbildhaften Objekten. Da diese Kunstwerke ihres ursprünglichen Kontexts beraubt worden waren, war der Kollektor aufgefordert, neue Bezüge herzustellen und eine Einteilung für seine Exponate zu finden. Durch den Zusammenhang, der nach den vom Besitzer bestimmten Kriterien hergestellt wurde, entstand eine neue ästhetische Einheit. Dabei wurden die Kultur der Griechen und ihre Werke fortan als die „reinste und höchste Kunstform der Antike“[46] und aus diesem Grund als besonders sammlungswürdig angesehen. Die Römer erhoben die Objekte jener Epoche zur allgemein geltenden ästhetischen Norm „guter Kunst“.[47]

Mit der anwachsenden Zahl an Kunstsammlungen im Römischen Reich erhielt das Horten von Gegenständen – seien es antike Kunst, Spolien, Waffen oder religiöse Symbole jeglicher Art – eine verstärkte soziologische und kulturelle Relevanz. Genauso wie die Position einer Sammlerpersönlichkeit in der Gesellschaft hing auch ihr politischer und gesellschaftlicher Aufstieg meist von der Vorbildhaftigkeit und Größe ihrer Kunstsammlung ab. Eine große Kollektion deutete auf eine wohlhabende Familie hin, die sich Luxus und erlesene Exponate leisten konnte, und untermauerte zusätzlich ihre höhere Stellung in den Augen der Mitmenschen.[48] Der Schriftsteller Philostratus dokumentiert in seinem Werk „Imagines“ den Besuch einer privaten Villa außerhalb von Neapel, die dortige Kunstsammlung und das ausgeprägte Interesse seines Gastgebers an der Ästhetik der griechischen Malerei.[49]

> „*It was resplendent with all the marbles favored by luxury, but it was particularly splendid by reason of the panel-paintings set in the walls, paintings which I thought had been collected with real judgment, fort they exhibited the skill of very many painters*.“[50]

Bd.22, 1739, Spalte 1375: „Museum heisst sowol ein Tempel, darinnen die Musen verehrtet wurden, als auch eine Kunst-Kammer, ein Müntz-Cabinett, Rarität- und Antiquitäten-Kammer (…) ein Gebäude, darinnen die Gelehrten beysammen wohnten (…) die Studir-Stuben (…).“

[45] Muensterberger 1995, S.89-90. Vessberg 1941, S.111.
[46] van Holst 1960, S.22.
[47] Marx & Rehberg 2006, S. XV.
[48] Pomian 1998, S.9-11.
[49] Goold 1979, Book 1 Philostratus d. Ä., Imagines, S.5-8.
[50] Philostratus 1979, Book I, S.6-7.

Von Gaius Julius Caesar ist bekannt, dass er eine berühmte Kunstsammlung im Tempel der Venus Genetrix mit Gemälden aus Sikyon und Möbeln und Wandbehängen aus Griechenland sowie eine bedeutende Cameen-Sammlung besaß. Diese wurde von seinen Zeitgenossen bewundert, war Ausdruck des enormen Reichtums des Imperators und belegte sein intensives Studium und Wissen über die klassische Kunst.[51] Auch die folgenden Herrscher der julisch-klaudischen Kaiserzeit bewiesen einen ausgeprägten Sammeleifer, der oftmals ihrer „Prunksucht" entsprang.[52] Der Kunstwissenschaftler und Psychologe Krzysztof Pomian fasste die ursprünglichen, typischen Werkstücke früher Privatsammlungen in seinem Werk kurz zusammen: Gemmen, Münzen, Skulpturen, Vasen, Tafeln mit Inschriften und kleine Bronzen. Die Erneuerungen des Sammlungsinhalts und sein stetiger Ausbau gingen mit dem sozialen Status und Geschmack des Sammlers einher. Dabei entstanden im Laufe der Jahrhunderte neue Sammlungsgattungen und Verknüpfungen.[53]

Ob der außerordentlichen Sammelleidenschaft in Rom erscheint es verwunderlich, dass der Begriff des Mäzenatentums nicht auf einen Römer, sondern auf den Etrusker Calius Clinius Maecenas (70-8 v. Chr.) zurückgeht. Dieser förderte als Vertrauter und Ratgeber von Kaiser Augustus die schönen Künste, im Besonderen die Literatur seiner Zeit. Der Kunstfreund und Gönner begann, bedeutende Meister und Schriftsteller an den Hof des Augustus zu holen, und investierte einen großen Teil seines Vermögens in talentierte Dichter.[54] Nicht ganz uneigennützig forderte er Schriftsteller wie Vergil und Horaz auf,

> „*(...) die etruskische wie die römische Macht und Herrlichkeit auf eine höhere Ebene als weltgeschichtliche Fügung darzustellen und glaubhaft zu machen (...).*"[55]

Indem Maecenas als oberster Polizeichef die herrscherfreundliche Literatur unterstützte und überwachte, war er in der Lage, die „offizielle Presse" zu prägen und die Propaganda des Kaisers aktiv zu beeinflussen. Dies brachte ihm die Sympathie des Herrschers, wichtige Positionen am Hof und einen beträchtlichen Imagegewinn ein.[56] Kunstwerke, die unter Kaiser

[51] zum Thema: *Augustus und Caesars Kunstankäufe: Schürmeyer 1925, S. 18-19 und S.59.* van Holst 1960, S.22. H. Goltzius in: F. Haskell, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, S.27-31.
[52] Donath 1911, S.23-24.
[53] Grote 1994, S.110, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie.*
[54] Dossi 2007, S.79.
[55] Purschke 1995, S.9, aus: Bazon Brock, in K. Fohrbeck, S.41.
[56] Roth 1989, S.14.

Augustus entstanden, befinden sich heute in den Uffizien, dem Vatikanischen Museum, in der Münchner Glyptothek und im Kunsthistorischen Museum in Wien.[57]
Mit der Zeit lösten sich die Begriffe „Mäzen“ und „Mäzenatentum“ von der historischen Person des Maecenas und wurden zum Synonym für Kunstförderung jeder Art. Auch in späterer Zeit versammelten bedeutende Machthaber, wie Justinian der Große, Marc Aurel und Hadrian, Gelehrte, Künstler und Dichter um sich und folgten dem gönnerhaften Beispiel des Maecenas. [58]

2.5 Schatzkammern der Kirchen und der Reliquienkult

Die Tradition des Sammlungstypus der Schatzkammer wurde im Mittelalter in zweierlei Form weitergeführt. Einerseits gab es die sakrale Schatzkammer der Kirche, andererseits die profane fürstliche Schatzkammer. Beide befanden sich meist im Eigentum einer Institution, der nicht zwingend ein einziger Herrscher vorstand, und konnten daher dem Geschmack oder dem Interesse mehrerer Sammler entsprechend aufgebaut sein. Sie umfassten alles, was ihren Besitzern als so wertvoll erschien, dass es an einem gut geschützten Ort gegen den Zugriff von Unbefugten, vor Brand oder anderen Gefahren sicher verwahrt werden sollte. Schatzkammern dienten dazu, den Reichtum und die Macht ihrer Besitzer zu unterstreichen. Sie wurden als Zeichen des göttlichen Schutzes wahrgenommen und mussten bei Bedarf als Zahlungsmittel eingesetzt werden können. Darüber hinaus galten Reliquien von Heiligen, die in irgendeiner Form mit der Abstammung des Herrschers in Zusammenhang gebracht werden konnten, als ein Siegel oder auch ein sichtbarer Beweis für die geistliche Stellung des Herrschers. Denn nach dem mittelalterlichen Glauben zufolge konnten genau jene Gegenstände im irdischen Leben Hilfe bringen. Um den Beistand einer spirituellen Kraft langfristig zu gewährleisten, wurde der Inhalt der Kammern durch Neuerwerbungen, Ankäufe oder Tauschgeschäften mit anderen Fürstenhöfen stetig erweitert und ausgebaut.[59]

Vorstufen des Reliquienkults finden sich bereits in nicht christlichen Religionen, bei Naturvölkern und frühen Hochkulturen, die unterschiedliche Gegenstände, denen übernatürliche Kräfte zugeschrieben wurden, ansammelten, um göttlichen Wesen, Propheten oder Heroen näher zu kommen. Das Ziel bestand auch hier darin, durch die Teilhabe an der

[57] van Holst 1960, S.23.
[58] Purschke 1995, S.10. Roth 1989, S.14.
[59] zum Thema Kunstkammern allgemein vgl.: Grote 1994, S.108, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung - eine historische Typologie.* Fillitz 1954, S.3-4.

den Reliquien innewohnende Macht menschliche Bedürfnisse zu stillen.[60] Plato berichtete etwa über den antiken Heroenkult, Prozessionen sowie diverse praktizierte Reinigungsrituale, die die Seele retten konnten:

„*Verunreinigt in seiner Seele ist der Schlechte, rein der Entgegengesetzte.*“[61]

Die heidnische Antike kannte demnach schon eine eingeschränkte Art der Reliquienverehrung, was bemerkenswert erscheint, da Götzendienst im Allgemeinen abgelehnt wurde und auch die Körperteile von frommen Verstorbenen als unrein galten. Dennoch gibt es Berichte von Überbleibseln verstorbener Heroen, sogenannte „Kraftträger“ und Talismane, die sich großer Beliebtheit erfreuten und als Mittel zur Heilung und Segnung eingesetzt wurden. Ebenso galten diese Reliquien als Garanten der Rechtsordnung und Legitimation des Rechtsspruchs.[62] Erst im Zeitalter des Christentums, des Katholizismus und der Orthodoxie wurde die Reliquienverehrung zu einem wesentlichen Bestandteil der Glaubenslehre und einer Form der Heiligenverehrung.

Kaiser Konstantin der Große gilt als erster christlicher Herrscher Roms, der den Reliquienkult initiierte. Nachdem er 330 n. Chr. das Christentum zur Staatsreligion erklärt hatte, unternahm seine Mutter, Helena, eine Wallfahrt nach Jerusalem. Die Auffindung des Kreuzes Christi und der übrigen Leidenswerkzeuge stellten den Beginn der christlichen Reliquienverehrung dar.[63] Ab diesem Zeitpunkt galten die Knochen eines Märtyrers für den Christen, im Besonderen den Gläubigen des Mittelalters, als „unerschöpfliches Reservoir göttlichen Schutzes“, womit der Wunsch immer größer wurde, sie zu besitzen. Die Kirche wurde zu einem entscheidenden Kulturträger und behielt ihre zentrale Bedeutung innerhalb des kulturellen und künstlerischen Lebens fast während des gesamten Mittelalters.[64]

Als Reliquien gelten menschlichen Überreste von heiligen Personen und Märtyrern, sogenannte Primär- oder „Körperreliquien“, andererseits aber auch Gegenstände, die mit Heiligen in Kontakt gekommen sind, sogenannte Sekundär- beziehungsweise „Berührungsreliquien“. Als wertvolle Gegenstände spielten sie seit dem Ende des vierten Jahrhunderts eine zentrale Rolle für die Sammlungen des christlichen Abendlands.[65] Man

[60] Lexikon der Theologie und Kirche, Bd. 8, Freiburg 1963 unter „Reliquien“. Muensterberger 1995, S.102-103.
[61] Angenendt 1997, S.11 aus Platon, Nomoi - Gesetze IV (Werk 8,1), 716e.
[62] Schwarzmeister 1988, S.9.
[63] zum Thema Konstantin der Große vgl.: Lucius 1904, S.506-507. van Os 2000, S.24. Fyson 1996, S.42.
[64] Dossi 2007, S.57. Segeth 1989, S.7.
[65] Raff 1994, S.67.

glaubte, Reliquien besäßen eine ihnen innewohnende Kraft, die über das irdische Leben des Heiligen hinausging und den Besitzer an dieser Macht teilhaben ließ. Heilige Gebeine galten als „stille Zeugen der Ewigkeit“[66] und wurden als Garantie für die fortwährende Gnade der Seele und ihre Erlösung angesehen. Der Bittende erhoffte sich durch die Anbetung des Reliquiars eine spirituelle Wirkung oder eine Art Ablass am Tage des Jüngsten Gerichts:

> „*Indem der Gläubige den Schädel eines Vorfahren aufhebt, verleiht er diesem Menschen ewige Existenz. Sein Geist bleibt bestehen.*“[67]

Im Mittelalter entstanden nur wenige große Material- und Kunstsammlungen, während die Reliquienverehrung und -anhäufung ihre Blütezeit erreichten. Die Vorstellung, durch eine Addition von Reliquien den Segen zu erhöhen, begünstigte den Sammeleifer zusehends. Gleichzeitig mit dem Neubau der Abteikirche von Saint Denis um 1130, der als ein Meilenstein in der Entwicklung der Kathedralen Gotik galt, kam es zu einem allgemeinen Umdenken der Kunst- und Architekturauffassung in Europa (Abb.4a-b). In Frankreich erwachte ein neues intensives Kulturinteresse, das sich auf den Reliquienkult auswirkte. Reliquien waren bis zu diesem Zeitpunkt nur unzureichend geordnet und in Kästen aufbewahrt worden. In der Gotik wurden Reliquien zu Statussymbolen der Kirche, die die Schätze beherbergte. Weltliche Herrscher trachteten danach, ihr Seelenheil durch Geschenke an die Kirche zu erkaufen und ihre Haus-und-Hof-Kirchen gleichsam aufzuwerten. Kirchenherren, wie Abt Suger (1081-1151), teilten diesen Eifer des leidenschaftlichen Reliquiensammelns und begannen, auch für die Institution der Kirche Sammlungen anzulegen. So konnten sich in der Gotik die geistlichen mit den weltlichen Reliquienkammern messen.[68]

Mit dem Aufbruch der Christen zu den Kreuzzügen, die von 1095 bis ins 13. Jahrhundert dauerten, kam es zu zahlreichen Plünderungen in dem zu befreienden Heiligen Land. Die geraubten Gegenstände, wie Passionsreliquien aus der Leidensgeschichte Jesu oder Reliquien von anderen Heiligen, wurden nach Europa gebracht und durch Schreine unterschiedlich weiter veredelt. Es entwickelten sich unterschiedliche Arten von Behältnis-Variationen, die sich zunächst nach dem Typus der Reliquie richteten, wie beispielswiese die Staurothek, ein Aufbewahrungsschrein für die begehrte Kreuzreliquie.[69]

[66] König – Lein & Walz 2000, S.12.
[67] Muensterberger 1995, S.95.
[68] Schwarzmeister 1988, S.9. Daniell 1991, S.121-127.
[69] Angermann 1997, Lexikon des Mittelalters, S.80, die Staurothek.

Die Kreuzzüge eröffneten einen neuen Zugang zum Gelobten Land und in Europa blühte der Handel mit dem seltenen Reliquiengut auf. Der Reliquienhandel mit dem Hauptumschlagplatz Konstantinopel spielte zwar bereits im elften Jahrhundert eine entscheidende wirtschaftliche Rolle, doch schaukelte er sich erst später zu einem regelrechten Machtspiel zwischen Kirche und weltlichen Herrschern hoch. Die Kreuzfahrer brachten eine Fülle an kostbaren Reliquien nach Europa, um die wachsende Nachfrage der Herrscherhäuser und der Kirche zu bedienen. Zwar hatten fromme Pilger schon zuvor Einzelstücke aus dem Heiligen Land mitgebracht, jedoch nicht in derartig großen Mengen. Neben den weltlichen Sammlungen erfuhren auch Kirchenhäuser, wie San Marco in Venedig, die Aachner Pfalz, St. Peter in Rom, St. Sernin in Toulouse oder der Domschatz von Köln, eine Aufwertung durch neue Objekte.[70]

Der mittelalterlichen Auffassung nach war Christus, der Weltenherrscher, den römischen Imperatoren auf den Thron gefolgt und später von einem Kaiser abgelöst worden. Somit sahen sich die weltlichen Führer als legitime Vertreter Christi auf Erden, die einen Anspruch auf die irdischen Reliquien Jesu hatten. Diese Position und der Besitz von Reliquien sicherten Herrscher und Volk Schutz, Ruhm und himmlischen Beistand. Die göttliche Zustimmung zum Handeln des Herrschers übertrug sich dann auf das Volk.[71] Erst im 13. Jahrhundert vollzog sich ein Bedeutungswandel in der Heiltumsverehrung, wonach die Kraft der Reliquie nun auch auf den Besitzer selbst übertragen wurde. Außerdem war die Ansicht verbreitet, dass optisch greifbare Gegenstände zur Stabilisierung des Glaubens von zentraler Bedeutung seien. Da der Mensch des Mittelalters zum Verständnis der Heilslehre sichtbare Zeichen forderte, bestätigten die Reliquien die Wahrhaftigkeit biblischer Texte. Die Anzahl dieser Symbole göttlicher Macht verwiesen dabei auch auf die Stellung der Fürsten und ihre Herrschaftsansprüche. Daher scheint es verständlich, dass sich jeder Herrscher dazu verpflichtet sah, eine repräsentative Heiltumssammlung zusammenzutragen und so sein persönliches und politisches Ansehen zu erhöhen.[72] Vorgeführt wurden die Reliquien dem Volk, der Wertigkeit der einzelnen Reliquie entsprechend, bei Gottesdiensten, Amtseinweihungen, Hochzeiten und politischen Ereignissen. Kostbare herrschaftliche Schätze, die gleichzeitig eine göttliche Existenz sowie politische Macht dokumentierten und bei feierlichen Prozessionen zu sehen waren, gibt es in fast allen großen europäischen Herrscherhäusern. Die Karolinger und Ottonen verfügten, wie auch die Habsburger, über eine

[70] Schlosser 1908, S.11-13.
[71] König – Lein & Walz 2000, S.14-15. van Holst 1960, S.34.
[72] Schwarzmeister 1988, S.9 und 20-21.

große Ansammlung an Reliquien, Schwertern, Edelsteinen und königlichen Insignien.[73] Im Laufe des 14. Jahrhunderts wurden die Schatzkammern mit planlos angehäuften Kostbarkeiten umstrukturiert. Die Reliquien wurden nach Ereignissen der Heilslehre oder bestimmten Fürbitten geordnet. Jedes Kastenabteil bekam eine genaue Beschilderung, auf der der Zweck des Reliquiars erklärt wurde. Große Herrscherhäuser, wie die Kapetinger, die bereits Schatzkammern besaßen, folgten dieser Entwicklung und wurden zu Vorbildern für die französischen Kollektionen der Familie Valois, Philipp von Burgund und dem Herzog von Berry.

Während man in der Kollektion von Charles V. von Frankreich, die im Typus einer mittelalterlichen Schatzkammer ähnelt, noch den Wunsch, ein Zeugnis frommer Devotion abzulegen, verspürt, zeigt sich bei Jean de Berry (1340-1416) Kunstsammlung bereits die bloße Freude an der materiellen Schönheit zugunsten der Bewertung der künstlerischen Qualität. Herzog Berry galt als leidenschaftlicher Sammler und Förderer der beginnenden neuzeitlichen Malerei, der eine Kammer gefüllt mit Talismanen, Steinen mit Wunderheilwirkung, Reliquien sowie Bildern besaß.[74]

Das ausgeprägte Frömmigkeitsverständnis vieler Herrscher führte dazu, dass neben den Stiftungen für Kirchen und Klöster in zahlreichen Residenzen Oratorien und Kapellen angelegt wurden, nur um diese mit Reliquien für die persönliche *pietas* zu füllen. Die vom französischen Kaiser angelegte weltliche Reliquiensammlung in Saint-Chapelle inmitten des Königspalasts auf der Ile de la Cité galt als Vorbild für viele folgende private Reliquienkammern, wie die Reichskapelle der Münchner Residenz, die Katharinenkapelle und die Heiligenkreuzkapelle in der Burg Karlstein als die wichtigsten zu nennenden Beispiele. Karl der Große hatte für seine private *pietas* in einem „Schatzturm“ auf Burg Karlstein, die rund 30km südwestlich von Prag in Tschechien liegt, alle böhmischen Kroninsignien und Reichsheiligtümer zusammengebracht. In dieser Reliquienkammer spiegelt sich neben der religiös-moralischen Grundeinstellung des Kaisers sein Staatskult wider. Die farbigen, mit prächtig glänzenden Edelsteinen ausgeschmückten Beträume erinnerten an eine Erlebniswelt, eine inszenierte mystische Sphäre, in der man durch Meditation und Reliquienverehrung zu den heiligen Tugenden fand.[75]

Kaiser Friedrich III. (1415-1493) hatte ebenfalls das Bedürfnis, sich mit Reliquien zu umgeben. Der Kaiser verbrachte den größten Teil seines Lebens auf der Burg zu Wiener

[73] van Holst 1960, S.35, vgl.: Hermann Fillitz, *Katalog der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer*, Kunsthistorisches Museum Wien, Jasper Verlag, Wien 1954: Seit 1423 war der Reichsschatz von jedem österreichischen Kaiser nur einmal im Leben, am Tage der Krönung, dem Volk präsentiert worden.
[74] zum Thema Schatzkammer des Duc de Berry und Rudolf IV.: Fillitz 1954, S.3-4. Scheicher 1979, S.36-45.
[75] Legner 1995, 200-205. Liebenwein 1977, S.43.

Neustadt und stellte seine Reliquien in der zur Burg gehörenden St. Georgskirche auf.[76] In der Mitte der Kirche, direkt vor dem Haupteingang, stand auf vier bronzenen Säulen ein spätgotischer Reliquienschrein mit kleinen, gefüllten blumentopfartigen Gefäßen. Der Sinn hinter dem erhöhten Schrein war der Glaube, dass sich die Kraft der Reliquien auf den Gläubigen, der unter dem Reliquienschrein hindurch ging, übertragen könne. Der Schrein beinhaltete zahlreiche Reliquien mit religiöser Wirkung, die Kaiser Friedrich III. während seinen Romaufenthalten zusammengetragen hatte. Im Laufe des 15. Jahrhunderts gelangten die Schätze und Kleinodien nach Wien und wurden dem habsburgischen Hausschatz hinzugefügt.[77]

Neben der Entwicklung der ersten weltlichen Reliquienkammern trugen die Kirche ebenfalls wichtige Urkunden, Handschriften, seltene Codices und andere Heiligtümer in Klöstern und Abteien zusammen. Seit der Antike existierte der Brauch, wichtige Schriftstücke und Wertsachen in Archiven und Schatzkammern der Klöster zu hinterlegen. Laut Wolfgang Liebenwein übernahm die Sakristei im kirchlichen Kontext die Funktion der Schatzkammer. Diese erhielt durch weltliche Schriften, die ebenfalls dort gelagert wurden, die Stellung einer Bibliothek und damit eine besondere Gewichtung.[78] Seit Karl dem Großen (742-814) bis in die Neuzeit hinein galten Klöster und Bischofskirchen als ein Refugium für die Bücher der verschwundenen öffentlichen Staatsbibliotheken und Fürstenbibliotheken. Hier wurden die Handschriften neben Reliquien und Messgewändern weiterhin aufbewahrt.[79] Die mit reich gefüllten Reliquienschreinen ausgestatteten Kirchen hatten nach wie vor den Zweck, der Bevölkerung die Position der Religion zu vermitteln und bildend zu wirken. Die Versinnbildlichung der Glaubensinhalte diente dem Verständnis von Frömmigkeitsidealen, während die Zurschaustellung des Metaphysischen mittels Reliquien auf die Stellung der Kirche hindeuten sollte. Eine besonders reiche Auswahl an Kopfreliquien und Knochen befindet sich in der aus dem Mittelalter stammenden *camera aurea* der St. Ursula Kirche in Köln (Abb.5). Im Zuge der Umbauarbeiten der „Goldene Kammer“ 1644, die von Johann von Crane geleitet und finanziert wurde, kam es zu einer Neustrukturierung und Ordnung der Reliquien in der Kapelle. Von Crane hatte für die Reliquieninszenierung ein christologisches Konzept entworfen, in dem die einzelnen Gegenstände nun in Verbindung mit einer

[76] Lind 1865, S.5.
[77] Jobst 1908, S.123-124.
[78] Liebenwein 1977, S.17. Saint-Chapelle besaß ebenfalls schon eine Apsis-Sakristei, eine Bibliothek, auch als „arhivium“ bezeichnet, und einen „thesaurus chartarum“ in zwei Geschossen vereint.
[79] Segeth 1989, S.8.

Heiligendarstellung sichtbar präsentiert wurden und die Schätze gleichzeitig nach den Anliegen der Fürbitter geordnet wurden.[80]

Auch im Dom zu St. Stephan in Wien befinden sich zahlreiche Kultgeräte, Reliquien und liturgische Gebrauchsgegenständen. Die Heiligtümer wurden systematisch nach Rang und Bedeutung in verschiedenen Räumen gelagert und bei feierlichen Prozessionen mitgeführt oder von einem Heiltumsstuhl[81] dem Volk vorgeführt, um die Heilsgeschichte somit gegenständlich zu belegen. Die Kirche hatte die Absicht, durch Vorzeigezeremonien, die sich auf historische Ereignisse der Bibel bezogen, den Gläubigen religiöse Inhalte nahezubringen. In diesem Zusammenhang fungierten sogenannte „Erinnerungsreliquien" als Belege für die Wahrhaftigkeit der Glaubenslehre. Auf diese Weise intensivierte die Kirche durch eine „theatralische Versinnlichung" den religiösen Affekt und den frommen Glaubenseifer der Menschen.[82]
Historisch gesehen gilt Kaiser Rudolf IV. der Stifter (1339-1365) als Begründer des Heiltumschatzes sowie des habsburgischen Hausschatzes, obwohl 1147 bereits ein Domschatz vorhanden war. Herzog Albrecht II. (1298-1358), Rudolfs Vater, war ebenfalls ein Reliquienverehrer gewesen. Er hatte einige Stücke aus Aachen nach Wien bringen lassen, die vermutlich den Grundstein für Rudolfs Sammelleidenschaft bildeten.[83] 1364 schloss Rudolf IV. mit seinen Brüdern einen Vertrag ab, nach dem „zahlreiche Kleinodien, welcher Gestalt und Benennung auch immer", gemeinsames Familieneigentum und künftig, je nach Art des Objekts, Bestandteil des Dom- oder Hausschatzes wurden.[84]

2.6 Die Wiedergeburt der privaten Sammlungen

Mit dem Aufkommen einer persönlichen Einstellung zu Kunstobjekten wurde Mitte des 13. Jahrhunderts ein neuer Sammlungstypus geschaffen: die Privatsammlung. Deren Vorläufer, wie die privaten Kunstansammlungen, waren schon in der Antike bekannt, wurden jedoch im Mittelalter vernachlässigt und tauchten nun wieder in den Häusern der Gelehrten, Wissenschaftler und an fürstlichen Höfen in Europa auf. Kunstinteressierte und Gelehrte, wie Oliviero Forzetta (um 1300-1373) und Petrarca (1304-1374) begannen, ausschließlich für den

[80] van Os 2000, S.30. Legner 1995, S.213-215.
[81] Vom mittelhochdeutschen „heiltuom", bedeutet so viel wie Tribüne für die Reliquienpräsentation.
[82] Bachleitner 1960, S.8-10.
[83] Bachleitner 1960, S.3-4. Schwarzmeier 1988, S.11.
[84] Lhotsky 1941-45, S.26, aus: „Die Zeit der frühen Habsburger". Grasberger 1892, S.133. Durch diese Vereinbarung wurde ebenfalls die weitere Erbfolge festgelegt, nach der „Kleinodien allezeit beim Ältesten unveräußert bleiben sollten", um dem österreichischen Haus zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen.

eigenen Genuss und ihren gesellschaftlichen Status Antiquitäten zusammenzutragen. Weltliche und kirchliche Schatzkammern wurden zu privaten Sammlungen umstrukturiert.
Der Kunsthistoriker Julius von Schlosser bezeichnet die Fürsten als die ersten autonomen und schöpferischen Persönlichkeiten und fasst die früheren Sammlungen unter dem Sammelbegriff „willkürliche Schatzanhäufung" zusammen. Elisabeth Scheicher wiederum nennt das Frankreich des 14. und frühen 15. Jahrhunderts als den Ursprung des modernen Sammelwesens. König Charles V. (1337-1380) und sein jüngerer Bruder Jean Duc de Berry (1340-1416) verkörpern ihrer Ansicht nach den Urtypus des neuzeitlichen Sammlers, der, über die rein materielle Schatzanhäufung hinausgehend, sein Interesse und ästhetisches Vergnügen auf die künstlerischen Formen sowie die wissenschaftlich didaktische Funktion der von ihm bestellten oder erworbenen Gegenstände richtet.
Das Zusammentragen von Kunst wurde durch die französischen Vorbilder auch im übrigen Europa zu einer königlichen Angelegenheit, durch die ein Fürst seinen Rang erhöhen konnte. Im Quattrocento zieht die gesellschaftliche Elite alsbald immer mehr Künstler nach Italien, um ihre Palazzos und Sammlungen auszustatten.[85]

Krzystof Pomian unterscheidet bei den Privatsammlungen zwischen vier großen Sammlungsgattungen, die sich in Zielrichtung und Inhalt unterscheiden. Die erste Art konzentriert sich auf die Kunst ihrer eigenen oder einer vergangenen Epoche, auf Gemälde, Skulpturen, Bronzen und kleine Zeichnungen einer bestimmten Zeit. Der zweite der Antike zugewandte Sammlungstyp beinhaltet Skulpturen, Fragmente von Büsten, Inschriften, Vasen, Gemmen und alltägliche Gebrauchsgegenstände. Zum dritten Typus werden alle Sammlungen von Mineralien, Knochen, Fossilien, Pflanzen, seltener auch Maschinen oder wissenschaftlichen Instrumenten sowie exotischen Erzeugnissen außereuropäischer Kulturen gezählt. Die letzte Gattung besteht aus lebenden Tieren und Pflanzen. Die Bibliothek als Sammlungstypus, die außerdem zur Bildung durch das „studium litterarum" beitragen soll, wird als Grundstock jeder wissenschaftlichen Sammlungstätigkeit angesehen. Somit ist die Bibliothek für Pomian keine eigene Gattung, sondern der wissenschaftliche Grundstock für alle Sammlungen.[86]

[85] Scheicher 1979, S.33 und 37.
[86] Grote 1994, S.109-112, Aufsatz Krzystof Pomian, *Sammlungen-eine historische Typologie.* Scheicher 1979, S.37.

2.7 Sammlungstypen ab 1400 und ihre Ordnungsprinzipen

Mit der Neuzeit, dem Quattrocento, bemühte man sich, in der Architektur, den Künsten und der Rechtswissenschaft auf das alte historische Rom zurückzugreifen. Die antike Kunst, Literatur und Wissenschaft wurden als nachahmenswerteste Künste mit den höchsten ästhetischen und erzieherischen Werten angesehen. Helden der römischen Geschichte wurden zum Sinnbild für Ordnung und Sittlichkeit und gleichzeitig zum Vorbild für die Regenten um 1400. Die Herrscher des Quattrocento suchten oftmals nach historischen Verbindungen zu den Helden des Altertums, um Vergleiche zu ziehen oder sogar einen ruhmreichen Mann als den Begründer der Familiendynastie nennen zu können. Die Schaffung einer eigenen aristokratischen Kontinuitätslinie, einer sogenannten Eigengeschichte, sollte außerdem durch den Ahnenkult und das selektive Sammeln von antiken Werken gestützt werden.[87] Dabei nahmen die Themen der Sammlungsobjekte überwiegend Bezug auf Mythen und Geschichten der Antike. Durch das Verwenden von Heldensagen und Epen mit ihrer allusionistischen Bildersprache wurde auf wirkliche oder fiktive Eigenschaften, Tugenden, Fähigkeiten und Taten des Herrschers und Kunstsammlers hingewiesen. Antike Stücke wurden neu geschaffenen Porträts und Berichten gegenübergestellt und als ein Zeichen der Familienkontinuität betrachtet.[88]

Die großen Kunstsammlungen der Aristokratie entstanden auch hier meist, um die Anerkennung und die gewünschte politische oder kirchenpolitische Position der Familien zu erhalten und legitimieren.s

> „*Die Sammlung war ein sichtbares Zeichen der Universalität des Fürsten als Statthalter Christi auf Erden, seiner Weisheit und seines bevorzugten Ranges unter allen anderen Sterblichen. Daneben brachte die Beschäftigung, das „Studium" des einzelnen Objektes, dem Herrscher ästhetischen Genuß und „recréation", wobei aber diese privaten und persönlichen Beweggründe für lange Zeit hinter den staatspolitischen zurücktraten."*[89]

So baute beispielsweise Papst Sixtus IV. della Rovere (1414-1484) seine Antikensammlung nicht ausschließlich aus ästhetischen oder leidenschaftlichen Gründen weiter aus. Nebenbei vermochte er es, die historische und Bewunderung auslösende Bedeutsamkeit seiner Kollektion zu seinen Gunsten zu nutzen. Als Teil des Rovere-Vermögens besaß die päpstliche

[87] Marx & Rehberg 2006, S. XVI-XVII.
[88] Seipel 2001, S.12.
[89] Scheicher 1979, S.38.

Sammlung einen offiziellen Charakter und zeigte zugleich geschichtsträchtige sowie mit Legenden verbundene Stücke, die als Legitimationsnachweise für seine Machtbefugnis zu verstehen waren. Als Papst Sixtus IV. im Dezember 1471 seine Sammlung auf dem Kapitol für die römischen Besucher öffnete, wurde dies als Geste gedeutet, mit der die Kunstschätze an das Volk zurückgegeben wurden.[90] Sein Nachfolger, Papst Julius II. della Rovere (1443-1513), legitimierte seine Herrschaft ebenfalls mithilfe seiner Sammlerleidenschaft. Er schuf den Statuenhof im Belvedere des Vatikans, baute die Bestände des Konservatorenpalasts auf dem Kapitol weiter aus und beschäftigte Künstler, wie Raffael und Michelangelo. Allerdings war die grundlegende Orientierung an den antiken griechischen und römischen Vorbildern nicht nur am päpstlichen Hof eine Manie. Auch in anderen italienischen Kollektionen dieser Zeit entstanden umfangreiche Antikensammlungen.[91]

Neben der bekanntesten Mäzenatenfamilie, den Medici, mit dem wohl berühmtesten Gönner Italiens, Lorenzo di Medici, auch „Il Magnifico" genannt (1449-1492), sind außerdem die Familien der d'Este, der Sforza, der Gonzaga in Mantua, der Visconti und der venezianischen Dogen zu erwähnen, die ebenfalls große Förderer der Kunst waren und auf Kunstliebhaber vorbildhaft wirkten. Denn im italienischen Kunstmäzenatentum der Renaissance ging es vorrangig um den christlichen Glauben und die private und öffentliche Förderung von religiösen Projekten unter dem Deckmantel der Heilslehre. Bauten, wie der Palazzo de Medici in Florenz, und die geschaffenen Kunstwerke wurden in den privaten Rechnungsbüchern unter dem Konto „Abrechnung mit Gott" verbucht. Private Prachtbauten wurden als gotteswürdige Bauten und gute Tat der Regenten deklariert, um nicht als verschwenderische Bauherren des Adels bezeichnet zu werden. In erster Linie wurden diese Projekte „zum Ruhme Gottes und der Kirche, in zweiter dann zu Ehren und Ansehen der Stadt Florenz (…)"[92] errichtet, doch genutzt wurden die Paläste und Kunstwerke meist von privaten Familien.

Auch in der Biografie und der umfangreichen Sammlung von Königin Christina von Schweden (1626-1689) spiegelt sich das gesellschaftliche, politische, religiöse und kulturelle Leben einer Monarchin des Barocks deutlich wider. Als schwedische Thronfolgerin und Tochter von Gustav II. Adolf wurde sie auf ihr politisches Amt vorbereitet, vergaß aber nie, ihren überragenden Einfluss ebenso in kultureller Hinsicht zu nutzen. Auch nach ihrer

[90] Grote 1994, S.117, Aufsatz Krzystof Pomian, *Sammlungen-eine historische Typologie.*
[91] vgl.: Marx & Rehberg 2006, S. XVI. Donath 1911, S.33-34.
[92] Roth 1989, S.15, aus: Charles Avery, Zeitschrift *Kunst und Antiquität* (II/87), „Mäzenatentum der Medici".

Abdankung und dem Verzicht auf den Thron suchte sie stets den Kontakt zu den europäischen Herrscherhäusern sowie zum Vatikan, der geistigen und kulturellen Elite ihrer Epoche. Motiviert durch ihre intensive Auseinandersetzung mit Kunst, Theater, Literatur, Philosophie und Religion fand Christina im Palazzo Riario in Rom ihre neue Heimat und wirkte hier in einem intellektuellen Kreis von Künstlern und Wissenschaftlern.[93] Als die „Minerva des Nordens“[94] bekannt hofften Schriftsteller, Künstler, Gelehrte und Musiker aus ganz Europa auf ihre Gunst und die Ausstattung ihres Palazzos wuchs zu einer der wichtigsten Kunstsammlungen ihrer Zeit heran. Hauptsächlich richtete sich Christinas Sammelleidenschaft auf Bücher, Handschriften, Manuskripte, Münzen und Medaillen – Objekte, die sie ihrer historischen und literarischen Reminiszenzen wegen schätzte. Gleichzeitig suchten Diplomaten und Agenten in ihrem Auftrag im Ausland nach anderen Kunstwerken, die ebenfalls nicht nach ästhetischen Richtlinien ausgesucht wurden, sondern für ein besseres Verständnis der klassischen Kultur sorgen sollten. Die gigantische Sammlung beherbergte eine facettenreiche Bibliothek, bildende italienische und zeitgenössische Kunst, eine druckgrafische Sammlung, antike Münzen und geschnitzte Gemmen sowie ein naturwissenschaftliches Laboratorium und eine dazugehörende Sternwarte. All dies waren deutliche Zeugnisse einer Sammelpolitik, eines Gespürs für Qualität und einer bestimmten sozialen Position innerhalb der römischen Gesellschaft.[95]

Mit der Verbreitung des Typus der Privatsammlung im 15. und 16. Jahrhundert ergaben sich nach und nach neue Sammlungsgattungen mit unterschiedlichen wissenschaftlichen und kunsthistorischen Ansätzen. Die Sammlung verwandelte sich immer mehr in

> „*(...) institutionelle Arrangements einer Ästhetisierung der Verfügung über die Welt. Prototypen dafür sind die studioli in Italien, die Kunstkabinette in Frankreich oder die Kunst- und Wunderkammern nördlich der Alpen.*“[96]

2.7.1 Studioli und Gabinetti

Mit Petrarca begann der Humanismus und der Mensch entwickelte sich zum Urheber seiner eigenen Welt weiter. Das Universum wurde nun nicht mehr als eine von Gott gegebene und

[93] Hermanns 1997, S.8.
[94] Der Beiname geht auf ein Porträt von Justus van Egmont, ***Bildnis Königin Christina als Minerva***, zurück und war schon zu ihrer Zeit geläufig. Keine andere Frau des 17. Jh.s wurde so häufig als Göttin der Klugheit und als Beschützerin der Künste dargestellt wie Christina von Schweden.
[95] Hermanns 1997, S.211-218, Aufsatz: Carel van Tuyll van Serooskerken, *Königin Christina als Sammlerin und Mäzenatin.* Per Bjurström, *Christina´s Collection of Drawings Reconsidered*, S.123-126, in: Marie-Louise Rodén, *Politics and culture in the age of Christina*, Stockholm 1997.
[96] Marx & Rehberg 2006, S. XIV.

vom Menschen zu bewahrende Ordnung verstanden, sondern zum Objekt des menschlichen Willens. Das neue Zeitgefühl erlaubte es den Gelehrten, die gesehene Welt nach ihren Vorstellungen zu verändern und neu zu gestalten.[97]

In den italienischen Studioli oder Gabinetti wurde eine mikrokosmische Dingwelt, die eng mit dem naturwissenschaftlichen und humanistischen Wissen verbunden war, dargestellt und man vermochte, die ganze Welt in einem Raum zu begreifen. Das Studiolo war ein kleiner exquisit eingerichteter Raum, der für alle Anforderungen der „lectio, meditatio, oratio, actio"[98] geeignet war. Neben der Bibliothek und den Gemälde- oder Skulpturenräumen, die meist repräsentative Zwecke erfüllten, war das Studiolo ein privater Rückzugsort, meist mit den Wohnräumen verbunden und nicht von den offiziellen Räumen begehbar. Die Haltung, jene Räume als Rückzugsort zu betrachten, änderte sich jedoch mit der Zeit, denn mit dem geistesgeschichtlichen Wandel rückte auch der Sammler immer mehr in den Mittelpunkt seiner selbst erschaffenen Einheit und sein Werk wurde zum Betrachtungsgegenstand der Kritiker sowie der anderen Sammler.

Italienische Kunstsammler, wie Lorenzo de Medici in Mantua, Isabella d'Este in Ferrera und der Maler Andrea Mantegna, besaßen „Studienkabinette", gefüllt mit antiken Gegenständen, altniederländischen Bildern und Reliquien. Auch im Papstpalast sowie in den großen Privathäusern Roms, wie der Villa Borghese, der Villa Medici oder der Villa Farnese, wurden die „Weltbilder" der Sammlerpersönlichkeiten präsentiert.[99] Meist wurden die Sammlungsgegenstände in Repräsentationsräumen ausgestellt, wie der Sala dei Cinquecento.

Im Gegensatz zu den weltlichen Kollektionen befand sich das Studiolo der Familie Medici im Palazzo Vecchio in Florenz in einer kleinen Kammer ohne Fenster, abgeschieden von der wirklichen Welt (Abb.6). Hier, im verborgenen und privaten Teil des Palazzos, erschuf die Regentenfamilie, basierend auf dem Ideal des „uomo universale"[100], ein Abbild der Welt nach ihren Gesetzen und Wünschen. Die wertvollen Preziosen sollten die Medici, als tugendhafte Sammler und herrschaftliche Familie auszeichnen. Francesco Medici ließ sich 1570 durch Giorgio Vasari den Raum nach dem hierarchischen Stufenbau des Kosmos einrichten und nach einem von Borghini[101] erdachten Konzept malerisch ausgestalten. 358 Einzelstücke waren nach Materialien geordnet und in einzelnen, reich bemalten Wandschränken

[97] Dossi 2007, S.58. Roth 1989, S.15-16.
[98] Liebenwein 1977, S.15.
[99] Von Holst 1960, S.45-46.
[100] Liebenwein 1977, S. 80. Hier liegt der Ursprung der enzyklopädischen Sammlung eines universalen Herrschers. Nach dem „uomo universale"-Prinzip wird der königliche Akt des Sammelns überhöht, durch den Anspruch alle Bereiche der Schöpfung und der Wissenschaft mit einzubeziehen.
[101] siehe dazu Borghini: K. und H. W. Frey: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris.* Bd.I, München 1923.

untergebracht. Das Buch „Historia Naturalis“ von Plinius dem Älteren sowie die Einteilung nach den vier Jahreszeiten und den vier Elementen bildet den Grundstock der methodischen Ordnung. Zusätzlich deuteten die Türflügel der Kästen allegorisch auf die dahinter liegenden Objekte und deren Herkunftsort hin.[102]

2.7.2 Die Kunst- und Wunderkammer

An fast allen europäischen Herrscher- und Fürstenhöfen entstanden in der Renaissance Kunst- und Wunderkammern. Deren Größe und Inhalt waren abhängig vom Rang der Familie, den Möglichkeiten, Zugang zu neuen Objekten zu bekommen, den finanziellen Voraussetzungen, aber auch vom persönlichen Geschmack des Regenten. Die Kunst- und Wunderkammern galten als die Heimstätte aller sich um die zentrale Figur des fürstlichen Mäzens entfaltenden wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten. Der Sammlungskomplex spiegelte die individuelle Persönlichkeit und die ästhetischen Ansprüche eines Sammlers wider. Dabei spielte die kunstwissenschaftliche Ausbildung eine ebenso wichtige Rolle wie die Ikonografie der Gegenstände und der Zeitgeschmack. Es wurde eine umfassende Darstellung allen Wissens angestrebt, die die Intelligenz und geistige Bildung des Besitzers preiste und seinen sozialen Status aufzeigte. Thematisiert wurden außerdem die menschlichen Tätigkeiten des Sammelns, Aufbewahrens und Konservierens von Dingen sowie ihre Zusammenfassung in einer übergeordneten Struktur. Der Facettenreichtum an Objekten wurde in ein Ordnungssystem in Analogie zu den Vorstellungen einer kosmischen Ordnung des Universums eingebunden. Eine Sammlung, die über mehrere Generationen gewachsen war, wurde vom Hintergrund der Tradition, der politischen und historischen Wirksamkeit der Familie sowie der einzelnen Persönlichkeiten geprägt, denn die Motivation oder der Magnet jedes einzelnen Mäzens führte dazu, nach speziellen Objekten Ausschau zu halten, und verlieh seiner Kollektion erst ihren unverwechselbaren Charakter.[103]

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts richtete Erzherzog Ferdinand II. (1529-1595), Landesherr von Tirol und dem Vorlande, auf Schloss Ambras eine der bekanntesten Sammlungen seiner Zeit ein. Ferdinand II. war einer der bedeutendsten Gönner und Kunstliebhaber der habsburgischen Familie und pflegte Kontakte zu anderen bedeutenden Sammlungen und Künstlern, um seine Kollektion stetig zu erweitern. Durch den vollen Einsatz der schöpferischen Persönlichkeit des Erzherzogs entstand eine Sammlung großer

[102] zum Thema Medici Kunstkammer: Acidini Luchinat & Scalini 1998, S.23. Grote1994, S.65, Aufsatz Arthur MacGregor, *Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer.* Scheicher 1979, S.38-39 und 42-43.
[103] zum Thema Kunstkammer: Scheicher 1908, S.8-12. Scheicher 1979, S.44.

Vielfalt. Darüber hinaus war er der Erste, der seine Bestände nach den ästhetischen Gesichtspunkten eines auf den Besucher hin orientierten Museums aufbaute und aufstellte.[104]

> „*Sein Hauptanliegen, gleichsam der Angelpunkt seiner wissenschaftlichen und musealen Unternehmung, war der Mensch, der in Erfüllung seiner individuellen Fähigkeiten zum treibenden Faktor der Geschichte wird und dabei Zeugnis ablegt für den Rang seines Hauses, seiner weltlichen oder kirchlichen Funktion, oder einer Idee, der er sich verpflichtet fühlte.*“[105]

Der Museumsplan von 1583 sah vorerst ein Gebäude mit vier Trakten für eine Rüstungs- und Waffensammlung, eine großzügige Bibliothek sowie eine Kunst- und Wunderkammer vor (Abb.7a-c). Die Gegenstände der Sammlung wurden laut Elisabeth Scheicher nach dem Prinzip der „Materialgleichheit“ in farblich abgestimmte Kästen eingeordnet. Von einem museumsgeschichtlichen Standpunkt aus handelt es sich hierbei um die erste nach einem Materialkonzept erstellte Ordnung einer Sammlung. Exponate, die sich dieser Einordnung entzogen, wurden in sogenannten „Variokästen“ zusammengefasst. Dieses Aufbewahrungsprinzip für einzelne Objektgruppen beschreibt Plinius der Ältere (23-79 n. Chr.) bereits im ersten Jahrhundert in seinem Buch „Historia Naturalis“. Dabei wurden die Gegenstände schon nach ihren Eigenschaften, ihrer äußeren Erscheinung sowie ihrer Herkunft getrennt.[106] In späteren Kunstkammern unterschied man bei den Artefakten zwischen *Antiquitates*, Abnormalitäten und wunderlichen Dingen, den *Mirabilia*, vom Menschen geschaffenen *Kunststuckhen*, wissenschaftlichen Instrumenten (sogenannten *Scientifica*) und fremdartigen Gegenständen aus anderen Teilen der Welt, den *Exotica*. Die Exponate der Sammlungen sollten alle Leistungen des Menschen in den Bereichen Kultur, Geschichte, Kunst, Technik, Wissenschaft und Politik bestmöglich reflektieren.[107]

Unter die Kategorie *Kunststuckh* fielen Arbeiten aus diversen Materialien, vor allem Drechselarbeiten aus Horn oder Elfenbein, die neben Arbeiten aus Korallen, Bronze oder Halbedelsteinen als kostbare Objekte fürstlicher Sammelfreude galten. Frei von jeglicher sakraler oder profaner Zweckbestimmung sind die *Kunststuckhe* reine Schaustücke, die dem Betrachter eine besondere handwerkliche Fertigkeit demonstrierten sollten.

Eine weitere zu erläuternde Objektgruppe ist die der *Scientifica*, in der alle Arten von wissenschaftlichen Instrumenten zusammengefasst wurden und die alle menschlichen

[104] Scheicher 1977, S.13-16.
[105] Scheicher 1979, S.73.
[106] Scheicher 1981, S.8. Scheicher 1981, S.81.
[107] Seipel 2001, S.10-11. Grote1994, S.73, Aufsatz: Arthur MacGregor, *Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer.*

Erfindungen wie künstlerisch gestaltete Navigation und astronomische Vermessungsinstrumente, Uhren, deren Bewegung durch Federzüge betrieben wurde, oder selbstzweckhafte Automaten und technische Spielzeuge umfasste.[108]

Eine Kunstsammlung wurde als ein komplexes Gebilde angesehen, zumal sie eine Vielzahl an Gegenstandsgruppen vereinen musste und in jedem Jahrhundert nach sich verbessernden Kriterien geordnet wurde. Bei der Beschreibung der habsburgischen Sammlung und ihrer Entwicklung in den verschiedenen Epochen teilt Scheicher die Sammlungsobjekte ebenfalls in mehrere Gruppen ein. Dabei unterschied sie zwischen *Antiquitates, Münzen, Gemmen und Kameen, Mirabilien, Abnormalitäten, Wunder-Artefakten*, den sogenannten *Kunststuckhen, Exotika, Waffen, Musikinstrumenten, wissenschaftlichen Instrumenten* und *chinesischem Porzellan*. Allerdings stellten diese nur einen Auszug aus den wichtigsten zu nennenden Gattungen der bekannten Kunstsammlungen Europas dar.[109]
Als im Jahr 1665 die Tiroler Nebenlinie der Habsburger ausstarb und deren Patronanz über Schloss und Sammlung erlosch, kam ein Großteil der Gegenstände nach Wien und Innsbruck. Seit dem Ende der Monarchie wurde und wird die Kollektion zusammen mit dem übrigen ehemals kaiserlichen Kunstbesitz durch das Kunsthistorische Museum und die Schatzkammer verwaltet, wobei die Einteilung in die verschiedenen Gattungen weitgehend beibehalten wurde.[110]

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen die Kunstkammern auch nördlich der Alpen vermehrt im bürgerlichen Milieu in Mode. In der Regel wurden die Schaustücke auch hier in großen Schaumöbeln oder kleinen Schatullen in Sammlungsräumen ausgestellt.

> „*Das kleine Zimmer, welches nun eingerichtet wird, dient der Aufbewahrung von seltenen und wertvollen Gegenständen, sei es aufgrund ihres Preises, sei es wegen ihrer künstlerischen Form; das sind Edelsteine, Medaillen, geschnitzte Steine, geschliffenes Kristall, Gefäße, mechanische Erfindungen und ähnliche Dinge, die nicht allzu groß sind; das alles liegt in Schränken, ein jedes nach seiner Art.*“[111]

Neben Herrschern und dem Adel traten nun auch erstmals Gelehrte und Kunstliebhaber, die sich zum intellektuellen Personenkreis einer gebildeten Elite zählten, als Sammler auf. Dabei

[108] zur allg. Beschreibung der Begriffe: Scheicher 1979, S.23-26.
[109] Scheicher 1979, S.12-13.
[110] Scheicher 1977, S.21-22. Scheicher 1981, S.11-12.
[111] König – Lein & Walz 2000, S.15.

verfolgten nicht alle Kunstbesitzer dieselben Ziele und strukturierten ihre Besonderheiten nach neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Zudem entstanden private Ansammlungen von Kunstobjekten, Möbeln und Kuriositäten meist über mehrere Generationen hinweg. Oftmals handelte es sich nur um eine fortgesetzte Anhäufung von dekorativen Gegenständen für den privaten Bereich. In anderen Fällen, wie beispielsweise im Idealmuseum von Herzog Albrecht des V. von Bayern (1528-1579), wurden eine beachtliche Gemäldesammlung, eine Kunstkammer sowie Demonstrationsräume der Weltenfügung entworfen, um einen umfangreichen Einblick ins Universum zu geben. Es sollten „(...) kunstvolle Handwerkarbeiten jeder Gattung und jeden Materials", „erfindungsreiche und bewunderungswürdige Gerätschaften (...)"[112] aller Art im sogenannten *Weltentheater* repräsentiert werden. In einem „Theatrum Mundi" konnte man alles, was Gott geschaffen hatte, betrachten und studieren, weshalb von einer Abwandlung der „Erde als Gottes Kunstkammer" gesprochen wurde, wie es in Psalm 24 der Bibel steht.

Bei den Objekten wurde erneut zwischen *Naturalia, Antiquitates, Artificialia* und den *Mirabilien* unterschieden. Das handwerklich erzeugte *Kunststuckh* wurde ebenso wie eine Skulptur als *Arteficialie* klassifiziert, während Zeugnisse der Vergangenheit als *Antiquitates* bezeichnet wurden.[113] Diese Ordnungskriterien halfen den Sammlern, die Gegenstände aller Art in verschiedenen Abteilungen zu sortieren.

Das Weltbild der Humanisten, das die Religion kritisch hinterfragte und nicht mehr nur jene von der Kirche erlaubten naturwissenschaftlichen und evolutionsgeschichtlichen Erkenntnisse akzeptierte, ermöglichte eine neue Art des Sammelns. Die Erforschung des Menschen, der Tiere und der Naturphänomene eröffnete neue Wissensbereiche. Die Forscher beschäftigten sich mit der Vergangenheit, was zur Frage nach der Entstehung des Daseins, dem Ursprung aller Dinge führte. Dabei wurden die *Mirabilien* des Universums den *Miracula* entgegengesetzt und das logisch einordbare Objekt erhielt den Vorzug innerhalb der Repräsentationen der Welt eines thematischen Schaukastens.[114]

2.7.3 Der Mikro- und der Makrokosmos

Der Sammlungstypus, der Mitte des 16. Jahrhunderts in Erscheinung trat, ging einher mit der steigenden Motivation, sich mit einer wissenschaftlichen Weltanschauung zu befassen und durch Entdeckungs- und Eroberungsreisen den Horizont der Landkarten zu erweitern, und brachte den Wunsch mit sich, jedes Phänomen exemplarisch zeigen zu können. Dabei wird

[112] Marx & Rehberg 2006, S. XIV.
[113] Scheicher 1977, S.15-16.; siehe dazu J.D.Köhler, Sylloge aliquot scriptorum, Frankfurt am Main 1728, S.197.
[114] Muensterberger 1995, S.272-279.

die Schöpfung, der Makrokosmos, als bildnerischer Mikrokosmos in den Innenraum gebracht. Der Grundstein für diese Form der humanistischen Kollektion wurde im Mittelalter gelegt und verband die beiden Anliegen der Sammler, die Autorität der heiligen Schrift zu wahren und die Ursprünglichkeit von antiken Texten beim Horten zu berücksichtigen. Der göttliche Geist der wesenhaften Dinge sollte, im christlichen Sinne, auch weiterhin bewahrt und nicht durch die neuen Entdeckungen der Wissenschaft verloren gehen.[115]

In der Analogie von Mikro- und Makrokosmos wurde zunächst von dem Modell eines sogenannten Stufenkosmos ausgegangen, der eine vereinfachte Universalordnung abbildete und eine „Welt- und Kosmosbeschauung" ermöglichen sollte. Wie schon beim *Weltentheater* wurde jeder Gegenstand der Natur als Teil der göttlichen Schöpfung angesehen und musste somit auch im System enthalten sein. Diese Gegenstände dienten jedoch weniger der Darstellung des Universums als der Bestimmung ihrer Position und jener des Menschen im gesamten Weltbild. Der menschliche Körper wurde dabei als die bekannteste Variante eines in sich geschlossenen Mikrokosmos angesehen.[116]

Mit der Idealisierung der Antike zur Zeit der Renaissance begann die Naturwissenschaft, die Mathematik und die Astronomie in die Gestaltung der Kammern einzubeziehen. Die Forscher glaubten, in der Mathematik den Schlüssel zum Verständnis der gesamten Schöpfung gefunden zu haben, und erfanden beeindruckende Modelle. Das berühmteste Beispiel für ein solches Modell ist wohl die Zeichnung Leonardo da Vincis vom Menschen des Vitruv, die einen Körper in Idealproportionen zeigt, der in einen geometrischen Kreis und ein Quadrat eingeschrieben wurde (Abb.8). Mit dem erworbenen Wissen der Künstler und Naturforscher entwickelten sich neue Weltbilder, die nach dem damaligen Stand der Wissenschaften umfassend dargestellt wurden. Dabei bildeten die Studienräume der italienischen Fürsten mit der enzyklopädischen Ansammlung von Materialien, den sogenannten *Materialsammlungen,* den Grundstock für die späteren universalen Kunstkammern. Die einzelnen Objekte wurden vereinheitlicht in einen Proportionskanon eingebunden, der auf mathematisch bestimmten Naturbeobachtungen oder der theologisch motivierten Kosmogonie beruhte.[117] Allerdings fielen viele wissenschaftliche Entdeckungen der religiösen Zensur zum Opfer. Eigens eingerichtete *Vernunftkammern* zeigten die Sicht der Welt, wie die Kirche sie im Sinne der christlichen Lehre und des Reliquienkultes vertrat.[118]

[115] Grote1994, S.113, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie*. Blom 2004, S.33-35.
[116] König – Lein & Walz 2000, S.10-12.
[117] König – Lein & Walz 2000, S.11.
[118] Muensterberger 1995, S.280.

Für einen Fürsten hatte die Erschaffung eines eigenen Mikrokosmos, der dem Schöpfungsakt Gottes glich, außerdem gesellschaftspolitische Relevanz. Durch seine Tugenden, die *Virtutes*, und seine Studien erlangte er das Wissen über die Gliederung und die Gesetzmäßigkeiten des Kosmos, des göttlichen und des menschlichen Wirkens und vermochte in einer idealen Darstellung Welt und Herrscherhaus in einem tugendhaften Bild vereinen.[119] Doch auch hier war das Sammeln in Form eines Mikrokosmos nicht nur eine Aktivität des Adels, sondern durchdrang alle gesellschaftlichen Schichten. Ärzte, Gelehrte, ehrgeizige Fürstenhöflinge und Universitäten richteten sich Kollektionen des „nützlichen Wissens“ ein.[120]

2.8 Die Ateliersammlung

Der Großteil der hier beschriebenen Renaissancesammlungen entstand meist im Verlauf weniger Jahrzehnte. Im Zuge des in Mode gekommenen Zusammentragens von zeitgenössischer Kunst, wie Malerei und Bildhauerei, wurden Hofkünstler mit großen Aufträgen betraut. Die Kollektion sollte einen umfassenden Einblick in die verschiedenen Zeitströmungen der Kunstgeschichte zeigen und möglichst schnell aufgebaut werden. Als das Angebot an Kopien von bekannten Meistern der größer werdenden Nachfrage nicht mehr nachkam, wurden auch Fälschungen von weniger bekannten Künstlern angefertigt. In späteren Jahrhunderten zog dies eine Flut von Fälschungen am Kunstmarkt nach sich. Es gab jedoch auch Sammler, die bewusst neben Originalen und Antiquitäten auch zeitgenössische Kopien von bekannten Werken zusammentrugen und in ihre Kollektionen integrierten.[121]
Die bildenden Künstler wurden seit dem 15. Jahrhundert als eine Art Naturforscher wie auch als Kunstkenner angesehen. Ihre Beobachtungen hatten an Neutralität und Vielseitigkeit gewonnen und die Dinge wurden von ihnen in einer übersichtlichen Anschaulichkeit dargestellt was der Kunst, aber auch der Forschung zugutekam. In eigens eingerichteten Ateliersammlungen (Abb.9) führten Künstler ihr handwerkliches Können den zahlenden Auftraggebern anhand von Kopien zeitgenössischer Bildwerke und älterer Meisterwerk vor. Nebenbei benutzten sie für ihre Arbeit Musterbücher, Skizzen und Werke zum Vergleich und versuchten sich anhand von Beschreibungen Dinge vorzustellen. Außerdem dienten diese Kollektionen den Lehrlingen und Kunstinteressenten beim Studium der Malerei.[122]

[119] Seipel 2001, S.10.
[120] Grote 1994, S.191, Aufsatz: Paula Findlen: *Die Zeit von dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550-1750.* Grote 1994, S.115, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie.*
[121] Marx & Rehberg 2006, S. XVII. Muensterberger 1995, S.92.
[122] Friedländer 1992, S.20.

Die Künstler waren unter den Kunstsammlern stets selbst stark vertreten, da sie mittels einer Sammlung ein eigenes Milieu erschufen, in dem sie lebten und arbeiteten. Dieses repräsentierte ihren Geschmack und Lebensstil und zeigte die Künstler in ihrem selbst erschaffenen Gesamtkunstwerk. Beispielsweise besaß der Bildhauer Lorenzo Ghiberti (1378-1455) in seinem Privathaus zahlreiche antike und selbst erzeugte Bronzen und Marmorskulpturen. Es war sein Wunsch, mit der Kunst zu leben und so die Ästhetik der antiken Kunst zu studieren und sie mit seinen Werken zu verglichen, um sie später für neue Arbeiten als Modell besser zu nützen.[123] Auch Titian, Brueghel der Ältere, Van Dyck, Mantegna und andere wurden als interessierte Kunstsammler beschrieben. Sie besaßen vor allem Skizzenbücher mit detailgetreuen Darstellungen von antiken Skulpturen, Bauwerken und Bildern bekannter Meister.[124]

Eine umfangreiche Kollektion von Handzeichnungen verschiedener Künstler und Werke gehörte zum Stolz eines jeden Ateliers. Albrecht Dürer wird als der erste Künstler/Sammler nördlich der Alpen bezeichnet, der auch für sein privates Vergnügen italienische Stiche und Gemälde der holländischen und niederländischen Meister zusammentrug. Diese Tradition führten zahlreiche Künstler bis in die heutige Zeit fort.[125] Ein Beispiel für eine lange Sammlertradition, die von bildenden Künstlern aufrechterhalten wurde, ist in der Familie Hauer zu beobachten. Vier Generationen von Künstlern sammelten und förderten die Kunst ihrer eigenen Zeit. Neben den Erwerbsmöglichkeiten, wie dem Wiener Künstlerhaus, der Künstlervereinigung Secession und Hagenburg, nützten die Hauers ihre persönlichen Kontakte, um Werke direkt bei den Künstlern zu kaufen oder gegen eigene zu tauschen.[126]

2.8.1 Exkurs: Die Sammlung im Bild

Der Sammlungsforschung des 21. Jahrhunderts stehen neben den umfangreichen Sammlungskatalogen sowie den ergänzenden Erzählungen und Beschreibungen der Kunstkammern Bilder und Stiche zur Verfügung, die die Präsentation von einzelnen Sammlungen zeigen. Aus diesen lässt sich heute auf den Sammlungstypus, ihren Aufbau und Bestand schließen.

Bei den barocken Sammlungen unterscheidet sich beispielsweise die Darstellung einer Galerie deutlich von der einer intimen Kunstkammer. Gemäldegalerien waren meist in Verbindungstrakten untergebracht und galten als Orte der Begegnung und des sozialen

[123] Grote 1994, S.175, Aufsatz: Guiseppe Olmi, *Die Sammlung-Nutzbarmachung und Funktion*, aus: *Giorgio Vasari, Le opere*, G. Milanesi (Hrsg.)Bd.2, Florenz 1906, S.245.
[124] zum Thema Künstler als Sammler vgl.: Muller 1989, S.19. von Holst, S.54. Kahane 2005,S.2.
[125] Kostretska 2002/3, S.6.
[126] Hauer 1996, S.15-21.

Kontakts. Die Kunstkammer hingegen war ein mit Wertgegenständen gefüllter Raum, der vom Besitzer als Rückzugs- und Studienort verwendet wurde. Dieser Raum war kleiner und privater angelegt als die prestigeträchtige Galerie.[127]

Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelte sich als Untergattung des Kabinettbilds und der Innenraumdarstellungen mit kleineren Gesellschaftsszenen ein neues Bildgenre: das *Galeriebild*, das im Allgemeinen das enzyklopädische Sammlungsgefüge einer Kunstkammer beziehungsweise die Tätigkeit des Sammelns an sich darstellt. Gezeigt wird in diesen Bildern meist ein großer Raum, dessen Wände mit Gemälden und Skizzen verschiedener Gattungen, Formate und Stile behängt sind. Dabei werden zeitgenössische Werke neben alten Meistern und klassischen Skulpturen, Büsten und anderen Kunstgegenständen präsentiert.
Der Maler Frans Francken der Jüngere (1581-1642) war nur einer jener Künstler, der schaukastenartige Gemälde mit Einblicken in eine Galerie oder Wunderkammer schuf. Seine Bilder stammen aus einer Reihe von Werken, die Sammlungsräume tatsächlich bestehender und fiktiver Kunstkammern thematisierten. Alle drei Beispiele (Abb.10a-c) zeigen eine Galerie, die mit vielen Gemälden mit religiösem Inhalt, Darstellungen mit profanen und allegorischen Themen sowie anderen Kunstgegenständen gefüllt ist. An den Rändern sind jeweils Kunstliebhaber und Kunstsammler dargestellt, die miteinander diskutieren, Kunstobjekte miteinander vergleichen und über Unterschiede debattieren. Weitere Innenansichten von Galerien und privaten Museen sind in dem Oeuvre von Jan van Kessel dem Älteren zu finden (Abb.11). Neben Bildern und Skulpturen sind in seinen Werken seltene Muscheln, kostbares Geschirr, innovative technische Geräte und sogar exotische Tiere abgebildet. Viele der Gegenstände haben eine symbolische sowie religiöse Bedeutung und thematisieren Bereiche der optischen Wahrnehmung oder stehen für unterschiedliche Sammlungsgattungen.[128]
Die wichtigsten bildlichen Quellen in Bezug auf das Aussehen einer Kunstkammer stammen indes aus Antwerpen. Peter Paul Rubens (1577-1640) und Jan Brueghel der Ältere (1568-1625) trugen zusammen maßgeblich zu der Entstehung der Gattung der *Cabinet d'Amateur-Malerei* und einer anschaulichen zeitgenössischen Kunstausstellungsdarstellung bei.[129] Peter Paul Rubens war selbst ein großer Sammler von antiken Skulpturen, Renaissancegemälden, alten Meister sowie außergewöhnlichen Kunst- und Naturobjekten. Er war der Ansicht, jeder

[127] Wolff 2005, S.21.
[128] zum Thema Galeriebild vgl.: Lowitzsch 2004, S.119. Stoichita 1998, S.125-169. Kahane 2005, S.1-2.
[129] Grote 1994, S.244, Aufsatz: Brigitte Hoppe, *Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft.* und S.422-423, Aufsatz: Victor I. Stoichita, *Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung. Die „Blumenkranzmadonna" in den „Cabinets d'Amateurs".*

Künstler müsse einen vernünftigen und taktvollen Umgang mit der antiken Kunst pflegen, diese genau studieren und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in die eigene Kunst mit einfließen lassen. Darüber hinaus habe jeder bildende Künstler die Pflicht, sich mit den Werken der unterschiedlichen Kunstströmungen auseinanderzusetzen und die für ihn wichtigen Inhalte in seinen Werken zu verarbeiten.

> „*The artist's ingenium, judgment, and discretion will allow him to distinguish the best sculptures, which are useful, from the common ones, which will harm his art. His taste, therefore, equivalent to discretion and judgment, will determine whether he is a good or bad artist.*"[130]

Im Werk *Allegorie des Gesichts und des Geruchs* (Abb.12) aus der Serie *Die fünf Sinne*, die Jan Brueghel dem Älteren und Rubens zugeschrieben werden, ist ebenfalls eine Kunstkammer abgebildet. Ein Sammelsurium von Kunstobjekten, alltäglichen Gegenständen, Werkzeugen, Schmuck und Gemälden, darunter auch welche, die bereits von Rubens selbst stammen, bildet den Hintergrund für die Akteure. Hier fließen Rubens' ideengebende Motive und vielleicht auch Preziosen seiner eigenen Sammlung mit der Aufzählung schon geschaffener Werke zusammen. Mit der Zeit veränderten sich die Bildthemen des Galeriebilds jedoch. Allegorische Sujets verschwanden. Stattdessen rückten die exakte Wiedergabe von Sammlungsgefügen in den Fokus des Interesses sowie individuelle Sammlungsporträts. Die Dokumentation einer Einrichtung und Ordnung nach dem Geschmack des Besitzers sowie die Originalität der Kollektion standen im Vordergrund. Indem das Galeriebild eine Vielzahl von Bildern im Bild darstellte, machte es die Malerei selbst zum Thema und verlieh dem Künstler wie auch dem Kunstkenner innerhalb der gesellschaftlichen Werteordnung eine neue Bedeutung.[131]

Willem van Haecht (1593-1637), ein weiterer Antwerpener Maler, zeigt in seinem Werk *Das Studio von Apelles* (Abb.13a) eine allegorische Anspielung auf die Sammlung von Rubens. Hierbei handelt es sich nicht, wie bei den meisten Galeriebildern, um eine Kunstkammer, einen Mikrokosmos des Universums, eine enzyklopädische Naturaliensammlung, ein antiquarisches *studio* oder eine aristokratische prächtige Sammlung, sondern um eine vom Künstler selbst geordnete und nach seinen eigenen ästhetischen Kriterien zusammengetragene Anhäufung von Kunstgegenständen. Sammeln war für Rubens eine Art Suche nach

[130] Muller 1989, S.9.
[131] Lowitzsch 2004, S.120. Zitat aus: Karl Schütz, *Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums- von Bruegel bis Rubens, Das Golden Jahrhundert der flämischen Malerei*, Locher Verlag, Köln 1993, S.161.

strahlender Schönheit und Einzigartigkeit, eine Auseinandersetzung mit den Motiven der verschiedenen Kunstströmungen und eine Grundvoraussetzung für jeden guten Künstler. Objekte der Ägypter, Griechen, Römer, der alten Meister aus den Niederlanden, Deutschland, die Kunst des venezianischen Quattrocento und des Cinquecento, die Lombardische Schule sowie die Malerei der Holländer und Belgier waren in seiner Kollektion vertreten.[132]

Den zeitgenössischen Vorbildern folgend, entwickelte sich eine eigene Tradition des Galeriebildes in den Niederlanden. Wohlhabende Bürger und Kunstliebhaber ließen sich in ihren arrangierten Sammlungsräumen abbilden, um damit ihren erlesenen Geschmack sowie den entsprechenden Reichtum zu demonstrieren. Dabei stand nicht das Bild selbst im Mittelpunkt, sondern die Aufzählung der erlesenen Stücke. Beispiel dafür ist das um etwa 1628 entstandene Gemälde *Die Galerie des Cornelius van Geest,* ebenfalls von Willem van Haecht, das den angesehenen Bürger und Dekan Cornelius van Geest in seiner privaten Kollektion zeigt (Abb.13b).[133] Eine gründliche Inventar- oder Bestandsaufnahme spiegelte ein gewisses Kunstinteresse und oftmals auch die gesellschaftliche Stellung der Besitzer wider. Für den Mäzen war das Sammeln von Kunst nicht nur Anlass zu gepflegten Diskussionen und gelehrtem Austausch, sondern vor allem eine Möglichkeit zur sozialen Distinktion. Zu diesem Zweck hatte Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich (1614-1662) ebenfalls einen Maler beauftragt seine Kollektion in Wien und Brüssel genauestens zu dokumentieren. Auf insgesamt elf Werken, die zwischen 1651 und 1653 entstanden, stellte der Maler David Teniers der Jüngere (1610-1690) den Erzherzog und Stadthalter der Spanischen Niederlande umgeben von seinen Höflingen in der Kunstsammlung dar (Abb.14a-b). Die prächtig dargestellte Kollektion wurde so zu einem sichtbaren Statussymbol, das man an anderen Fürstenhöfen herzeigen konnte und gleichsam zum Hintergrund eines herrschaftlichen Porträts. Um jedoch eine ganzheitliche Kollektion darzustellen musste diese erst neu zusammengestellt und umformuliert werden. Reale räumliche Gegebenheiten sowie Dimensionen waren dabei nebensächlich. Bei dem Galeriebild ging es vorrangig um die Darstellung der vorhandenen Kunstwerke und die Hervorhebung des porträtierten Eigentümers. Dem Bertachter sollte ein reich mit Gemälden gefüllter Raum präsentiert werden, wobei jedes vorhandene Bild darin beschriftet wurde, was die Fülle an Meisterwerken noch unterstrich.[134]

Zusätzlich zu den Galeriebildern Teniers hatte Leopold Wilhelm seine Sammlung in einem Stichwerk, dem *Theatrum Pictorium,* welches zwischen 1660 und 1755 in fünf Editionen

[132] Rubens als Sammler: Muller 1989, S.10-13 und S.23-24.
[133] Schreiber 2004, S.100-105 mit Abbildungen.
[134] Campbell & Claerbergen 2006, S.11 und 70-76.

heraus kam, festgehalten (Abb.14c). Dabei handelte es sich um einen illustrierten Bilderkatalog der Meisterwerke, die sich im Besitz des Erzherzogs befanden. Zwölf niederländische Graveure stellten nach der Vorlage von 245 ausgewählten Gemälden der erzherzoglichen Sammlung Platten für den Druck her. Jedes der gezeigten Werke wurde mit den entsprechenden Zuschreibungen, Maßeinheiten und Datum versehen. Der Bildband wurde in Französisch, Spanisch, Latein sowie Italienisch verfasst und zählte zu den ersten Publikationen, die einen Sammlungsbestand systematisch erfasste und Kunstinteressierten die Möglichkeit bot Werke des Privatbesitzes eingehend zu studieren. Nebenbei wurde das Buch selbst zu einem beliebten Sammlungsgegenstand, denn die künstlerische Ausarbeitung und Aufbereitung der Sammlung wurden zu einem wichtigen Vorbild für nachkommende Sammlergenerationen.[135]

2.9 Die Sammlungen des Wissens und der Forschung

Auf das Zeitalter der Mythen, des Glaubens und Aberglaubens im Mittelalter folgte ein neues Zeitalter: das der Entdeckung. Das Interesse wandte sich vom unsichtbaren Schöpfer ab und der sichtbaren Schöpfung zu. Zunächst sammelten Humanisten, wie Petrarca (1304-1374), antike Stücke nicht aufgrund ihres Eigenwerts, sondern sie dienten lediglich als Beweisstücke für Roms ruhmreiche Vergangenheit, die sie studierten. Kunstwerke, Inschriften und bekannte literarische Schriften sowie Aufzeichnungen waren für die Forschung die wichtigsten Quellen der vergangenen Epoche und zugleich der Grundstock für neue Thesen.[136]

2.9.1 Gabinetti di curiosità und Exotica

Neben den Kunst- und Wunderkammern, die sich rühmten, den Beschauer durch ihre Vielfalt an religiösen Reliquien und die Demonstration göttlicher und menschlicher Wunderdinge sowie technischer Errungenschaften zu belehren und zu bilden, erfreute sich die Aristokratie aber auch an Sammlungen zur reinen Belustigung. Bis ins 17. Jahrhundert waren die *Gabinetti di curiosità*, Kuriositätenkabinette, in Europa zu finden, die schauerliche Auswüchse von Tier und Mensch sowie anormale und seltene Gegenstände aus weit entfernten Ländern vorzuweisen hatten.[137] Hierfür wurden Tiere, Pflanzen und extravagante Kunstwerke aufgrund ihrer Seltenheit oder ihrer außerordentlichen Feinheit und Qualität zusammengetragen. Die Objekte der Kuriositätenkabinette mussten dem lateinischen Begriff

[135] Schreiber 2004, S.114-
[136] Friedländer 1992, S.20. Grote 1994, S.173, Aufsatz: Guiseppe Olmi, *Die Sammlung-Nutzbarmachung und Funktion.*
[137] Muensterberger 1995, S.2587. Marx & Rehberg 2006, S. XIV.

für Kuriosität, *cura*, was so viel wie sorgfältige oder übertriebene Kunstfertigkeit bedeutet, gerecht werden. Ob es sich dabei um das Kajak eines Inuks, kostbare Goldmünzen, Ochsenohren oder geschnitzte Kirschkerne handelte, machte keinen Unterschied. Diese Sammlungen luden mit ihren seltsamen Exponaten zu einer Entdeckungsreise ein, erregten Aufmerksamkeit und sollten in weiterer Folge zu einem Erkenntnisgewinn beitragen.[138]

Durch den stetigen Ausbau der Handelswege in neu entdeckte Länder kamen im Verlauf der Jahrhunderte immer mehr und mehr unbekannte Objekte nach Europa, die sich schnell hoher Beliebtheit erfreuten. Fremdartige Naturalien und Gegenstände von außereuropäischen Völkern galten als höchstinteressant und dem Studium ferner Länder zuträglich. Aber auch das Handwerk fremder Länder und die dortigen Alltagsgegenstände weckten das Interesse europäischer Sammler. So besaßen Sammlungsgefüge, wie die umfangreiche Kunstsammlung auf Schloss Ambras, eine eigene Abteilung für fremdländische Erzeugnisse (Abb.15).[139]

Außerdem wurden *groteske* oder *paraästhetische* Gegenstände gehortet – Objekte, die durch Abnormalitäten und Missbildungen von Mensch, Tier und Natur erschrecken und belehren sollten. Die Groteskenkammern mit Sammlungen und Abbildungen von Ungewöhnlichkeiten hatte es bereits in der frühaugusteischen Zeit im Raum des heutigen Italiens und Griechenlands gegeben und sollten die Betrachter abschrecken. Wie die meisten antiken Kunstobjekte und Kuriositäten waren diese auch in den Renaissancesammlungen der Fürsten und Päpste vorhanden. Zu finden sind diese Motive in den Trajan- und Titusthermen, den Friesen des Pantheons, auf antiken Reliefs öffentlicher und privater Gebäude, auf Sarkophagen, Wappen, Hermen, Masken und anderen Kunst- und Gebrauchsgegenständen.

Die Tendenz, paraästhetische Exponate in großer Zahl zu sammeln, wurde durch den Fund der Ruinen des ehemaligen Palasts von Nero in Rom um 1480 maßgeblich beeinflusst. In der Domus Aurea fand man beängstigende und freizügige Wandmalereien von anthropomorphen Wesen, wie Sirenen, Kentauren und Sphinxen, die in Jagd- und Liebesszenen verwickelt waren. Innerhalb kürzester Zeit wurden die grotesken Motive aus den dunklen Grotten der Domus Aurea in die Villen, Paläste und Loggien der Renaissancepäpste und -fürsten, in die Kirchen sowie in die Dekoration von Kunstwerken übertragen.[140] Der Verstoß gegen die Ratio oder Proportionen wurde von Horaz und Platon verurteilt, doch stellte ein Mischwesen oder ein anormaler Auswuchs einen ebensolchen dar und war in der Kuriositäten- und

[138] Grote1994, S.44-46, Aufsatz von Lorraine Daston, *Neugierde als Empfindun*g und *Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft*. Grote 1994, S.224, Aufsatz Brigitte Hoppe, *Kunstkammer der Spätrenaissance-zwischen Kuriosität und Wissenschaft.*

[139] Muensterberger 1995, S.272-273.

[140] Scholl 2004, S.15 und 69-70, deutet auf einen Typus für die Innendekoration von Wänden hin, fand aber auch seine Verwendung in der Vasenmalerei und Ähnlichem.

Groteskensammlung gefragt. Bizarre, monströs anmutende und ungewöhnliche Skulpturen und Malereien waren in den Kunst- und Wunderkammern genauso vertreten wie in wissenschaftlichen Sammlungen von Universitäten und Gelehrten. Verirrungen der Natur, Missgeburten und Kuriositäten aus fremden Ländern bekamen als Schaustücke einen prominenten Platz zugewiesen.[141]

Seefahrer brachten im Verlauf der Jahrhunderte erstaunliche Gegenstände, Wissenschaftler, Künstler und Wissen in Form von Schriften nach Europa. Als die Forscher die Rückständigkeit der Alten Welt auf dem Gebiet der Pflanzen- und Tierkunde erkannten, stieg die Nachfrage nach exotischen Objekten, auch als *Exotica* bezeichnet, die den Fundus der europäischen Raritäten- und Wunderkammern erweiterten. Außerdem lieferten Ankäufe diverser Art die Stimulans zu weiterer Forschung und forcierten den Fortschrittswunsch.[142]

Neben der allgemeinen Tendenz, Gegenstände der neu entdeckten Erdteile zu sammeln, galt das Beschreiben der Eigenschaften sowie die logischen Klassifizierung der Exotica als Hauptinteresse der Sammler. Raritätenkabinette und Exotica-Sammlungen wurden zum Instrument der allgemeinen Naturbeobachtung, Prüfung und Erkenntnis. Was von Bedeutung war, wenn man bedenkt, dass „die Schätze oder Kräfte der Natur als gottgewollte, dem Menschen zur Ausbeutung überlassene Gaben“[143] dargestellt wurden. Wie man als Menschen diese Schätze einnehmen und ordnen sollte zeigten Personen in der Bibel vor. Beispielsweise galt König Salomon als ein Vorreiter auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und wurde als erster Sammler von Naturalien und ungewöhnlichen Steinen bezeichnet (Abb.16).

> „*Und er redete von Bäumen, von der Zeder an auf dem Libanon bis an Ysop, der aus der Wand wächst. Auch redete er von Vieh, von Vögeln, von Gewürm und von Fischen. Und es kam aus allen Völkern, zu hören die Weisheit Salomons, von allen Königen auf Erden, die von seiner Weisheit gehört hatten.*“[144]

2.9.2 Sammlungen in Akademien und Universitäten

Seit dem Mittelalter galten Klosterschulen und Gymnasien mit den dazugehörigen Bibliotheken und Sammlungen als Hauptstätten der Bildung. Die Jugend wurde hier im christlichen Glauben erzogen und hatte die Möglichkeit, auf einen großen Fundus von Wissen in Form von Büchern und Artefakten der Klostersammlungen zurückzugreifen. Später übernahmen die Universitäten und Hochschulen diese Aufgaben und richteten eigene

[141] Scholl 2004, S.147-149.
[142] Flügel 2005, S.43.
[143] Klamt 1999, S.352.
[144] Heinisch 1960, 194.

Studiensammlungen ein. Große Universitäten, wie die in Bologna, besaßen seit dem 15. Jahrhundert eigene Kollektionen, Bibliotheken sowie Anatomie- und Mineraliensammlungen, die sich meist aus Nachlässen, Schenkungen oder eigenen Ankäufen zusammensetzten. Mit der zunehmenden institutionellen Bedeutung der Akademien wuchsen ebenfalls die Kollektionen, die die Möglichkeiten zur weiteren Forschung boten und gleichzeitig die Künste förderten.[145]

Da nicht alle Exponate immer gebraucht wurden und oftmals passende Ausstellungsflächen fehlten, wurden sie in geräumigen und sicheren Depots untergebracht. Diese Aufbewahrungsorte wurden zu den Lagern und Archiven für unterschiedlichste Kunstwerke und boten ihnen Schutz vor Verwitterung, Vergessen und Verfall. Die Wissenschaftler und Schüler der Universitäten besuchten diese Depots, um dort durch die Verbindung der Objekte zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.[146] Speziell angefertigte Modelle dienten als visuelles Darstellungsmedium der anschaulichen Erklärung von Weltanschauung und Forschungserkenntnissen. Die Universitäten wurden zu Wissensspeichern für Kunst und Wissenschaft.

> „*Das (…) Streben nach Universalität des Wissens, nach universaler Forschung verlangt neue Methoden, um die Welt besser zu erfassen.(…) Die Welt ist ein Kunstwerk, dessen Ordnung aufzeigt, dass der Mensch über die Natur herrschen vermag.*“[147]

Die Studiensammlungen wurden jedoch nicht nur im Rahmen der Lehrtätigkeit genutzt, sondern auch von Ärzten, Apothekern und Universitätsprofessoren studiert und für Forschungszwecke ausgebaut. Neben den Mineralien und Naturalien gab es bereits große botanische Gärten, die *Theatri di Natura*. Hier unterschied man im Bereich der Natur zwischen Leblosen und Lebewesen, zwischen Pflanzlichem und Tierischem; allerdings waren Übergänge von einer Kategorie zur anderen möglich.[148]

Das Grüne Gewölbe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine fürstliche Schatzkammer von August dem Starken im Dresdner Schloss, wurde mit einer akademischen

---

[145] Grote 1994, S.83, Aufsatz Arthur MacGregor, *Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer*. Muensterberger 1995, S.274-276.
[146] Hilbert 2002, S.1.
[147] Das erste Buch der Könige 5.13-5.14. aus: Volkmar Fritz, *Das zweite Buch der Könige (Zürcher Bibelkommentare 10,2).* Zürich 1998.
[148] Marx & Rehberg 2006, S.XV. Grote 1994, S.115, Aufsatz Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie.*

Sammlung zusammengelegt, um den Schülern der angrenzenden Akademie ein genaueres Studium fremdartiger Kuriositäten und wissenschaftlicher Instrumente zu ermöglichen. Der Betrachter sollte

> „*all seine Einbildungen auf einen gewissen Zweck richten und sich bemühen, die Dinge (...) stückweise zu betrachten (...). Zu diesem Zweck ist es überaus gut, viele Sachen zu sehen und, wie die Kunst-, Raritäten- und Anatomiekammern, genau zu betrachten.*“[149]

Der Umgang mit den neuartigen Dingen und das Sammeln von Objekten zum Zweck des Studiums und der Wissensvermehrung galten als fürstliche und tugendhafte Beschäftigungen.[150] Neben den privaten Studierstuben, die es bereits im Palast der Päpste von Avignon und der Residenz Karls V. in Vincennes gab, suchte der Klerus vermehrt nach einem geeigneten Ort für seine Forschung. Durch Schenkungen an Kirchen, Klöster und Abteien konnten auch diese eigene Sammlungen aufbauen. Die Klosterschüler suchten durch die Naturbeschäftigung und das Studium der Heiligen Schrift einen „Weg zu Gott“ und schöpften ihr Wissen aus den gegebenen Quellen. Gleichsam entwickelte sich durch das Ausstellen und die Möglichkeit Objekte, besichtigen zu können, eine moderne Art des Unterrichts. Während des 17. und 18. Jahrhunderts entstanden zahlreiche mathematische Türme, die neben ihrer Funktion als Sternwarten mit Studienräumen für die „Inbesitznahme der Natur und ihrer Gesetze“ ausgestattet wurden. Außerdem galten sie als perfekter Ort für die Aufbewahrung von mathematischen und astronomischen Instrumenten und Apparaturen. In Wien befanden sich solche Neubauten im Jesuiten-Kollegium, beim Universitätsgebäude und der Hofburg (Abb.17).[151] Eine weitere prominente Lehrsammlung mit Sternwarte befand sich in der Benediktinerabtei von Kremsmünster, die durch Ankäufe und Schenkungen von Gemälden, Kunsthandwerk, Naturalien, Exotika und Instrumenten entstanden war. Zwischen 1748 und 1759 ließ Abt Alexander Fixlmillner (1731-1759) neben den bestehenden Sammlungsräumen der Abtei den mathematischen Turm erbauen, der alle bisher gesammelten astrologischen, mathematischen und physikalischen Instrumente beherbergen konnte (Abb.18). Den aufklärerischen Ideen zufolge sollte das Unterrichtsprogramm einer Erziehungsinstitution alle Wissenschaften bei der Ausbildung der neuen Gesellschaft berücksichtigen.[152] Es entstand im Inneren des Turmes ein komplexer Organismus, ein Abbild des Kosmos mit allen Wundern

[149] Marx & Rehberg 2006, S.XV.
[150] allg. Kurfürst August Sammlung: König – Lein & Walz 2000, S.12. Roth 2000, S.19.
[151] Klamt 1999, S.2-5. Litschel 1976, S.261.
[152] Klamt 1999, S.283-287 und 315-116.

der Welt. Die Zwitterbindung von Natur und Kunst, die sich in den mittelalterlichen Wunderkammern mühelos zusammenschließen ließ, wurde zugunsten einer neuen Weltanschauung und zwecks einer besseren Erkennbarkeit der systematischen Ordnung durchbrochen. Die programmatische Zusammenschau von *naturalia*, *arteficia* und *scienficia* baut aufeinander auf (Abb.19a-c). Ausgangspunkt für den Aufbau der Sammlungspräsentation ist die niedrigste Stufe der Naturalien, die der höher gestellte und wissende Mensch durch die Wissenschaften erklären kann. Über dem Verständnis der Natur und dem Menschen ist die Kunst angesiedelt, die eine ethische Aufgabe erfüllt und gleichzeitig belehrt und bildet. Überragt wird der Aufbau nur noch von der Sternwarte, die alle Errungenschaften der Wissenschaft in sich birgt und den Ausblick ins Universum ermöglicht:[153]

> „*Die Ehre des Allerhöchsten, der Aufnahme der schönen Wissenschaften und der aus dieser Quelle entsteigende Nutzen der in unserer Academie studierenden Jugend, waren die Triebfeldern, welche dieses große Gebäude (...) zu ihrer vollkommenen Größe gebracht haben. (...) Natur, Kunst und Wissenschaft sind es eigentlich, welche die Ehre, Allmacht und Weisheit Gottes aller Orten verkünden. Alles, was in der Welt von den Menschen Schönes kann gezeigt werden, hollet von dieser dreifaltigen Quelle ihren Ursprung her.*“[154]

2.9.3 Einteilung der Exponate und die Weltenordnung

Die Suche nach neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen hing wie auch die Einstellung der Menschen der jeweiligen Epoche mit der Suche nach einem logischen Ordnungssystem für die Dinge der Welt zusammen. Für neu entdeckte Naturalien, seltene und extravagante künstlerische Objekte musste jeweils eine neue Einheit gefunden werden, die jedoch das restliche Weltbild nicht störte. Die Wissenschaft suchte immer wieder nach einem umfassenden Ordnungsprinzip, in das sich alle Dinge einfügen ließen, und gelangte dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen.

Einige der namhaften Sammlungen der Geschichte zeugen von der Vielfalt an Möglichkeiten für die Präsentationen von Sammlungsstücken. Aufgrund der unterschiedlichen Gattungen und Sammlungsgebiete glich kein Aufbau dem anderen. Zunächst wurden die Objekte ohne System angehäuft. Erst mit der Entstehung der Kunst- und Wunderkammern kam es zur Einteilung der Artefakte nach ihrer Beschaffenheit, ihrer Herkunft oder ihrem Gebrauchszweck. In vorausgegangenen Kapiteln wurden bereits einige Merkmale der

[153] Litschel 1976, S.241-242. Frodl-Kraft 1977, Österreichische Kunsttopographie, S.471-475.
[154] Litschel 1976, S.260, aus: P.Laurenz Doberschitz, *Specula Cremifanensis*, 1764, S.8-23.

Ordnungsprinzipe aufgezeigt, wie etwa am Beispiel der Ambras-Sammlung, des intimen Kunstkabinetts des Olaus Worm, der Stanzino del Principe im Palazzo Vecchio und anderen Wunderkammern. Wilhelm Waetzoldt weist in seiner Arbeit auf die Neuerungen der Kunst- und Wunderkammern des Mittelalters im Bereich der Ordnung hin, bei denen die unstrukturierte Anhäufung seltsamer und kostbarer Dinge zugunsten einer symbolischen, universalen Einheit aufgegeben wurde. *Naturalia* und *Artificialia*, die Erzeugnisse der Natur und Kunst, standen für eine Einheit allen irdischen Lebens.[155]

Darstellungen von Heiligen oder Kaufleuten und Adeligen umgeben von Kuriositäten und Sammlungsstücken, wie auf dem Bild *Der Hl. Eligius in seiner Goldschmiedewerkstatt* von Petrus Christus (Abb.20), sowie die Galeriebilder von Teniers, Rubens oder van Haecht (Abb.13a-b) sind bis heute neben den schriftlichen Bestandsaufnahmen, Briefen und beschreibenden Reiseberichten von Kunstfreunden die besten Dokumente, um einen Eindruck der früherer Aufstellungspraktiken zu erarbeiten. Nachschlagewerke gab es bereits, wie jene für Antikensammlungen, von Hieronymus Cock, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis*[156], Andrea Palladio, *L'Antichita di Roma*[157] oder die *Quattro Libri della Citta di Roma*.[158]Jedoch änderten sich die Vorschläge der Kunstexperten für das Ordnen der Objekte mit jeder neuen Publikation. Andere vertrauten auf die Ratschläge antiker Schriftsteller oder anderer Zeitgenossen. Klaus Minges beispielsweise folgte einer planetarischen oder astronomischen Ordnungsstruktur, die bereits von Giulio Delmino Camillo (1480-1544) entworfen wurde und jede Gattung einem Planeten des Sonnensystems zuordnet. Die Sonne galt als Patron der Herrscher und ihrer Sammlungen. Geografische Karten und Naturalien wurden der Erde zugeordnet, der Saturn repräsentierte Stadtansichten, Krieg und Waffen und Venus und Mars standen für Lust, Tiere fanden sich im Zeichen des Jupiters, das Kunsthandwerk gehört zu Merkur und alle maschinellen Erzeugnisse wurden zur Mondkategorie gezählt.[159]

Ein weiteres ausgeklügeltes und abstraktes Konzept entwarf Camillo für das *Theater der Erinnerung*, das Persönlichkeiten der Geschichte, Literatur und Kultur zeigte (Abb.21). Die Anordnung der Personenbildnisse stand in einer langen Tradition der Reflexion über Kunst und der metaphorischen Weltordnung, der alles untergeordnet wurde. Giuliano Camillo berief sich bei seinen Modellen stets auf antike Schriften, wie die von Cicero, sowie die strengen

[155] Wilhelm Waetzoldt, *Wandlung des Museumsidee*, 1930, in: Flügel 2005, S.40.
[156] Roth 2000, S.18. Hieronymus Cock, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta / vivis prospectibus ad very imitationem affabre designate Hieronymous Cock*, Antwerpen 1551.
[157] Andrea Palladio, *L`Antichita di Roma*, Rom 1554.
[158] ebda. *Libri Quattro della Citta di Roma, Raccolte Sotto Brevita da Diversi Antichi et Moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gemigniano*, Venedig 1565.
[159] Roth 2000, S.29, siehe dazu: K. Minges, *Das Sammelwesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.

Ordnungsprinzipe in der Bibel. Dabei galten die sieben Säulen der Weisheit im salomonischen Tempel in Jerusalem als Grundgerüst für alle weiteren Aufzählungen von Dingen.[160]

Das 16. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der großen Sammlungen und als Zeit, in der zahlreiche Schriften von einem zunehmenden Bedürfnis der Sammler nach Zielen und Richtlinien Zeugnis ablegen. Dinge und Wissensgebiete sollten systematisch geordnet werden, um das Wissen besser verfügbar zu machen. Samuel Quiccheberg (1529-1567) suchte nach einem Programm für ein ideales Museum, ein „Theater des Wissens", das alle Welterkenntnisse beinhaltete.[161] Nachdem man gegen Ende des 16. Jahrhunderts erkannt hatte, dass jedes Ding mathematisch einzuordnen war und nicht, wie zuvor angenommen, ein Wesen oder eine Seele besaß, suchten die Sammler nach neuen Methoden, ihre Stücke zu sortieren. Dabei bot ihnen die Lehre des Naturphilosophen René Descartes (1596-1650) nützliche Anregungen, nach denen alle Erscheinungen der Natur mit dem Gesetz der Mechanik erklärbar waren. Descartes ging von drei Elementen aus, die sich aus unterschiedlichen Formen gleicher Stofflichkeit zusammensetzten und verschiedene Ausformungen in der Natur bildeten. Mit dieser Erkenntnis ließen sich der Aufbau der Welt und somit die Kollektionsgegenstände einfach ordnen. Trotzdem blieb der christliche Glaube an eine intelligente göttliche Macht, die die Dinge in einen harmonischen Einklang bringt, bestehen. Man suchte nach Kunstformen der Harmonie, nach der Darstellung eines paradiesischen Kosmos, in dem Logik und Göttliches in Verbindung miteinander standen. Sammlungsobjekte wurden nach Themen, beispielsweise den vier Jahreszeiten, nach Materialien oder nach ihrem Ursprung geordnet und in Schaukästen präsentiert.[162]

1617 veröffentlichte Robert Fludds ein Werk mit dem Titel *Utriusque Cosmi majoris Historia*, das sich im Gegensatz zu Descartes' Modell wieder nach dem göttlichen Schöpfungsbild richtete. In bildhaft einprägsamer Form wird die Herrschaft Gottes über die Natur und die Kunst dargestellt: Eine aus der Wolke ragende Hand hält eine Kette, die Natur und Mensch fesselt, die wiederum einen Affen als Symbol der Kunst an einer Leine halten. Die Figuren stehen über einem System aus Kreisringen, in die alles vom Menschen Bekannte und Lernbare eingeordnet ist. Die Hierarchie der Gegenstände lässt sich von innen nach außen

[160] Blom 2004, S.288-292.
[161] Flügel 2005, S.42. Quicchenberg hatte hierzu 1565 ein Traktat mit dem Titel „Tituli Theatri Amplissimi" verfasst. Das „theatrum sapientiae" wurde zum Archiv des Wissens.
[162] König – Lein & Walz 2000, S.17. Grote 1994, S.42, Aufsatz Lorraine Daston, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft.*

ablesen. Durch die Darstellung eines geordneten Kosmos wird die Einbeziehung aller Elemente, Planeten und Sternenbilder möglich. Somit konnte man alle Gegenstände, gleich welcher Art, logisch einordnen.[163]

Weitere Ordnungsprinzipien entwickelten sich nach dem jeweiligen Stand des Wissens und der Forschung. Im 17. Jahrhundert war die enzyklopädisch ausgerichtete Universalsammlung, die das Wissen ihrer Zeit in mikro- wie auch makrokosmischer und in ihren zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen darstellen konnte, am meisten vertreten. Die enzyklopädische Ordnung, die zum leichteren Finden und Aufbewahren der Gegenstände angewandt wurde, ist noch heute in Museen und großen Sammlungen mit unterschiedlichen Objekten zu finden.[164]
Der Medizinprofessor Johann Daniel Major (1634-1693) erstellte mit seiner Lehre ebenfalls einen Leitfanden zum zielgerichteten Aufbau einer Sammlung. Dafür entwickelte er 1653 ein „Karteikartenverfahren“, nach dem er jedes Stück in ein Kästchen einordnete und das jeweilige Objekt in Gruppen einteilte. So entstand eine übersichtliche Ordnung mit Hauptgruppen und untergeordneten Nebengruppen. Dieses System galt zwar für den Bereich der Chemie und Medizin, doch fand es auch Anwendung im Bereich der Exotika- und Kuriositätensammlungen.[165] Louis-Sébastian Mercier (1740-1814) entwarf zur Einteilung der Exponate im Louvre eine zweidimensionale Tafel, den enzyklopädischen Baum, in dem die allgemeine Naturgeschichte in einer systematischen Dreiteilung festgelegt wurde. Demzufolge ließ sich jeder Gegenstand in eine von drei Gruppen einteilen: *Gleichförmige Elemente der Natur*, *Abnormitäten in der Natur* oder *Vom Menschen Verwendeten Teile der Natur*.[166]

Die Museen von heute haben sich der enzyklopädischen Ordnung verschrieben und suchen auf eigenen Wegen nach der bestmöglichen Präsentation der Objekte. In den Museumsausstellungen versucht man, die ausgestellten Objekte in Szene zu setzen, um die Wahrnehmung des Besuchers zu strukturieren. So werden Einsichten und Gedankenwege vermittelt, die sich Kuratoren zurechtgelegt haben. Die Exponate werden inhaltlich miteinander verknüpft und in neue Zusammenhänge gebracht. Die Inszenierung der Gegenstände trägt dazu bei, das Interesse des Betrachters zu wecken und einer Reizüberflutung durch unkontrollierte Anhäufung entgegenzuwirken, und dient als Leitfaden

[163] Scheicher 1979, S.12.
[164] Marx & Rehberg 2006, S.XVII.
[165] Flügel 2005, S.44-45.
[166] Grote 1994, S.823, Aufsatz: Cornelius Steckner.

durch die Sammlung, wobei zu bemerken ist, dass die Unterschiede bei der Präsentation nicht größer sein könnten.[167] Betrachtet man einige private Sammlungen des 21. Jahrhunderts, so erkennt man auch hier große Unterschiede im Hinblick auf die Ordnung und Einteilung der Kunstobjekte. Sammlungspräsentation und -gliederung sind nach wie vor eine persönliche Entscheidung, die sich nach dem Geschmack des einzelnen Kunstmäzens richtet.

2.9.4 Exkurs: Sammeltätigkeit im Hause Habsburg

Viele Habsburger Herrscher waren bedeutende Sammler und Mäzene ihrer Zeit, nicht nur von Gemälden, sondern auch von Kunstobjekten unterschiedlicher Art. Die staatlichen Museen und Kollektionen Österreichs leben noch heute von diesen Leidenschaften. Bereits in den vorigen Kapiteln wurde auf einzelne habsburgische Sammler eingegangen und im Besonderen auf die Wiener Schatzkammer des 15. Jahrhunderts, eine der Hauptsammelstellen des kaiserlichen Kunstgutes.

Einen ersten großen Aufschwung erfuhr das Sammeln unter Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) mit der Gründung der Sammlung auf Schloss Ambras und in weiterer Folge durch seinen Sohn, Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol (1529-1595), der ebenfalls ein begeisterter Sammler war. Sein Bruder Karl II. (1540-1590) bekam hingegen von seinem Vater Ferdinand I. nur einen kleinen Teil des Bestands, der den Grundstock der Grazer Schatz-, Kunst- und Rüstungskammer bildete und in dem sich eine umfangreiche Ansammlung römischer Münzen und Medaillen befand. Allgemein betrachtet geht das Interesse für alte Münzen weit zurück, denn Münzen aus Edelmetall waren stets ein willkommener Zuwachs für die Schatzkammern. Damit gehören Münzsammlungen weltweit zu den ältesten aller musealen Einrichtungen.[168]

Im 16. Jahrhundert sticht Kaiser Rudolf II. (1552-1612), der „Sammelkaiser“[169], als bedeutender Mäzen und Auftraggeber aus seiner Dynastie heraus. Laut Alphons Lhotsky kam es unter ihm zu einem Höhepunkt der wissenschaftlichen und zugleich leidenschaftlichen Sammeltätigkeit, da er nicht versuchte, die Kunst in ein politisches oder dynastisches Programm zu pressen, sondern sie um ihrer selbst willen verehrte. Der Renaissancefürst Rudolf II. ließ den habsburgischen Reichsschatz, Kleinodien und Antiquitäten, die er seinen Brüdern Großteils abkaufte, sowie eine nicht unbedeutende Zahl an Gemälden in seine Residenz auf den Hradschin nach Prag überführen. Mithilfe seiner Kunstberater erweiterte er

[167] Spickernagel & Walbe 1976, S.101-103, Aufsatz: Detlev Hoffmann, *„Laßt Objekte sprechen!“ Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum.*
[168] Grasberger 1892, S.83-93.
[169] Beinke 2005, S.23.

die Gemäldegalerie durch Hauptwerke von Breugel dem Älteren, Dürer, Parmigianino und zeitgenössischen Künstlern, die als „Rudolfinische Maler“ in der Kunstgeschichte bekannt wurden.[170] In Prag wurde ebenso wie in Graz der Versuch unternommen, moderne Gemälde, die nach historisch wichtigen Standpunkten ausgewählt wurden, in die Sammlung mit einzubeziehen, um eine Art Geschichtsgalerie zu schaffen. Nach dem historischen Prinzip mussten die ausgewählten Werke entweder für eine relevante geschichtliche Entwicklung der bildenden Kunst des eigenen Landes stehen oder für den allgemeinen Geschmack der Epoche. Dabei wurden die Kunstschulen der eigenen Nation, die für das Aufzeigen der Entwicklung des Landes grundlegend waren, bevorzugt.[171]

Sein Bruder, Erzherzog Ernst von Österreich (1553-1595), Statthalter von Ober- und Niederösterreich sowie den Niederlanden, galt ebenfalls als großer Kunstfreund und bekennender Sammler von niederländischen Meistern, Tapisserien und Grafiken, doch da er nur über geringe finanzielle Mittel verfügte, konnte er seiner Sammelleidenschaft nicht in derselben Weise frönen wie sein Bruder in Prag. Die meisten seiner Sammlungsstücke kamen als noble Ehrengeschenke in seinen Besitz. So besaß der Erzherzog Werke von Hubert van Eyck, Rogier van der Weyden, Peter Brueghel dem Älteren, Hieronymus Bosch, Lucas von Valkenborch und anderen, die allesamt nach seinem Tod nach Wien gebracht wurden.[172]

Ein weiterer Habsburger, der im Ausland eine umfangreiche Kunst- und Kuriositätensammlung zusammen getragen hatte war Leopold Wilhelm von Österreich (1614-1662). Als Stadthalter der Spanischen Niederlanden sammelte er vor allem niederländische, deutsche und italienische Meister des 16. Jahrhunderts und beschäftigte, wie es in aristokratischen Kreisen damals üblich war, auch mehrere Maler, Glasmaler, Architekten sowie Bildhauer an seinem Hof. In der Residenz in Brüssel besaß Leopold Wilhelm neben der Gemäldegalerie, zahlreiche Antiquitäten sowie eine Kollektion mit mittelalterlichen-, antiken- und Renaissanceskulpturen. Hinzu kamen Raritäten wie Elfenbeinschnitzereien, Korallen, Muscheln oder Gefäße aus Gold und Silber sowie mechanische Wunderwerke, für die der Erzherzog ein besonderes Interesse hegte.[173]

Nachdem der Erzherzog 1648 seine Residenz nach Wien verlegt hatte, wurde sein gesamtes Inventar in den Räumlichkeiten der Stallburg untergebracht (Abb.22a). Der Bestand umfasste

[170] Lhotsky 1941-45, Bd.1, S.237-240. Schlosser 1908, S. 78-90; In der Prager Hofwerkstatt arbeiteten Maler, wie Hans v. Aachen, Kupferstecher, zahlreiche Goldschmiede und Uhrenmacher. Laut Lhotsky waren nicht alle Erzeugnisse für die Sammlung selbst bestimmt. Ehrengeschenke für Diplomaten, Beamte und Familienmitglieder, die auch als Tauschobjekt verwendet wurden, entstanden ebenfalls hier.
[171] Eitelberger v. Edelberg 1879, S.64-65.
[172] Lhotsky 1941-45, Bd.1, S.213-221.
[173] Schreiber 2004,S.89-94.

zu diesem Zeitpunkt 517 italienische, 880 flämische und deutsche Gemälde, 343 Zeichnungen sowie 542 antike Büsten, Skulpturen, Münzen und andere Kunstgegenstände. Die Galerie war für Kunstinteressenten, nach Anmeldung, auch zugänglich und entwickelte sich schnell zu einer „Wiener Attraktion“. So förderte der Erzherzog das allgemeine Kunstinteresse mittels seiner Publikation sowie der Öffnung seiner Sammlung. Nach dem Tod Leopold Wilhelms ging die Sammlung an seinen Neffen Leopold I. (1640-1705) über, der sie durch Neuerwerbungen, Schenkungen oder Tauschgeschäfte weiter ergänzte und erweiterte.[174]
Die wachsende Habsburgersammlung musste immer weiter neu geordnet und inventarisiert werden. 1735 ließ Kaiser Karl VI. (1684-1740) das gesamte Inventar in einem dreibändigen Bildinventarkatalog zusammenfassen. Der Katalog namens *Prodromus seu praeambulare lumen reserati magnificentiae theatri, quo omnia ad aulam Caesaream in Caroli VI metropoli Viennae recondita artificorum et pretioritatum decora, praecipue - tabularum, picturarum, statuarum, imaginum pp. miracula aeri sunt incisa et annexa Viennae Austriae* wurde von Franz von Stampart und Anton Brenner herausgegeben und sollte alle Objektgruppen umfassen. Hofmaler Franz von Stampart und Anton Brenner. Vorgestellt wurden im Großformat 30 Kupfertafeln mit je einem Tableau zahlreicher Bilder und Statuen (Abb.22b).
Um die feierliche Überreichung des Kunstinventares an Kaiser Karl VI. festzuhalten und das Kunstengagement des Kaisers zu schildern, wurde der Maler Fancesco Solimena (1657-1747) beauftragt das Zusammentreffen in einem Gemälde festzuhalten. Das Gemälde *Karl VI. und Graf Gundaker Althann* von 1728 zeigt wie Graf Althann dem Kaiser den ersten Teil des Inventars der Stallburg überreicht (Abb.22c).[175]

Seit der Erbschaftsregelung von Rudolf II. gehörten alle habsburgischen Sammlungen rechtmäßig dem Familienoberhaupt. So kam es, dass im Verlauf der Zeit zu den bereits vorhandenen Objekten in Wien die Bestände aus Ambras, Prag, den Niederlanden, der alten Schatzkammer in Graz sowie die Kleinodien aus Nürnberg und Aachen in die Hauptstadt gelangten. Die umfangreiche Kollektion fand in weiterer Folge ihren Platz in der Hofburg, der Alten Burg und in Teilen der Stallburg und dem Belvedere, wobei es nebenbei immer eine gut gefüllte Bibliothek im Hause Habsburg gab (Abb.23). Daraus folgte eine zunehmende Aufspaltung des Bestands in wissenschaftlich geführte Spezialsammlungen, die größtenteils der Arbeit von Franz I. Stephan von Lothringen (1708-1765) zu verdanken war. Mit dem Grundstock an mechanischen Wunderwerken, astronomischen Geräten und mathematischen

[174] Schreiber 2004,S.120-124
[175] siehe dazu: Rill 1992.

Instrumente aus dem väterlichen Erbe kommend, baute Franz Stephan im Laufe der Jahre eine der berühmtesten Sammlungen auf und legte mit seinen wissenschaftlichen Kabinetten die Grundlage für das Wieners Naturhistorische Museum. Ein weiterer großer Teil des Bestandes stammt dabei aus der Sammlung Chavalier Jean de Baillou, die Franz Stefan selbst ankaufte. Durch seine Eheschließung mit Maria Theresia (1717-1780) erfuhr die habsburgische Kollektion neben der vorhandenen Kunstkammer mit Antiquitäten, Rüstungen, Musikinstrumenten, Automaten eine weitere Bereicherung an Kleinodien, Münzen und Schmuckstücken. Nebenbei gilt Franz Stephan von Lothringen als der Begründer der Menagerie und des Botanischen Gartens in Schönbrunn. Im Gegensatz zu der puren Sammelleidenschaft und der Suche nach Prunkstücken der Vorfahren, galt Franz Stephans Interesse vorwiegend den Naturwissenschaften (Abb.24). Neben den lebenden Tieren und Pflanzen gehörten Mineralien, Erze, Korallen, Kuriositäten der Natur wie auch ausgestopften Tiere zu den beliebten Sammlungsobjekten der Habsburgersammlung. Mittels einer umfassenden Neuorganisation und einer logischen Einordnung der Exponate wollte er eine durchgreifende Vereinigung des Bestandes bewirken. Vor Franz Stefan gab es im Hause Habsburg kein wissenschaftliches oder künstlerisches Personal, das sich der Aufarbeitung und Einteilung der Objekte annahm.[176]

Als Franz Joseph I. (1830-1916) die Sammlung des Erzhauses übernahm, waren alle Räumlichkeiten mit Gegenständen aus aufgelassenen Klöstern und Werken aus vielen k. und k. Schlössern vollkommen überfüllt. Im Zuge der Stadterweiterung entstanden sodann zwei neue öffentliche Gebäude, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum, die den Großteil des Bestands aufnehmen sollten. Die Öffnung der Sammlung hatte den Zweck,

> „*(...) in erster Linie Zeugnis von dem Kunstsinn und der Munificenz ablegen, mit welcher die Herrscher Österreichs von jeher bestrebt waren, Kunst und Wissenschaft zu pflegen und zu unterstützen. Sie bildet ein Stück Familiengeschichte und tragen auch nicht wenig zur Erhöhung des äußeren Glanzes unseres Kaiserhauses bei. Die instructiven Zwecke, welche durch diese Sammlung ermöglicht werden, ordnen sich demgemäß jenen unter, welche den analogen Staatsanstalten angestrebt werden, die mit allen Einrichtungen für pädagogische Zwecke sind.*“[177]

Die Kunstschätze des österreichischen Kaiserhauses waren im Laufe mehrerer Jahrhunderte mit der Hilfe brillanter Köpfe sowie Kunstliebhaber entstanden. Durch Ankäufe, geschickte

[176] Zedinger 2000, S.111-115 und S.136. Lhotsky 1941-45, Bd.2, S.451-457.
[177] Grasberger 1892, S.193.

Heiratspolitik, Ehrenschenkungen und Aufträge entwickelte sich die Sammlung zu einem Konglomerat unterschiedlicher Interessen, Forschungsabsichten und Weltansichten. Seit dem späten 18. Jahrhundert wurde die „Zusammenschau" von Objekten im Zuge einer Neuordnung nach spezifischen Gattungen separiert und dem Kunsthistorischen Museum, Naturhistorischen Museum, Völkerkundemuseum oder dem Museum der Technik zugeteilt. Nach dem Ende der Monarchie übernahm das Kunsthistorische Museum die Verwaltung der weltlichen und geistlichen Schatzkammer der Habsburger.[178]

2.10 Der Beginn der Öffnung und die ersten Museen

Die weite Spanne von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts wird als das „Jahrhundert der Sammlung" angesehen und gleichzeitig als die Geburtsstunde des neuzeitlichen Museums.[179] Ein Publikumsverkehr wie im heutigen Museum war bereits früh in privaten Kollektionen und Kunstkammern zu verzeichnen, jedoch war der Zutritt nur einer eingeschränkten Besucherzahl und ausgewählten Personen erlaubt. Der Eintrittspreis wurde üblicherweise in Form eines Geschenks entrichtet und stellte somit zugleich einen Beitrag zur Vervollständigung der Sammlung dar. Die Entscheidung über den Zutritt zu einer Sammlung und darüber, welche Exponate besichtigt werden durften, war dem Sammler vorbehalten. Neben privaten Kunstführungen gab es in einigen privaten Häusern auch öffentliche Besuchstage und Sondervisiten für ein größeres Publikum. Papst Sixtus IV. (1414-1484) lud bereits 1471 regelmäßig römische Besucher in seine Antikensammlung auf dem Kapitol ein, was sich viele Sammler der Aristokratie und des gehobenen Bürgertums auch in den folgenden Jahrhunderten zum Vorbild nahmen und Kunstinteressierte durch ihre intimen, kleinen Museen führten.[180]

Die generelle Öffnung von aristokratischen Kunstsammlungen, Bibliotheken und Gärten setzte jedoch erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein. Den Anfang machten die Universitäten mit ihren Sammlungen der Forschung und Wissenschaft. In Pisa entstand 1543 neben der Universitätssammlung ein botanischer Garten mit freiem Eintritt für Besucher. Bekannt wurde die universitäre Sammlung auch als „hortus medicus", „hortus simplicum" sowie „theatrum anatomicum".[181] Ein Jahrhundert später, um 1661, eröffnete die Universität von Basel das erste öffentliche Museum nördlich der Alpen. Durch den Ankauf der

[178] Fillitz 1954, S.6-8.
[179] Flügel 2005, S.40.
[180] Marx & Rehberg 2006, S.XIII-XIV. Roth 2000, S.22, siehe Reiseberichte, Briefe.
[181] Roth 2000, S.9; siehe Fußnote 61, W. Schupbach, *Some cabinets of curiosities in European Academic Institutions*, in: Impey & McGregor, *The Origins of Museums*, Oxford 1986, S.169.

Sammlung Amerbach mit einer großen Anzahl von Bildern, Zeichnungen, Stichen, Münzen sowie antiken Raritäten konnte dem Betrachter in Basen erstmals ein umfassender Einblick in die Kunst ermöglicht werden.[182]

Überdies entstanden im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts umfangreiche Privatsammlungen in den meisten europäischen Herrscherhäusern. Die Dresdner Sammlung von August dem Starken (1670-1733), die Gemäldegalerie von Philipp IV. von Spanien (1605-1665) und die Pinakothek von Katharina II. von Russland (1729-1796) sind nur einige Beispiele für Sammlungen, die durch ihre Größe und kunsthistorische Relevanz den Weg in die Öffentlichkeit fanden und noch heute den Grundstock der später eröffneten Museen bilden.[183] Doch aus welchen Motiven heraus kam es zur Öffnung von Sammlungen und weshalb entstanden neue Sammlungen? Ein Grund war die sich stetig entwickelnde Einteilung und Ordnung von Exponaten, durch die sich immer mehr Spezialsammlungen herauskristallisierten, die nach bestimmten charakteristischen Kriterien aufgebaut wurden. So wie sich der Wandel vom Universalgelehrten zum Spezialwissenschaftler vollzog, verlor auch die allumfassende Wunderkammer zunehmend an Bedeutung. Die meisten Kunstkammern wurden in Museumskomplexe integriert oder die Artefakte wurden auf verschiedene Sammlungen und Spezialmuseen aufgeteilt.[184]

Eine weitere Grund für das Auflassen alter, traditionsreicher Sammlungen waren Kriege, durch die Familien ausstarben, ins Exil flohen oder verarmten, woraufhin ihre gesamten Besitztümer enteignet, veräußert oder versteigert wurden. Die Französische Revolution und die darauffolgenden Napoleonischen Kriege brachten einen Wechsel der Eliten mit sich, was eine Überschwemmung des Kunstmarkts zur Folge hatte, durch die viele Sammlungen Europas zu Schaden kamen, aber auch unzählige neue entstanden. Napoleon Bonaparte (1769-1821) selbst entwickelte und verfolgte ein umfangreiches kulturpolitisches Programm auf wissenschaftlichem Niveau, in dem die Schaffung einer vorbildhaften imaginären öffentlichen Sammlung, die Großteils aus Raubgut zusammengestellt wurde, ein wesentlicher Bestandteil war. Dabei kam ihm die Ideologie der Aufklärung und der Französische Revolution zugute, die den Unterbau des neuen Kunstverständnisses bildete und die Forderung nach einem breiteren Zugang zu Bildungsmöglichkeiten stellte.

Die Öffnung der bis zu diesem Zeitpunkt privaten Kunstsammlungen weckte bei der Bevölkerung ein ungemein großes Interesse an Kunst und neu geschaffenen Werten. Die

[182] Grote 1994, S.108, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie.*
[183] Donath 1911, S.50 und 68-70; Einiger dieser Sammlungen wurden von Reisenden des 17. und 18. Jahrhundert, im Zuge der obligatorischen *grand tour* oder Forschungsreisen, besucht.
[184] König – Lein & Walz 2000, S.18-19.

Nachfrage nach Kunst und Bildung seitens des Bürgertums regte Napoleons Regierung wiederum dazu an, Kunst als politisches Instrument einzusetzen. Beispielsweise sorgten die Historienbilder von Jacques Louis David und anderen als Propagandamittel für eine Verherrlichung des Kaisers sowie als Repräsentationsmittel der Nation und als Lernmaterial und Wissensquelle für die Bildung der Bevölkerung.[185] Das von Napoleon entwickelte Museumskonzept eines „Globalen Museums" versuchte, die Gesamtheit des Wissens unter einem Dach zu vereinen und nebenbei die Kunst aus der „Tyrannei der Reichen zu befreien". Kunst sollte nicht weiterhin ein Privileg der oberen Klasse bleiben, sondern der Allgemeinheit von Nutzen sein. Napoleon nahm den wachsenden gesellschaftlichen Anspruch auf ein Recht, Kunst öffentlich zu besichtigen, als eine Rechtfertigung für rigorose Kunstraubzüge durch ganz Europa (Abb.25a-b). Für das Musée Napoléon wurden Sammlungen konfisziert, Werke aus besetzten Ländern überführt und verstaatlicht. Das Ziel, die „Kunst zu befreien" und die Institution des Museums zu schaffen, machte nicht einmal vor den Gütern der Kirche halt. 1789 wurde in einer Nationalversammlung die Nationalisierung von kirchlichen Kunstgütern beschlossen. Rund 700 Klöster wurden aufgelöst und ihre Kunstgegenstände dem Museum übergeben.[186] Die Teile der napoleonischen Sammlung, die in französischen Staatsbesitz geblieben sind, befinden sich heute zum größten Teil im Louvre.

Im 18. Jahrhundert wurde die Forderung nach einer öffentlichen Sammlung in ganz Europa lauter, die nach einem modernen Verständnis nur eine staatliche Kollektion, die im Besitz der öffentlichen Hand lag, sein konnte. Die bildende Kunst, die Architektur und das Theater wurden zum Instrument der öffentlichen Erziehung und das Museum zu einem öffentlichen Raum der Bildung für das ganze Volk. Darüber hinaus sollten ästhetischer Genuss und die damit verbundenen moralischen Aspekte nicht länger dem Großteil der Bevölkerung verwehrt bleiben.[187]

[185] Wolff 2005, S.8-9; Allgemein kann man sagen, dass sich der Zugang zur Kunst und Kunstgeschichte während der Epoche der Aufklärung entscheidend veränderte. Man versuchte, durch die sinnliche Wahrnehmung der Kunst die darin enthaltene Schönheit, Vollkommenheit und „Wahrheit" zu finden. Eine Zentralstellung im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Betrachtung von Kunst in Europa des 18. Jh.s nehmen die Forschungsergebnisse von Johann Joachim Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763) ein, der nach Gesichtspunkten der Aufklärungsphilosophie die lebendige Entwicklung der Kunst und der Geschichte zeigt. Auch Udo Kultermann (*Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg der Wissenschaft*, München 1990, S.38) sowie Kunsttheoretiker, wie Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Kant und Schlegel, machten in den folgenden Jh.en Kunst zum Gegenstand der „wissenschaftlichen Betrachtung" und deuteten die Abhängigkeit der Kunst von der Zeitgeschichte. (S.11-12).
[186] Wolff 2005, S.12-15.
[187] Telesko 1998, S.17-18.

„*Das Museum wird nunmehr als ein Ort gesehen, der zum Gespräch einlädt und dem Bürger die Möglichkeit der Selbsterfahrung, des Erlernens der Tugend, bietet.*“[188]

Nebenbei emanzipierten sich zunehmend auch kaufkräftige Sammler des gehobenen Bürgertums, die ebenfalls die Vorzüge und Tugenden der herrschaftlichen Mäzene für sich beanspruchen wollten. In Schausammlungen präsentierten Ärzte, Wissenschaftler und einfache Bürger ihre Weltansichten und wetteiferten mit den Wunderkammern des Mittelalters. Die Struktur orientierte sich an den Fach- und Forschungsgebieten, den Leidenschaften und am ästhetischen Interesse der Besitzer. Die Tendenz zum Individualismus der neuen Elite machte das subjektive Geschmacksurteil des Sammlers zum Hauptthema und vertrat die Kodifizierung des Hortens nach neuen Ansichten eines aufklärerischen Idealmuseums. Feudalherrschaftliche Aspekte der Sammlung und geschichtsträchtige Legitimationsobjekte, wie es viele der Objekte der weltlichen Herrscher waren, wurden bei bürgerlichen Kollektionen indessen nebensächlich.[189]

2.11 Das Museum im 19. Jahrhundert

Die Museumsgeschichte des 19. Jahrhunderts wurde maßgeblich von Veränderungen wie der Zerstreuung des nationalen Kulturerbes in ganz Europa, die Säkularisierung der Kirchenbesitze und einem neuen Verständnis, nach dem Kunstwerke auch als Ware betrachtet wurden, verändert. Durch die weiteren Folgen der Geschichte, Napoleons Sturz und die Niederlage der Franzosen gelangten viele Kunstwerke wieder an ihre einstigen Stätten zurück oder auf den Weltmarkt, der im 18. Jahrhundert einen regen Aufschwung durch die englischen Sammler fand. In zahlreichen Auktionen wurden die französischen Aristokratenkollektionen versteigert und der Markt angekurbelt.

Napoleons Sammeleifer und die Schaffung eines öffentlichen „Weltenmuseums“ als bedeutsame Maßnahme zur Erziehung und Bildung des Volks hatten in Italien und England großen Zuspruch gefunden. Englands Parlament hatte bereits im Jahre 1753 das British Museum gegründet, das als erste Kollektion ausdrücklich der Allgemeinheit dienen sollte. Der englische Gelehrte Sir John Sloane (1660-1753) hatte der englischen Nation seine nach vorwiegend naturwissenschaftlichen und ethnologischen Gesichtspunkten ausgerichtete Sammlung vermacht und somit den Anstoß für eine größere Nutzungsmöglichkeit gegeben:

[188] Flügel 2005, S.46.
[189] Flügel 2005, S.47.

„(…) for the general use and the benefit of the public.“[190] 1838 folgte die Eröffnung der National Gallery in London und 1857 wurde das Kunstgewerbemuseum South Kensington (Victoria & Albert Museum) vollendet. Neben alten Meistern und Antiquitäten nahm die Nachfrage nach zeitgenössischer Kunst von heimischen Malern, wie William Hogarth oder Joshua Reynolds, zu. Die Zeitgeschichte wurde zum Gegenstand der Museumswissenschaft. Vergangenheit und Gegenwart trafen hier aufeinander und bildeten eine Symbiose.[191]

> „*Öffentliche Museen wurden zur Leitinstitution des Sammelns in der Moderne, zur Synthese aller früheren Sammlungstypen und zum Ausstrahlungsort bis in unsere Zeit hinein.*“[192]

Diesem Beispiel folgten nach und nach auch andere Länder und nahmen sich vermehrt des Schutzes und der Pflege historisch wichtiger Kunstwerke, Denkmäler und Gebäude an, um den Patriotismus und das Nationalgefühl zu stärken und gleichzeitig bildend zu wirken. Mithilfe des gehobenen Bürgertums, staatlichen Finanzierungen und zum Teil auch noch mit herrschaftlicher Unterstützung entstanden Museen und öffentliche Sammlungen in fast allen Großstädten der Welt.[193] Das institutionelle Sammeln wurde in Metropolen und kleinen Provinzen zum Zeichen des Wohlstand und der Bildung und das Museum dadurch zum symbolischen Eigentum einer Nation. Im Heimat- oder Freilichtmuseum, einer Art historischem Museum, wurde die Geschichte eines Landes, ihre Baukunst, ihre regionalen Helden und Künstler oder typische wirtschaftliche und industrielle Zweige, die für die Entwicklung einer Region mitverantwortlich waren, präsentiert. Nebenbei suchte man nach einer Identität, einer Eigenheit in der Kunst und Architekturgeschichte, auch als „nationale Schule“ bezeichnet, um ebenfalls den nationalen Geltungsbedürfnissen entgegenzukommen. Fremdenführer beschrieben die Sammlungen, Kabinette, Pinakotheken und Privatmuseen verschiedener Großstädte, zählten sie zu den Sehenswürdigkeiten und lockten Kunstinteressierte und Reisende in großer Zahl an.[194]

Dabei wurde zunehmend der Versuch unternommen, die Bestände durch Trennung und neue Ordnungsprinzipien besser zu präsentieren. Bilder wurden nach inhaltlichen Gesichtspunkten

---

[190] Flügel 2005, S.46; Die Idee des musealen Fortschrittsgedankens findet man aber bereits bei Francis Bacon. Die Sammlung von Sir John Slaone bildete den Grundstock für das British Museum.
[191] zum Thema: England und Frankreich im 19. Jh.: Marx & Rehberg 2006, S. XVIII. Donath 1911, S.78-80.
[192] Marx & Rehberg 2006, S. XIX. Donath 1911, S.78.
[193] Grosse 1902, S.1-3.
[194] Pomian 1998, S.8-9. Grote 1994, S.862, Aufsatz: James J. Sheehan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums*. Marx & Rehberg 2006, S. XXI. Heimat- und Stadtmuseen werden meist von einer Gemeindeverwaltung oder ein ortsansässiger Verein unterstützt und werden in historisch bedeutenden oder thematisch typischen Gebäude untergebracht.

separiert und nach „Schulen“, die sich aus der Manier der verschiedenen Meister ergaben, strukturiert. Das programmatische Konzept für diese Neuorientierung in den Gemäldegalerien kam aus Dresden und wurde später im Wiener Belvedere vom Kunsthändler Christian von Mechel (1732-1817) weitergeführt. Durch das Sichtbarmachen der Geschichte mittels der Kunst konnte der Besucher die Eigenarten der einzelnen Epochen besser verstehen und kam gleichzeitig zu einem individuellen Kunsterlebnis.[195] Die Kulturpolitik erkannte den Wert der Kunst als Mittel zur ästhetischen Erziehung des Volks und suchte das Wechselspiel mit dem Publikum, um die Betrachter zu animieren, sich intensiver mit dem Gezeigten zu befassen. Durch die Schaffung eines eigenen Bereichs für den öffentlichen Kunstgenuss wurde der Glaube an die Autonomie der Kunst gestärkt. Kunst bekam eine neue Bedeutung, unabhängig von ihrer sozialen, politischen oder religiösen Funktion. Das Museum übernahm neue Aufgaben und entwickelte sich nebenbei immer mehr zur Quelle für Genuss und Bildung.[196]

> „*Eine öffentliche Kunstsammlung kann im Wesentlichen drei verschiedenen Zwecken dienen: einem ästhetischen, dem einfachen Kunstgenuss, einem praktischen, der Anregung und Erziehung von Künstlern und Handwerkern, und einem theoretischen, der kunstwissenschaftlichen Forschung und Belehrung. Da diese verschiedenen Zwecke aber, wie wir sehen werden, sehr verschiedene, zum Theile sogar ganz entgegengesetzte Mittel erfordern, so kann kein Museum allen zugleich in gleichem Masse dienen, und deshalb ist es notwendig, zwischen ihnen eine Wahl zu treffen.*“[197]

Nach wie vor ist es die oberste Priorität des Museums, Kunst vor der Vergänglichkeit zu bewahren, sie zu konservieren, zu katalogisieren und durch Pflegearbeit instand zu halten. Die Zeugnisse der Vergangenheit zeigen nicht nur, was schon geschaffen wurde, sondern steigern die Anforderungen an die Kunst der Gegenwart und deuten auf die Unterschiede in den Kunstepochen hin. Die Museumswissenschaft muss, so Heinz Ladendorf, einen Beitrag zur Kunstwissenschaft sowie zur allgemeinen Kunstgeschichte leisten und die Weiterführung der Forschung für kommende Generationen ermöglichen.[198]

> „*Museums exist in order to acquire, safeguard, conserve and display objects, artefacts and works of art of various kinds.*“[199]

---

[195] Flügel 2005, S.48.
[196] Grote 1994, S.859, Aufsatz: James J. Sheehan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums.*
[197] Grosse 1902, S.2-3.
[198] Dyroff 1973, S.17-19, Aufsatz: Heinz Ladendorf, *Das Museum-Geschichte, Aufgaben, Probleme*.
[199] Grote 1994, S.855Aufsatz: James J. Sheehan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums*; aus: Peter Vergo: *The New Museology*, London 1989, S.41.

Dabei sollte die staatliche Sammlung als eine Art objektiv zusammengesetztes Archiv der Kulturen und Zeiten angesehen werden, das für Interessenten jederzeit zugänglich war. Um die umfassenden Sammlungen zusammen in einem angemessenen Rahmen zu präsentieren, mussten jedoch große und geeignete Museumsbauten entstehen. Architekten, wie Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze, Carl von Hasenauer und Gottfried Semper, waren jahrzehntelang maßgeblich an der Entwicklung und Realisierung neuer Museumskonzepte im deutschsprachigem Raum beteiligt.[200] Im Zeichen der großen neuen Strömung, die Nation durch das Betrachten des Schönen geistig zu bilden, sollte die neuen Museumsbauten eine gewisse Autonomie ausstrahlen und die Fülle der darin gezeigten Wissenschaften repräsentieren. Oftmals wurde sogar die Außenhaut stilistisch an die Sammlung im Inneren angepasst. Außerdem mussten die Räumlichkeiten bestimmte Bedingungen schaffen, damit die Gegenstände bestmöglich ausgestellt und betrachtet werden konnten. Hierbei richteten sich die Räume nach den einzelnen Bedürfnissen der Kunstgattungen und den alten Bestandszusammensetzungen. Gottfried Semper (1803-1879) forderte in seinem *Plan für ein ideales Museum* von 1852, die Mängel der öffentlichen Erziehung mittels der Wissenschaften und gewonnener Erkenntnisse zu minimieren. Dafür mussten seiner Ansicht nach die alten Bestände wieder im Sinne eines Weltenmuseums zusammengeführt werden.[201]

> „*Mit anderen Worten, das Museum muss den Längsschnitt, den Querschnitt und den Grundriss der gesamten Kunstgeschichte bieten, es muss also nicht nur Geschichte, sondern auch Völkerkunde und die Philosophie vergegenwärtigen. Es muss auch auf die Folge der unaufhaltsam sich entwickelnden Industrialisierung reagieren.*“[202]

Mit der Weltausstellung 1851 in London wuchs das Interesse an der fortschreitenden Technik und das internationale Publikum wurde sich der Leistungsfähigkeit der neuen Waren bewusst. Die Menschen erkannten, dass die industriellen und künstlerischen Fortschritte nicht mehr an ein bestimmtes geografisches Territorium oder eine Nation gebunden waren, sondern mithilfe des Welthandels alle Nationen erreichen konnten. Der friedliche Wettkampf steigerte die Leistungsfähigkeit und den Erfindungsgeist der Nationen. Damit wurden die folgenden Weltausstellungen zu einer wichtigen Basis der sich immer weiterentwickelnden Sammlungen, zumal hier die Entwicklungen im Bereich der Forschung, Technik, des

[200] Damit werden der Neubau des Berliner Museums, die monumentale Glyptothek in München sowie das Naturhistorische und Kunsthistorische Museum in Wien angesprochen.
[201] Flügel 2005, S.50-51.
[202] Flügel 2005, S.51;vergl.: Angelika Thiekötter, *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum deutschen Werkbund*, Gießen 1987, S.56f.

Handwerks wie auch der Kunst erstmals vorgestellt und erworben werden konnten.[203] Nach der zweiten Weltausstellung 1862 in London, bei der die Kunst und Industrie wieder im Vordergrund stand, wurde die Auseinandersetzung mit dem Thema auch in anderen Ländern wieder angeregt. Dabei kam es zu einem Konflikt zwischen dem traditionellen Handwerk und der Industrialisierung, die im Kunstgewerbe schlussendlich vereint wurden. Daraus entwickelten sich die ersten Kunstgewerbemuseen, wie das 1852 neu gegründete South Kensington Museum in London oder das 1863 eröffnete Museum für Kunst und Industrie in Wien gefolgt von dem Deutschen Gewerbemuseum in Berlin.[204]

Das vorrangige Ziel dieser Institutionen war es, pädagogisch zu wirken und die „Vorbildsammlung" den Ingenieuren für die weitere Entwicklung von Erfindungen zur Verfügung zu stellen. Hier bekamen sie die Möglichkeit, die Stadien der Entwicklung der Kunstindustrie zu verfolgen und sich neue Anregungen für die verschiedenen wissenschaftlichen und industriellen Zweige zu holen. Somit hatte die Mustersammlung mit technischen Gerätschaften und Maschinen nicht nur eine Auswirkung auf die Produktion und das Gewerbe sondern auch auf die Design-Entwicklung.[205] Um die Geschmacksbildung der industriellen Kreise zu fördern und auch für die praktischen Erfindungen die Prinzipien der Ästhetik zu nützen, verschmolzen die Kunstgewerbeschule und das Museum für Industrie miteinander. Empfehlenswerte Vorbilder, Motive aus vergangenen Epochen, sollten das tief gesunkene Kunstgewerbe wieder aufleben lassen und mit der neuen Technik verbinden.[206] Rudolf Eitelberger von Edelberg berichtete über den guten Eindruck, den das South Kensington Museum auf ihn machte:

> „*Zum erstenmale sah ich ein Museum, welches nicht allein gelehrten Zwecken zu dienen hat, sondern zu gleicher Zeit und vorzugsweise dem praktischen Zwecke der Kunstförderung und Kunstbildung gewidmet ist. Weiters fand ich (...) die Verbindung mit der Kunstschule selbst.*"[207]

Im Zuge der zunehmenden Spezialisierung entwickelten sich nach und nach weitere Museumsmodelle. Parallel zu den staatlichen Bestrebungen, Sammlungen sinnvoll zu organisieren und zu trennen, kann man diese Aufteilung auch in privaten Kollektionen

[203] Eitelberger v. Edelberg 1879, S.81-82.
[204] siehe dazu Mundt 1974, S.11 und 39-43
[205] Flügel 2005, S.51. von Holst, S.227-228.
[206] Grosse 1902, S.16-18. Die oftmals einfachen technischen Objekte wurden durch die künstlerische Ausarbeitung „ästhetisch Beseelt".
[207] Eitelberger v. Edelberg 1879, S.85. Das Kensington Museum war bemüht auch der vernachlässigten Geschmacksbildung des engl. Arbeiterstandes auf dem Gebiet der Industrie zu förder. Also ein Institut für die technische Bildung sowie für die Geschmacksbildung der industriellen Masse.

beobachten. Die Wiener Sammlung der Albertina beispielsweise baute auf dem Bestand eines umfassenden privaten Kupferstichkabinetts auf, das von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), der die letzten 25 Jahre seines Lebens in Wien verbrachte, in seinem Palais eingerichtet wurde. Da die Bestände der grafischen Sammlung aufgrund der Empfindlichkeit nicht permanent ausgestellt werden konnten, entstand eine Spezialsammlung mit Räumlichkeiten, die auf die Bedürfnisse der Exponate zurechtgeschnitten wurden. So ist das System der Kupferstichsammlung vielmehr mit einer Bibliothek vergleichbar als mit einer Bildergalerie oder einem allgemeinen Museum. Dabei galten dieselben musealen Prinzipien der Bewahrung sowie der weiteren Erschließung und Erweiterung der Bestände. Durch umfangreiche Ankäufe und Tauschgeschäfte gelangten grafische Werke aller Epochen, Schulen und Künstler sowie aller Techniken in die Kollektion und bilden heute eine lexikale Kunstenzyklopädie dieser Gattung. Die Kunstneigung der Gemahlin des Gründers, Marie Christina, sowie der entscheidende Einfluss des französischen Denkers C. S. Favarat, der der Ansicht war, Kunst sei mehr als ein Amüsement nobler Kreise und repräsentiere außerdem eine sittliche Kraft, bewog den Herzog zum intensiven Sammeln.[208]

> „*Während der gemeinsamen Unterhaltung fand der Prinz Gefallen daran, zu erkennen, in welcher Weise die alten Stiche dazu dienten, das Vergnügen der Augen mit dem Gewinn einer Bereicherung des Geistes zu vereinen. Aus diesen Beobachtungen erwuchs das Projekt, eine Sammlung zu schaffen, die höheren Zwecken dienen soll als andere es tun und die darin sich von allen unterscheidet.*“[209]

In den Jahren des Sammlungsaufbaus kam Herzog Albert von Sachsen-Teschen als Ehrenmitglied der Akademie in Berührung mit einigen zeitgenössischen Talenten, förderte diese und belebte durch seine umfangreichen Ankäufe gleichsam die Entwicklung der Kunst.[210] Das Kupferstichkabinett war wie auch andere Spezialsammlungen wichtig für Nachahmungskünstler und Forscher. Immer mehr verschiedene Sammlungsmodelle entstanden, um Entwicklungen und Forschungen optimale Voraussetzungen zu bieten. Aus dem Vorläufer des Naturalien- und Kuriositätenkabinettes hatten sich bereits das

[208] Koschatzky & Strobl 1969, S.7-11.
[209] Koschatzky & Strobl 1969, S.12. Gespräch zwischen Herzog Albert und Giacomo Conte Durezzo (1717-1794) in Preßburg anlässlich eines Besuchs. Dabei bemerkt Durezzo den Schwerpunkt der grafischen Sammlung: „(…) die Anlage einer Sammlung von schönen Stichen. Diese war reich an Wertvollem, ruhmvoll durch die Werke der eifrigen Künstler Frankreichs und Englands, aber gar nicht versehen mit ebenso wertvollen Arbeiten alter Zeiten, in welchen Deutschland und Italien um die Wette stritten, allen Nationen überlegen.“ Er war es auch, der den Auftrag bekam, das Fundament für die Sammlung mit der „praktischen Geschichte der Malerei und des Kupferstiches“ zu schaffen und dem Herzog weiter mit Rat zur Seite zu stehen.
[210] Koschatzky & Strobl 1969, S.24.

Naturkundemuseum und nebenbei das Völker- und Volkskundemuseum entwickelt, die als Reaktion auf die neuen gesellschaftspolitischen Entwicklungen zu verstehen waren. Nach dem englischen Vorbild entstand eine eigene Kunstgewerbeschule sowie des Österreichische Museums für Kunst und Industrie, Gewerbemuseen, Mustersammlungen sowie das Technische Museum, das jüngste Museumsmodell.[211]

Nun stehen öffentliche Sammlungen trotz der vielfach spezialisierten und facettierten Museen vor dem Problem, nicht genügend Schauräume auch für die eigenen riesigen Abteilungen zu besitzen, und stapeln die Artefakte in Magazinen, Depots und Lagerräumen. Die beste Möglichkeit, Ausstellungsstücke besser zugänglich zu machen, ist, die Artefakte in Spezialsammlungen aufzuteilen. Diese Museen werden tendenziell nur von einem bestimmten Publikum besucht, das ein streng auf die Darbietung orientiertes Interesse mitbringt. Die umfassende Übersicht über die Epochen und die Gegenüberstellung verschiedener Künste geht dabei jedoch leider vollkommen verloren. Demnach bleibt die Frage offen, ob die Präsentation von Spezialgebieten zu unterstützen ist oder die Ganzheit in der Museologie wieder gefördert werden sollte. Sind vielfältige Exponate als charakteristische Varietät zu unterstützen oder sucht der Besucher einen groben Überblick über die Kunst in einem Museum?[212] Eine weitere praktizierte Möglichkeit sind Themenausstellungen, in denen das Publikum mit neuen Zugangsweisen der Auseinandersetzung mit Kunst und thematischen Zusammenführungen von Objekten konfrontiert wird. Durch die ständige Bewegung der Exponate entstehen neue Assoziationsverknüpfungen, mit deren Hilfe die Welt betrachtet und erschlossen werden kann. Das Herausnehmen der Exponate aus einem Bereich muss jedoch immer anschaulich präsentiert, deutlich sichtbar gemacht und artikuliert werden, denn die Anschaulichkeit impliziert eine Erkenntnismöglichkeit sowie eine leichtere Einordnung in ein neues Bezugssystem, das für die jeweilige Zielgruppe erzeugt wurde.[213]

Einen wesentlichen Einschnitt in der Sammlungsgeschichte und -technik hatten Kriege versuracht. Die Verschiebung der Grenzen und die veränderten Machsituationen hatten dazu geführt, dass viele Herrscher- wie auch Privatsammlungen aufgelöst, geplündert oder gar zerstört wurden. Unzählige Kunstwerke sowie ganze Sammlungen wechselten ihren Besitzer oder verloren durch ihre Teilung ihren bereits erlangten Status. Zusätzlich zur

[211] Flügel 2005, S.51.
[212] Dyroff 1973, S.19-20, Aufsatz: Heinz Ladendorf, *Das Museum-Geschichte, Aufgaben, Probleme*. Sommer & Winter & Skirl 2000, S.63.
[213] Spickernagel & Walbe 1976, S.78-79, Aufsatz: Jochen Boberg, *Thesen zur Kulturpädagogik im Museum* und S.82, Aufsatz: Werner Hofmann, *Einige Bemerkungen zu themenspezifischen Ausstellungen in einem Kunstmuseum.*

Güterverschiebung von herrschaftlichem und privatem Eigentum kamen die unzähligen Klosteraufhebungen und -schließungen. Auch in Österreich und Deutschland wurden so viele Gegenstände aus Sammlungsgefügen gerissen und in neue Kollektionen eingegliedert. Dazu kam das steigende Interesse der finanzstarken Sammler aus Amerika, die sich immer mehr am Kunstmarkt etablierten und ganze Sammlungen verarmter Europäer übernahmen. Durch Kriege wurden unzählige wichtige Sammlungen unwiderruflich zerstört, jedoch konnten nur so wieder neue Gefüge entstehen. Wie schon Napoleon erkannt hatte, war Kunst auch in Zeiten des Kriegs eine geschätzte Ware und wichtig für den Ausbau neuer staatlicher Kollektionen, die die einzelne Staatsideologien untermauerten.

Der Politiker und Diktator Adolf Hitler (1889-1945) hatte durch seine radikale Verfolgungs- und Vernichtungspolitik ebenfalls eine Umwälzung in der sozialen Sammlerschicht forciert und somit einen Aufschwung am Kunstmarkt erzwungen. Mit der systematischen Verfolgung und Verdrängung der Juden aus der deutschen Gesellschaft waren die Verfolgten gezwungen ihr Eigentum auf dem Kunstmarkt zu Spottpreisen zu veräußern oder gar zurück zu lassen. Später wurden ganze jüdische Besitztümer enteignet und Eigentum des deutschen Staates, denn beschlagnahmte Kunstsammlungen durften nicht verkauft oder in anderer Weise abgegeben werden, bevor nicht die Sachbearbeiter für Kunst und Kulturfragen der NSDAP, die Bestände geprüft und freigegeben hatten. Wobei der Staat nach der Prüfung ein Vorkaufsrecht hatte und dieses auch häufig nützte, um als Erster an wertvolle Werke zu gelangen.[214]

> „*Aufgrund der Erlasse und Anordnungen des Führers sind alle im Großdeutschen Reich und in den besetzten Gebieten beschlagnahmten Kunstwerke, insbesondere alle Gemälde, Kunst- und gewerblichen Gegenstände sowie Waffen von künstlerischer Bedeutung, den für diese Aufgaben eingesetzten Sachbearbeitern des Führers zu melden, (…).*“[215]

Es ist bekannt, dass Hitler als junger Mann selbst den Wunsch hegte Maler zu werden und sich auch nach seiner Ablehnung an der Wiener Akademie sein Leben lang als verkannter Künstler sah. Er sah sich als ein universales Genie und hatte schon früh sein persönliches „Geniekonzept“ konstruiert, das mit nationalistischen, rassistischen und antisemitischen Inhalten aufgeladen war. Dieses Konzept bildete später die Basis seiner Weltanschauung,

[214] Haase 2002, S.65-67. Schwarz 2009, S.237.
[215] Haase 2002, S.35.

seiner Schönheitsideale sowie seiner Selbstkonzeption als Führer, Stratege, Politiker und Künstler. Hitlers „Geniewahn“ verlangte es vom Führer sich als Kunstsammler und Mäzen zu präsentieren, wobei eine große Schausammlung nötig wurde. Die Kulturbesessenheit des Führers wurde in weiterer Folge vom gesamten Dritten Reich aufgenommen und der Kunstraub zu einem Bestandteil der NS-Kulturpolitik.[216]

Das geplante Führermuseum in Linz sollte das größte Museum der Welt werden und als Kunststempel zur „Wiedererweckung der deutschen Kunst der Gegenwart“ [217] beitragen. Dabei handelte es sich vorwiegend bei den Gemälde, Grafiken, Plastiken, Münzen und Bücher um Werke der „schönen Kunst“, beziehungsweise was der Nationalsozialismus darunter verstand. Hitlers Ansicht nach konnte nur der schöpferische Geist eines Genies die wahre Schönheit und Würde in einem Werk ausdrücken und nur dieses Genie passte zu der Ideologie des Nationalsozialismus. Aufgrund dieser Erkenntnis durften nur qualitativ hochwertige Stücke aufgenommen, beziehungsweise „sichergestellt“ werden.[218] Adolf Hitler sah sich selbst als ein großer Kunstfreund und wollte mit seinem Museum, das für die Ewigkeit geschaffen werden sollte, auch als Gönner in die Geschichte eingehen. „Kriege“, so äußerte er sich 1942, „kommen und vergehen, was bleibt, sind einzig die Werke der Kultur.“ Im Endeffekt konnte die zwischen 1933 und 1945 fragwürdig aufgebaute Kunstsammlung nie zusammengeführt werden, denn das Führermuseum wurde nie realisiert und die gesammelten Artefakte in verschiedenen Standorten gelagert.[219]

Nach dem Kriegsende 1945 wurden alle Kunstgüter, die sich in den deutschen Depots, im Privatbesitz der deutschen NS-Führungselite befanden sowie Objekte, die am Kunstmarkt veräußert wurden, gesucht, sukzessive dokumentiert und versucht ihre Herkunft zu ermitteln. Dazu wurden eine rechtliche Grundlage und eigene Rückerstattungsregeln geschaffen sowie eigene Kommissionen eingesetzt, die sich der Provenienzforschung, Sicherstellung und Rückgabe der NS-Raubkunst widmeten. 1998 unterschrieben alle EU Staaten bei der *Washingtoner Konferenz* eine Übereinkunft wie man in Zukunft mit den Kunstwerken, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt worden waren, weiter verfahren sollte. Alle europäischen Museen sowie die staatlichen Sammlungen wurden dazu aufgefordert ihre Bestände bezüglich der Herkunft zu überprüfen und festzustellen, ob sich darunter

[216] Schwarz 2004, S.7-11. Kirchmayr 2001.
[217] Schwarz 2009, S.207.
[218] Schwarz 2009, S.205-224.
[219] Haase 2002, S.47.

Kulturgüter befanden, die während des Nationalsozialismus den Eigentümern entzogen wurden.[220]

In Österreich wird die Provenienzforschung seit 1998 von der bestehenden *Kommission für Provenienzforschung*, die dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur untersteht, wahrgenommen. Erster Leiter und Vorsitzender der Kommission war der Kunsthistoriker und akademische Maler Univ. Prof. Dr. Ernst Bacher (1935-2005), der den Aufbau der Kommission sowie die wissenschaftliche Gesamtkoordination inne hatte. Im September 2005 übernahm Dr. Werner Fürnsinn, ehemaliger Senatspräsident des Verwaltungsgerichtshofes, die Leitung der Kommission und setzt sich ebenfalls vermehrt für die Transparenz sowie eine öffentlich zugängliche Publikation der Kommissionstätigkeit ein. Die neuen Leiter Dr. Christoph Bazil und Mag. Heinz Schödl sind weiterhin dabei, die Verwaltung der aufgetauchten Restitutionsmaterialien, die sukzessive Erschließung und Auswertung der Dokumente voranzutreiben.[221]

Das Restitutions- und Entschädigungswesen ist bei genauerer Betrachtung in zwei von einander zu unterscheidende Bereiche geteilt. Einerseits die Restitution, die Erforschung der Herkunft und tatsächliche Rückgabe von entzogenem Eigentum, und andererseits das Gesetz, dem zu folge eine gewisse Mindestsicherung der Opfer des Nationalsozialismus gewährleistet werden muss. Mit Hilfe von Datenbanken wie der *Lost Art Internet Database*, Dokumenten und Akten aus öffentlichen Archiven werden die Ergebnisse der Forschung zu Dossiers[222] zusammengefasst und dem eingerichteten Beirat des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur jährlich vorgelegt. Der Kunstrückgabe-Beirat wiederum überprüft die Dossiers, beurteilt den Sachverhalt nach Maßgabe des Kunstrückgabegesetzes und richtet seine Empfehlungen an den jeweils zuständigen Bundesminister, der per Gesetz zur Rückgabe ermächtigt ist.[223]

Die Kommission für Provenienzforschung ist daran interessiert das zusammengetragene Wissen systematisch und nachhaltig auch mittels Internet verfügbar zu machen und angesichts der Internationalität des Kunstmarktes eine stärkere Vernetzung mit anderen Institutionen zu schaffen. Mit der Veröffentlichung der eigenen Schriftenreihe der Kommission sollen die

[220] Anderl 2009, S.30-31, Aufsatz: Eva Blimlinger.
[221] Anderl 2009, S. 55-58.
[222] Anderl 2009, S.63:„Im Allgemeinen sollte ein Dossier folgenden Vorgaben entsprechen: Angabe zur Identität des Objektes (Beschreibung einschließlich eines Autopsieberichtes, Standort und Erwerbsgeschichte, Literatur zum Objekt); Angaben zu den mutmaßlichen historischen EigentümerInnen (persönliche Daten, umfassende Verfolgungsgeschichte); eine Sachverhaltsdarstellung (Entzugsgeschichte, TäterInnendarstellung); Zusammenfassung und Schlussfolgerung (ohne Gesetzesauslegung); Hinweise zu den ErbInnen (wie sie sich aus den eingesehenen Materialien ergeben); Quellen und Literatur; Beilagen und Dokumente (im Auszug).“
[223] Anderl 2009, S.27. Binder-Krieglstein 2002.

Forschungsergebnisse zu Kunstraub und Rückgabe einer interessierten Öffentlichkeit sowie einem internationalen Fachpublikum zugänglich gemacht machen werden.[224]

2.12 Die Kooperation von Museen und privaten Sammlern

Museen und Privatsammlungen sind seit jeher eng miteinander verbunden, da sie gleichermaßen dem kulturellen Leben eine Form geben. Das Museum bietet dem Sammler vielfältige Anregungen dafür, wie er sich mit Kunst beschäftigen kann und Dinge betrachten soll. Im Gegenzug erhält das Museum Leihgaben und finanzielle Hilfe von den Privatsammlern.

Ein interessierter Museumsbesucher hat den Wunsch, so viel wie nur möglich zu sehen, was durch ständig wechselnde Ausstellungen erfüllt werden soll. Doch sind die Erwartungen der Besucher und die wissenschaftlichen und kunsthistorisch relevanten Forderungen an die Institutionen sehr unterschiedlich und nicht immer miteinander vereinbar. Neben dem Bildungswunsch möchte das Publikum unterhalten werden, wobei jeweils auf die verschiedenen Besuchergruppen eingegangen werden soll. Daher hat die öffentliche Sammlung nun auch die Aufgabe übernommen, sich auf verschiedene Gruppen von Interessenten einzustellen sowie eine allgemein verständliche Kommunikationsform zwischen Kunstobjekt, Ausstellungsprogramm und Besuchern zu erarbeiten. Die vielseitigen Aufgaben, neuen Wünsche und Interessen der Zeit zu verstehen, führt zu neuen Fragestellungen der Wissenschaft und zu versuchen, eine systematische Verklammerung der einzelnen Forschungszweige, wie Geschichte, Medizin, Naturwissenschaften etc., zu finden. Ein „aufbereitetes Geschichtsbild“[225], eine ganzheitliche Bildung durch ein Museum zu vermitteln, bedeutet noch viel Arbeit in der Museumswissenschaft, zumal der Trend immer mehr in Richtung Spezialsammlungen geht und dabei sehr genaue Grenzen gezogen werden. Als Ausgleich kommt Medien, wie dem Fernsehen, Zeitungen und dem Internet, immer mehr Relevanz zu, um die wachsende Schaulust zu befriedigen. Nicht alles kann in einem Museum gezeigt werden, da die Räumlichkeiten begrenzt und technische Anschaffungen oft zu teuer sind und der selektive Umgang mit Exponaten unumgänglich ist.[226] Hinzu kommt die allgemeine Schaulust, die als ein Grund für das teilweise eigenartige Zusammenwürfeln von Kunst der heutigen Kuratoren gesehen wird. Die Präsentation der Aufstellung gleicht mehr

[224] Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur 2008. Anderl 2009, S.29.
[225] Dyroff 1973, S.48-49, Aufsatz: Stephan Waetzoldt, *Museumsprobleme der Gegenwart, Kunst- und kulturgeschichtliche Museen.*
[226] Dyroff 1973, S.17-18, Aufsatz: Heinz Ladendorf, *Das Museum-Geschichte, Aufgaben, Probleme* und S.57, Aufsatz: Georges Henri Rivière, *Internationale Perspektiven der Museologie.*

und mehr einem Warenhaus, in dem Kunst zum bloßen Objekt der Schaulust degradiert wird. Eine Art „Erlebnismuseum“, vergleichbar mit einem Erlebnispark, entsteht, das der Besucher nur noch erlebnistrunken durchwandert.[227] Welche Dinge gezeigt werden, unterliegt demnach nicht nur institutionellen Vorgaben und der fachlichen Ausrichtung der Sammlung, sondern auch den Intentionen des Museologen und seinen Zielsetzungen. Zu diesen gehört die Einbeziehung von Sprachwissenschaften, Geschichte, Religion, Tradition – vom allem, was den Geist der Bevölkerung eines Landes betrifft. All diese Dinge staatlich zu finanzieren, ist jedoch schier unmöglich.[228]

Auf den Gründungsboom der Museen in den Achtziger- und Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts folgte die Finanzkrise. Die staatliche Kunstfinanzierung sah sich außerstande, mit den kapitalkräftigen Sammlern am internationalen Kunstmarkt mitzuhalten. Öffentliche Museen wurden von kaufkräftigen Privatsammlern aus dem Markt gedrängt und mussten sich nach privaten Investoren und deren Leihgaben umsehen.[229] Nach wie vor sind private Initiativen und Kunstengagement für den Ausbau und das Füllen der Lücken mit Werken von Künstlern, die nicht von der öffentlichen Hand profitiert haben, in den Konzepten der Museen vonnöten. Viele Privatsammlungen sind im Laufe der Zeit mit den öffentlichen Kollektionen verschmolzen und haben die inhaltliche Ausrichtung der Sammlungstätigkeit von staatlichen Häusern stark beeinflusst. Doch eine Privatsammlung hat den Vorteil, ihre Sammlungskriterien selbst zu bestimmen, was Museen oft zugutekommt, da auf die Veränderungen des Kunstgeschmacks mithilfe privater Unterstützung schnell reagiert werden kann.[230] Aber im Grunde verbirgt sich hinter den meisten öffentlichen Sammlungen eigentlich eine Stiftungen oder eine Privatsammlung, die dem Museum geschenkt oder gestiftet wurde und die nur dadurch öffentlich zugänglich ist. Peter Weibel sieht darin ein Versagen der staatlichen Kunstpatronanz:

> „*Nachdem der Staat beim Ankauf dieser Privatsammlung und ihrer Pflege Geld bezahlt, muß er diese Privatsammlung auch öffentlich zugänglich machen. Das heißt, wir haben in den meisten Fällen gar kein öffentliches Museum, sondern wir haben, exakt gesagt, nur eine öffentlich zugängliche Privatsammlung, die mit öffentlichen*

[227] Krämer & John 1998, S. 24. Peter Weibel unterscheidet zwischen Studien- und Schausammlungen. Weiters vergleicht er die Manipulation der Masse mit der Kunstsicht in der NS-Zeit. Dort wurde die Kunst im Namen der „Entartung“ dem Geschmack der Masse geopfert. Heute erliegt sie oftmals der „Konsumierbarkeit“ des Volks oder dem zu geringen „Erlebnisgehalt“.
[228] zum Thema: Theorie des musealen Bestandsbildes: Flügel 2005, S.55.
[229] Dossi 2007, S.98-99. Gludowacz 2005, S.13.
[230] Pomian 1998, S.8-9.

Geldern, also von der öffentlichen Hand subventioniert wird. Im Prinzip sind die Museen, die wir heute kennen, öffentlich zugängliche Privatsammlungen von reichen Bürgern, die die Struktur des Adels wiederholen. Wir haben also immer noch den Leittypus der Privatsammlung der Adeligen."[231]

Auch bedeutende institutionelle Häuser, wie die Tate Gallery in London und das Metropolitan Museum in New York, können mit den Ankaufsraten der Privatmuseen nicht mehr mithalten. Oftmals stehen finanziell potente Fördervereine hinter einem öffentlichen Museum, die zu Spendengalas und Sonderausstellungen bitten, um die Erhaltung und den Ausbau der Sammlung zu unterstützen. Zu den Hauptquellen zählen vor allem Einnahmen aus dem Stiftungsvermögen, außerdem Bestände und Leihgaben der Mitglieder sowie Spenden von kunstengagierten Privatleuten. Nebenbei versuchen die Museumshäuser, zusätzlich durch den Verkauf von Eigenbeständen ihre Finanzlage zu sanieren.[232]

Abgesehen davon sind auch die bürgerlichen etablierten Kunstvereine ein wichtiges Instrument für die Verbreitung von kunsthistorischen Kenntnissen. Sie vermitteln die Bedeutung des Museums an den Bildungsbürger. Die erste Initiative für die Gründung solcher Vereine ging zunächst von Künstlerschaften, etablierten Akademikern und freien Künstlern aus, die der Tradition der Malergilden oder Künstlergenossenschaften nachempfunden waren. Bis heute gibt es Vereine mit Gründern und Mitgliedern aus ganz unterschiedlichen Kreisen. Ob es sich um Künstler, Privatpersonen, Unternehmer, die Kirche oder Staat, Land und Bund handelt, ist dabei völlig gleichgültig. Das Ziel eines Kunstvereins ist es, mittels Ausstellung und Versteigerungen ihren Aktionären Unikate oder Editionen von Künstlern anzubieten, die Käufer dabei auf neue Strömungen und Talente aufmerksam zu machen und diese finanziell zu unterstützen.[233]

„*In allen Schichten der Bevölkerung' urteilte man 1897, gehörte es ‚zum guten Ton, einem Kunstverein beizutreten. Offiziers-, Beamten-, Gelehrten-, Industriellen und kaufmännische Kreise, das ganze verständnisvolle und kauffähige Publikum findet sich in den Kunstvereinen zusammen und bildet eine geschlossene Masse.*"[234]

Das Mitwirken in einem Kunstverein wird von vielen als sinnvolle Freizeitbeschäftigung gesehen und hat nebenbei den Vorteil, einen kulturellen Ort für Geselligkeit sowie

[231] Krämer & John 1998, S.22, Aufsatz: Peter Weibel, *Zur Zukunft des Kunstmuseums.*
[232] Roth 1989, S.319, Recherchen nach Uthmann.
[233] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.76. Schmitz 2001, S.39-41.
[234] Schmitz 2001, S.65-66.

intellektuellen Austausch zu schaffen. Hier kann man seine Interessen besprechen, sich weiterbilden und sich zusätzlich als Kunstgönner für den gemeinsamen Zweck, der Vereinssammlung, profilieren. Meist werden diese Sammlungen in organisierten Wanderausstellungen, als sogenannte „Wanderzyklen", in anderen wichtigen Kunstzentren des Landes gezeigt, um eine Zirkulation der Kunst zu gewährleisten, in die Kunstvermittlung einzugreifen und neue Impulse zu geben.[235]

2.13 Die neuen Sammlungstypen des 20. und 21. Jahrhunderts

Im Unterschied zu einem Museum ist eine Privatsammlung eine nicht aus öffentlichen Mitteln, sondern ausschließlich mit privaten Geldern aufgebaute Kollektion. Hierbei handelt es sich in den meisten Fällen um eine Person beziehungsweise eine Gönnerfamilie, die den Sammlungsgedanken weiterführt und ausbaut.[236] Auch im 20. und 21. Jahrhundert waren und sind private Sammler und Sponsoren von entscheidender Bedeutung für die Erweiterung und Dynamisierung der öffentlichen Museen. Der Drang nach Prestige durch das Ausstellen und Präsentieren der eigenen Kollektion ist den heutigen Sammlern genauso wichtig wie ihren Vorgängern. Allerdings tragen die reichsten Sammler nicht mehr ausschließlich durch Stiftungen und Leihgaben zum Ausbau der staatlichen Museen bei, sondern schaffen sich nun vermehrt eigene öffentlich zugängliche Ausstellungsräume. Diese sind oftmals mobil, in Form von Pavillons, oder nur temporär zu sehen. Wieder andere Sammler verzichten auf eine geschlossene Präsentation ihrer Sammlung und geben die Werke für einen bestimmten Zeitraum als Leihgaben an ein Museen oder internationale Ausstellungen.[237]

Auch die vielen Kunstgalerien und Auktionshäuser unserer Zeit können als „temporäre Sammlungen" gesehen werden, die auf ihre eigene Entleerung warten. Die Kunstgegenstände ziehen hier nur durch und sind kein fester Bestandteil der Institution. Dabei kommt es häufig vor, dass ein Galerist durch seine Leidenschaft zur Kunst selbst zum Sammler wird. Der typische Sammler jedoch lebt mit seiner Kollektion und ist interessiert daran, diese in seinem Namen, ob privat oder öffentlich, zu zeigen und zu behalten.[238] Grothe schrieb dazu:

> „*Fast alle Sammler träumen ja von einem kleinen Pantheon für sich und ihre Künstler. Meist wird daraus nur ein Museum in den Wolken.*"[239]

[235] Schmitz 2001, S. 235-241. und 264-267.
[236] Brockhaus 1992, Band 19, S.145.
[237] Marx & Rehberg 2006, S. XXII-XXIV.
[238] Schmid & Lindinger 2007, Band 3, S.12.
[239] Marx & Rehberg 2006, S. XXIV.

Heinz Berggruen (1914-2007) war einer der bedeutendsten deutschen Kunsthändler, Galeristen, Journalisten, Kunstsammler und Mäzene des 20. Jahrhunderts. Nach einer initialzündenden Begegnung mit dem Maler Diego Rivera und seiner Frau, Frida Kahlo, in San Francisco 1939 sowie seinem ersten Kunsterwerb, einer Aquarellzeichnung von Paul Klee, begann er, mit Kunst zu arbeiten, entdeckte aber schnell seine Passion für das Sammeln und löste sich von seinem Beruf. [240] Über seine Galerietätigkeit und Begegnungen schrieb er:

> „*Die Menschen, die zu mir kamen, zog ich allmählich in meine eigene Welt. Was sie zu mir brachten, war, wenn ich es so ausdrücken darf, ohne überheblich zu wirken, das Qualitätsgefühl, das Gefühl für das Gute und Schöne, das man in meiner Galerie spürte. Da ich von niemandem abhängig war und zielstrebig dem nachging, was mir wichtig und von bleibendem Wert erschien, konnte ich meinen eigenen ästhetischen Ansprüchen gerecht werden.*“[241]

Mit der Zeit entwickelte sich Berggruen zum besten Kunden seiner eigenen Galerie, die er im Grunde nur als Vorwand unterhielt, um seine eigene Sammeltätigkeit voranzutreiben und sich durch neue Ausstellungen und Künstlerbekanntschaften zu spezialisieren.[242] Sein Vorbild war Peggy Guggenheim, die 1938 eine Galerie für innovative moderne Kunst gegründet hatte, diese jedoch eher wie eine Sammlung führte und sie erst später in ein Museum umwandelte. Nie ging es ihr darum, Profit zu machen. Sie stellte nur Werke von Künstlerfreunden aus, die sie beeindruckten und in ihren Augen revolutionär waren. Die aktive und kühne Peggy Guggenheim wurde inmitten der konservativen englischen Gesellschaft zu einer Vorreiterin.[243]

> „*Die Fähigkeit, Kunst mit dem Herzen verstehen zu können, hat Peggy Guggenheim zu einer der bedeutendsten Förderinnen und Anregerinnen moderner Kunst werden lassen. So lebendig und kraftvoll sie auch heute in ihrem venezianischen Palazzo regiert, als ‚Muse der Surrealisten' ist sie bereits in die Geschichte der Kunst unseres Jahrhunderts eingegangen.*“[244]

[240] Müller 2007, S.1. Berggruen 1997, S. 55-65.
[241] Berggruen 1997, S.107.
[242] Berggruen 1997, S.208-209 und 231. Berggruen suchte stets den Austausch mit Besuchern, Kritikern und Künstlern, um sich schlussendlich für ein Werk zu entscheiden und es nach Hause zu nehmen. 1980 beendete er sein Galeristendasein und widmete sich ausschließlich der Sammlung, die er später seiner Heimatstadt Berlin als ein vollendetes Lebenswerk stiftete.
[243] Cabanne 1963, S.320-332.
[244] Cabanne 1963, S.341, Zitat von Dr. Sandberg, Direktor des Amsterdamer Stedelijk Museum (1945-1962).

Aber nicht jeder Sammler hat die Möglichkeit und Mittel, ein Museum zu errichten, auch wenn übergroße Formate und Installationen, die oftmals ausschließlich für Museumswände geschaffen wurden, viel Platz verlangen. Um dem Ansturm der Sammler nachzukommen und ihren Anforderungen zu entsprechen, müssen öffentliche Häuser gelegentlich sogar Neu- und Ausbauten finanzieren oder andere Museumsformen erfinden. Denn der immer stärker werdende Wunsch nach Präsentation ließ sogenannte Sammlermuseen ohne eigenen Objektbestand entstehen. Das Museum Weserburg in Bremen, gegründet1991, war das erste dieser Art und bietet den Sammlern die Möglichkeit, ihre Kollektionen der Öffentlichkeit zu zeigen. Hier hat der Sammler die Chance, seine Exponate zusammen in einem Raum auszustellen und zu kommentieren.[245]

Auch in Museumshäusern wurde das Interesse an Privatsammlungen und deren Präsentation in den letzten Jahren immer deutlicher. Man entnimmt den Kollektionen nicht mehr einzelne Werke für eine Künstler- oder Epochenausstellung, sondern macht die Privatsammlung an sich zum Thema einer Werkschau. Die Mäzene der letzten Jahrhunderte suchten nach Kostbarkeiten, um ihre Herrschaftsansprüche und ihren individuellen Geschmack zu belegen. Heute werden die Exponate als Teile einer Selbstreflexion des jeweiligen Sammlers betrachtet. Die zusammengestellten, selektierten Werke lassen Rückschlüsse auf den Geschmack und die Interessen des Besitzers zu. Somit entsteht eine neue Art der Sammlungsführung und Sichtweise auf die Kunstwerke.[246]

> „*Früher galt der Blick auf das Schild neben dem Kunstwerk dem Künstlernamen. Heute ist der Name des Leihgebers aussagekräftig.*“[247]

Somit kommt es auch bei den Besuchern und Kunstliebhabern zu einem Umdenken. Ein bekannter Sammler wird heute zu einem internationalen „Tastemaker“[248] und hat mehr Einfluss denn je auf den Geschmack des Publikums sowie der anderen Kunstsammler und die allgemeine Entwicklung der Kunst. Daher hängen auch die Karriere eines zeitgenössischen Künstlers und die Preisentwicklung seiner Werke maßgeblich von den Käufern ab. Ein Kunstmäzen kauft, was ihm gefällt, und andere Sammler folgen seinem Beispiel. Der Kunstsoziologe Leopold von Wiesen bestätigte diese These und verwies, neben der wichtigen

[245] Pophanken & Billeter 2001, S.1-2, Aufsatz: Thomas W. Gaehtgens, *Vom Inhalt zur Form. Deutsche Sammler und Französische Moderne*. Weserburg.de.
[246] Grote 1994, S.120-121, Aufsatz: Krzysztof Pomian, *Sammlung – eine historische Typologie.* Marx & Rehberg 2006, S. XXVI.
[247] Dossi 2007, S.100.
[248] Dossi 2007, S.78.

Funktion des privaten Mäzens im Füllen von Lücken in der Museumslandschaft, auf deren Aufgabe als Förderer zeitgenössischer Künstler, Schriftsteller und Designer. Junge Künstler bekommen so indirekt die Möglichkeit, Werke in öffentlichen Ausstellungen zu zeigen.[249]

Der Unternehmer und Sammler Karlheinz Essl hat gemeinsam mit seiner Frau Agnes seit 1959 die Sammlung Essl aufgebaut, die mit ihren rund 7000 Exponaten zu einer der größten österreichischen, öffentlich zugänglichen Privatsammlungen zeitgenössischer Kunst wurde. Der Schwerpunkt der Sammler lag zunächst auf Gemälden österreichischer Künstler ab 1945, unter anderem von Herbert Boeckl, Maria Lassnig, Günter Brus und Arnulf Rainer, Fotografie und Videos von Peter Kogler sowie Werken des Aktionismus von Hermann Nitsch. In weiterer Folge kamen die Künstler Georg Baselitz, Günther Förg und Gerhard Richter hinzu. Seit 1990 wandte sich das Paar dann vermehrt der internationalen Gegenwartskunst zu. Die Sammlung Essl umfasst heute wichtige zeitgenössische Werke aus Europa, den USA, Australien, Mexiko und China. Zum Programm gehören Themenausstellungen, monografische Präsentationen, Blicke von externen Kuratoren auf die Sammlung sowie die Präsentation von Kunst aus anderen Kulturen. Hier werden lebende Künstler miteinander verglichen und ihre künstlerische Entwicklung aufgezeigt sowie mögliche Ausblicke gegeben.[250] Die Ausstellungsreihe „emerging artists“ präsentiert junge, noch nicht am Markt etablierte Kunst und kürt jedes Jahr einen von ihnen bei den Essl Awards. Das Essl Museum versteht sich als ein Ort für die etablierte Museumskunst und ist zugleich ein Experimentierfeld für das ganze zeitgenössische Kunstgeschehen. Hinter der Sammlung steht der Wunsch von Agnes und Karlheinz Essl, „einen Beitrag zur Kunst unserer Zeit zu leisten“[251] sowie den Künstlern und Besuchern einen Raum zu geben, in dem sie Kunst erleben können. Ein ebenso wichtiger Bestandteil des Hauses ist die Pflege der zeitgenössischen, elektronischen und experimentellen Musik durch Konzerte, Performances und Klanginstallationen in den Ausstellungsräumen. Die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit gibt der Sammlung Essl eine größere Flexibilität als den staatlichen Sammlungen und die Möglichkeit, schneller auf aktuelle Tendenzen und Fragestellungen der zeitgenössischen Kunst zu reagieren, denn zu dem Phänomen der schnellen Richtungsänderung kommt in der Sammlungspraxis die Zeitkomponente hinzu.

[249] Lösel-Sauermann 1994, S.17.
[250] Herstatt 2007, S.57.
[251] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.45, Zitat von Karlheinz Essl.

Das momentane Zeitalter ist geprägt von immer schnellerer Entwicklung. Medien, wie das Internet, greifen in jeden Lebensbereich ein und die digitale Revolution hält unweigerlich auch im zeitgenössischen Kunstmuseum ihren Einzug. Neben den traditionellen Gattungsbegriffen, wie Malerei und Skulptur, gibt es nun die Neuen Medien, zeitlich begrenzte Werke, die sich leicht vervielfältigen lassen und nicht immer von bleibender Substanz sind. Der zunehmende Einsatz dieser Werke führte gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu einem Umdenken in der Museumsführung sowie den Aufgaben und Funktionen der öffentlichen Sammlung. Man suchte nach Alternativen in der Informations- und Medientechnologie, um die Aufgaben und den Bedeutungswandel des Museums besser aufzuzeigen.

Wie sieht die Zukunft des Museums aus und was soll das Museum den kommenden Generationen vermitteln? Peter Weibel sieht das künftige Kunstmuseum als einen organischen Ort, der einer ständigen Transformation unterworfen ist und als Pilgerstätte zu einem ereignisreichen Schauplatz der allgemeinen Zurschaustellung von Kunst wird. Mithilfe der Medien, der virtuellen Möglichkeit, Information zu speichern, soll ein „Universum des Visuellen“ entstehen. Der Traum von einem „Cyberspacemuseum“, einer Art „universalem Metamuseum“, soll bisher ungeahnte Zugriffsmöglichkeiten eröffnen und einen virtuellen Museumsbesuch überall und zu jeder Zeit ermöglichen.[252] Somit schließt sich der Kreis der Sammlungsgeschichte. Die Wunderkammern mit ihrer allumfassenden Weltansicht wurden aufgegeben. Gattungen wurden facettiert, nur um schlussendlich wieder zu einer technischen und praktischen Verbindungsmöglichkeit zu kommen.

2.14 Die moderne Sammlungsforschung

Die Sammlungsforschung beschäftigt sich primär mit der Geschichte privater und öffentlicher Institutionen sowie der Bewahrung, Zusammenführung und Vermittlung von Kunst. Dabei muss die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Sammlung beachtet werden sowie die von ihr verfolgten Konzepte.

Aus zahlreichen schriftlichen Quellen geht hervor, dass bereits im Zeitalter der Renaissance der Versuch unternommen wurde, das Sammeln bestimmter Gegenstände zu begründen und die zugrunde liegenden Strukturen zu hinterfragen. Gleichzeitig deutet die Geschichte des Hortens auf die Erkenntnistheorien des jeweiligen Zeitalters hin, auf die Einbeziehung der Kollektion in herrschende Wissenschaftsdisziplinen, die es zu erforschen galt, und darüber

[252] Krämer & John 1998, S.6-14.

hinaus auf die in Einklang gebrachten philosophischen Systeme der verschiedenen Kunstepochen. All das weist auf eine erkennbare theoretische Einstellung zur musealen Tätigkeit, die nicht nur ein Ausdruck eines temporären individuellen Interesses war. Vielmehr handelt es sich hierbei um verschiedene Frühformen des heutigen Museums, die als ein Ergebnis der andauernden schöpferischen Tätigkeit der Sammler zu betrachten sind.[253]
Zunächst gab es private Sammlungen, die sich wie auch heutzutage noch durch ihren individuellen Charakter auszeichnen. Die Sammlungsforschung versucht nun, anhand der selektiven Auswahl der Gegenstände den Geschmack der Besitzer zu rekonstruieren und die Gründe für die Faszination des Sammelns und Hortens sowie die Motive der Kunstliebhaber zu finden. Auch die Ausstellungsweise der Exponate und ihre Zusammenführung beziehungsweise die „Dekoration des Eigenheims mit Kunst“ lassen auf die Bedeutung, die den Sammlungsobjekten zugeschrieben wurde, schließen. Anfang des 17. Jahrhunderts wurde damit begonnen, das Inventar schriftlich in Form von Sammlungskatalogen festzuhalten sowie die Geschichte der Ankäufe darzulegen. Der Sammler griff zur Feder, um gute Ratschläge für den weiteren Ausbau und die Einrichtung einer Kollektion an andere weiterzugeben. Dabei wurden der jeweilige Zeitgeschmack, Forschungsstand und auch die persönlichen Neigungen des Sammlers berücksichtigt und beschrieben. Alle diese Faktoren geben in der Sammlungsforschung Aufschluss über die Entstehung und die Führung von Privatsammlungen. Zudem wurde die Publikation selbst zu einem Sammlungsstück für Buchkunstwerksammler.[254]

Im Vergleich zu einem Museum hat eine private Sammlung nicht denselben Status wie eine permanente Institution, da aufgrund von Liquiditätsproblemen, Geschmacksänderungen des Mäzens oder Einflüssen der Umwelt unzählige Sammlungen bereits nach wenigen Generationen wieder aufgelöst wurden und verschwanden. Das Museum hingegen hat den Status einer öffentlichen Einrichtung inne und bleibt von Schwankungen und Generationsproblemen unbeeinflusst. Somit hat auch die Forschung hier einen größeren und besseren Nährboden gefunden.[255]
Die Museumsgeschichte verfügt über Kataloge, Aufzeichnungen und Bestandaufnahmen, auf die sich die Forschung stützen kann. Solche Quellen lassen sich für Privatsammlungen nur in den wenigsten Fällen finden. Seit dem 20. Jahrhundert kann man beobachten, wie die Geschichte des musealen Sammelns im Kontext anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen

[253] Flügel 2005, S.13-14.
[254] Brustmann 2008, S.5.
[255] Pomian 1998, S.67-68.

untersucht wurde und wird. Zugleich beschäftigt sich der wissenschaftliche Zweig der Museologie ebenfalls mit der Frage des institutionellen Sammelns und versucht, mittels der Sammlungsgeschichte die nachhaltige Wirkung der Sammlungsmethoden in der heutigen Kollektion zu verstehen. Im weitesten Sinn kann die Wissenschaft als ein Bemühen gesehen werden, die Zusammenführung und Ordnung von Sammlungen nach eigenen Gesetzmäßigkeiten zu untersuchen. So haben sich Historiker, Kunsthistoriker, Geisteswissenschaftler, Psychoanalytiker und Museologen mit der Sammlungsgeschichte ausgehend von Hinterlassenschaften und Zeugnissen der Kollektionen beschäftigt.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit dem „Zeitphänomen der Musealisierung" sind vor allem die Aufsätze von Joachim Richter (1903-1974) und Hermann Lübbe (*1926) von Bedeutung. Richter sah in der steigenden „Liebe zu den alten Dingen" ein Bedürfnis der industriellen Gesellschaft, in der eigenen Gegenwart den Geschichtsverlust und den damit verbundenen Traditionsverlust durch das Museum auszugleichen. Das Sichtbarmachen der Vergangenheit und die Denkmalpflege bedürfen geregelter staatlicher Organe. Durch die Musealisierung wurde die Vergangenheit vor dem Vergessen bewahrt, dass durch Verlust Bedrohte erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[256] Hermann Lübbe sieht das Museum hingegen nicht als eine Institution, die den Verlust der Traditionen und der Geschichtslosigkeit kompensiert, sondern als einen Ort, der zwei Kulturen, die nicht mehr miteinander harmonisieren, zusammenbringt. Die Vergangenheit trifft auf die Gegenwart, deren Distanz durch die Entwicklung der Jetztzeit immer größer wird. Lübbe bezeichnet dies als das Aufeinandertreffen der „geschichte und der ungeschichte Kultur". Er schreibt weiter, dass es zu einer Überlagerung der beiden Kulturen kommen kann, wodurch sich der Alterungsprozess der produzierten Gegenstände zusätzlich beschleunigt. Gebrauchsgegenstände werden unmodern, verlieren ihre Funktion und enden schlussendlich im Museum, der „Rettungsanstalt" für die Relikte einzelner Epochen. Das bedeutet, dass der Prozess der Museumsentwicklung nie abgeschlossen wird und die Museumsgattungen wie auch die Objektgattungen weiter wachsen werden. Daher muss Lübbes These zufolge das historische Museum wie auch der Denkmalschutz, angesichts der beschleunigten Modernisierung, eine stabilisierende Aufgabe übernehmen und die kontinuierlichen und Identität-gebenden Kulturgüter bewahren. Beispielsweise sind die architektonischen Hervorbringungen der Vergangenheit, die wir heute als Denkmäler schützen, für die Kontinuitätserfahrung wichtig, um das Neue vom Alten zu trennen sowie die Zeit zwischen der Entstehung der Dinge zu begreifen. Außerdem sollte man bei der Kulturerhaltung nicht

[256] Flügel 2005, S.23-24. van Holst 1960, S.241-242.

die emotionale, nostalgische oder moralische Beziehung, die man zu den Denkmälern mit der Zeit aufgebaut hat vernachlässigen. Hermann Lübbe spricht sich deutlich für die Konservierung der Relikte der Vergangenheit aus, zu denen man ein Sentiment aufgebaut hat, und gegen eine Wiederverwendung und Zerstörung der einzelnen Teile.[257]

3 Psychologische Aspekte des Sammeltriebs und Sammlungsintentionen

Einleitung

Die treibende Kraft in der Geschichte des Sammlungswesens, seine verschiedenen Arten des Aufbaus und der Führung haben alle den Sammler als ihren gemeinsamen Nenner, doch sind die Motive und Ziele der Kunstmäzene nie dieselben. In diesem Kapitel wird auf die psychologischen und gesellschaftlich relevanten Aspekte einer Sammlung eingegangen. Dabei stellen sich die Fragen, welche psychologischen Hintergründe eines Sammlers es zu berücksichtigen gilt, wenn man sein Werk betrachtet, worin ein Kunstsammler seinen Nutzen sieht und wodurch er Freude und Genugtuung am Gehorteten findet. Zudem ist es fraglich, ob eine Sammlung jemals „fertig“ sein und den Besitzer zufriedenstellen kann. All dies sind Fragstellungen, die beim Betrachten einer Sammlung auftauchen, die von Kunsthistorikern, Soziologen, Psychologen und Ärzten bearbeitet wurden und zu denen sich unterschiedliche Analysen finden, unter anderem von Sigmund Freud, Krzysztof Pomian, Werner Muensterberger, Leopold von Wiese und Peter Avidus Raptor. In diesen werden die Grundlagen des Sammelns oder auch die Funktionen, wie erhobene Legitimationsansprüche, die erwünschte Konstruktion einer Identität, die exzentrische Selbstinszenierung einiger Sammler sowie die Suche und Klassifizierung des Wissens erörtert. Einige dieser Aspekt wurden bereits im vorangegangenen Kapitel behandelt, andere werden hier noch genauer definiert und anhand von Beispielen erklärt.

3.1 Die Kunstförderer (Sammler – Mäzen – Sponsor – Verein – Staat)

Ein typisches und allgemeingültiges Sammlerprofil zu erstellen, scheint nahezu unmöglich. Zuerst stellt sich bei der Begriffsbestimmung die Grundfrage, ob es sich um eine ökonomische oder ästhetische Sammlung handelt. Außerdem muss hinterfragt werden, ob die

[257] Lübbe 1990, S.40-49. van Holst, S.241.

Entscheidung, ob ein Objekt als sammlungswürdig erachtet wird oder nicht, bewusst oder unbewusst getroffen wird.[258]

Woher stammt der Terminus Sammler und welche inhaltliche Entwicklung hat er erfahren? Vereinfacht gesagt waren Sammler zunächst Menschen, die Artefakte aus unterschiedlichen selbstlosen oder altruistischen Beweggründen horteten und an einem sicheren Ort aufbewahrten. Im Laufe der Zeit stellten Sammler genauere Anforderungen an die von ihnen ausgewählten Künstler, die ihre immer exzentrischer werdenden Wünsche erfüllen sollten, wobei die Beziehung zwischen Künstler und Auftraggeber immer einer Eigengesetzlichkeit unterworfen blieb. Auch wenn Hirschfeld in seiner kunstgeschichtlichen Betrachtung der Mäzene deren Bedeutung für die Entstehung von Kunst und Kulturgut sowie den damit verbundenen Zeitgeist der verschiedenen Epochen herausgearbeitet hat, so wurde der Einfluss der Auftraggeber jedoch nur selten dokumentiert. Trotzdem kann man davon ausgehen, dass Auftragskunst immer auf die Wünsche der Mäzene Rücksicht nahm.[259]

Als Urvater, der erste große Mäzen und Sammler, wurde bereits der Römer Gaius Cilnius Maecenas genannt, der die Kunst förderte, aber sie gleichzeitig nach seinem Interesse und seinen ästhetischen Ansichten formte. Wie viele andere Mäzene, die über Jahrhunderte hinweg immer wieder Kunst und Künstler unterstützten, war er mitverantwortlich für das kulturelle Leben und die künstlerische Entwicklungen seiner Zeit.[260]

> „*Der Sammler ist ein Künstler, der ein Kunstwerk sucht. Dieses muss jedoch voll und ganz seinem persönlichen Ideal entsprechen und dazu beitragen, seine eigene Schöpfung, die Sammlung, zu vollenden.*“[261]

Ein echter Kunstsammler verspürt den drängenden Wunsch, Schönes zu besitzen, und unterscheidet sich durch diesen „Besitzwillen“ eindeutig vom allgemeinen Kunstliebhaber, der sich mit dem bloßen Betrachten und dem Studieren der Kunst begnügt.

Der Kunsthändler und Sammler Heinz Berggruen schrieb in seinen Memoiren, die Kunst sei für ihn eine lebensnotwendige Droge und zugleich ein Laster, dem er verfallen sei. In seinem Leben hatte er viele verschiedene Sammler und Künstler kennengelernt und doch nicht den

---

[258] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.27. Wissen und Erinnerungen beispielsweise bilden eine Ansammlung von untrennbar bewussten und unbewussten Erfahrungen.

[259] F.W. Kent und Patricia Simons, *Renaissance Patronage, An Introductory Essay*, in: Patronage, art and society in Renaissance Italy, Canberra 1987, S.19.

[260] Lamm 2003, S.1. Dabei wird kein Anspruch auf die geschichtliche Vollständigkeit des Mäzenatentums und seine Ausformungen bis hin zum heutigen Sponsor erhoben, da es das auch schon vor der klassischen Antike gab. Es soll lediglich eine Zusammenfassung des bereits beschriebenen Sammlertums sein.

[261] Cabanne 1961, S.14, Zitat von René Brimo.

„urtypischen Sammler“ gefunden, der nach Goethes Worten „ein glücklicher Mensch sei“. Berggruen unterschied für sich zwischen offenen, zurückhaltenden und vorsichtigen Sammlertypen sowie den emotionalen, den berechnenden oder spontanen Käufern. Seiner Ansicht nach benötigt jeder Typ eine gute Kenntnis der bevorzugten Gattung, zumal Aufbau und Zusammensetzung einer Kollektion immer auf den Intellekt, das persönliche Engagement und meist auch auf den sozialen Status eines Mäzens schließen lassen.[262]

Adolph Donath wiederum benennt in diesem Zusammenhang zwei Arten von Sammlerpersönlichkeiten: den Universalsammler, der sich mit unterschiedlichen Gattungen der Kunst beschäftigt und daher verschiedenartige Objekte sein Eigen nennt, und den typischen Spezialsammler. Letzterer sucht ausschließlich nach einer bestimmten Kategorie von Gegenständen und wendet sein gesamtes Interesse auf besondere Merkmale und Eigenheiten, die diese besitzen müssen, um in seinen Augen als sammlungswürdig zu erscheinen.[263] Alle echten Kunstsammler, gleichgültig ob mit oder ohne Spezialisierung, sind jedoch Besitzer von Werten im materiellen und ideellen Sinn und agieren als Bewahrer und oftmals auch als Vermittler von Wissen sowie von moralischen Ansichten oder Ästhetik. Der Sammler ist ein Kenner und kann qualitativ hochwertige Kunst von unwichtigen Werken unterscheiden. Für ihn kann nur eine hochwertige Sammlung zu einem „lebendigen Wesen“ werden, das seinen Ansprüchen genügt.

„*Der ernsthafte Kunstsammler ist ein Individualist.*“[264]

Erst wenn alle Anforderungen und Bedürfnisse erfüllt wurden, präsentiert er stolz der ganzen Welt sein Werk, um jeden am Kunstgenuss teilhaben zu lassen. In den meisten Fällen will der Besitzer seinen seltenen, sonderbaren und ungewöhnlichen Fund anderen zeigen. Das Artefakt wird damit zum Ausstellungsstück.[265] Doch nicht jeder Sammler ist bereit, sein Werk der Öffentlichkeit zu präsentieren und sich der Kritik auszusetzen, denn nicht alle Kollektionen entsprechen den gängigen Kriterien der Betrachter, sondern vornehmlich individuellen Bedürfnissen. Als Eigenbrötler und Exzentriker kann der Sammler den Normen der geselligen und gesellschaftlichen Welt entkommen und seinen Schatz ängstlich vor neugierigen Blicken schützen. Antonia Kostretska nennt diesen Sammler den typischen „Schatzzwerg“, der seine Kollektion nur alleine genießen kann, aus Furcht, sein Reichtum

[262] Berggruen 1997, S. 171-172. Dossi 2007, S.54.
[263] Donath 1911, S.14.
[264] Wagenführ 1965, S.22.
[265] Sommer 2002, S.61.

könnte entdeckt werden, und der niemals so weit gehen würde, eines seiner Werke zu verkaufen.[266]

In der Sammlungsgeschichte handelt es sich in den meisten Fällen beim Initiator einer großen Kollektion um eine konkrete, in der Öffentlichkeit stehende Person, da das klassische Mäzenatentum lange als unauflösliches Konglomerat von privaten und staatlichen Interessen und Aktivitäten angesehen wurde. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gleichsam mit der Entstehung des modernen Staats, kam es zu einer deutlichen Trennung zwischen der privaten und staatlichen Kunstförderung. In vielen Ländern Europas übernahm der Staat die Leitung und Aufgaben der Instandhaltung der herrschaftlichen Sammlungen, während das Mäzenatentum mit der Zeit immer mehr zu einer Privatangelegenheit wurde.

> „*Der neue Mäzen stellt nicht die Kunst in seine Dienste, sondern er stellt sich in den Dienst der Kunst.*“[267]

Indessen tauchen immer mehr Förderer der schönen Künste auf, die nach der neuen Sprachregelung „Kultursponsoren“ genannt werden – eine Mischung aus Gönner und Förderer von Kunst und Kultur durch finanzielle Mittel. Dennoch gibt es auch dabei grundlegende Unterschiede, da ein Sponsor und Geldgeber meist darauf bedacht ist, von der Sammlung zu profitieren, und Kunst, im Gegensatz zu einem Sammler, nicht um ihrer selbst willen kauft. Das Geld wird gewissermaßen in Kunst angelegt, denn der Sponsor versteht die Kunsteinkäufe als Investition, die möglichst profitabel im Wert steigen soll.[268]

> „*Aus Sicht der Unternehmen beinhaltet Sponsoring die Planung, Organisation, Durchführung und Kontrolle sämtlicher Aktivitäten, die mit der Bereitstellung von Geld, Sachmitteln oder Dienstleistungen durch Unternehmen zur Förderung von Personen und/oder Organisationen verbunden sind, um damit gleichzeitig Ziele der Unternehmenskommunikation zu erreichen.*“[269]

Sponsoring zielt demnach auf einen Imagetransfer zugunsten des Sponsors ab und ist zu einem wichtigen Instrument der Unternehmenskommunikation geworden. Wirtschaftsunternehmen und Konzerne verfügen über ausreichend Kapital, das in Form von mäzenatischer Förderung vergeben wird. Die Basis für ein Firmensponsoring bildet das

[266] Kostretska 2002/3, S.1.
[267] Daweke & Schneider 1986, S.19.
[268] Dossi 2007, S.79. Berggruen 1997, S.232-234. Lösel-Sauermann 1994, S.69.
[269] Manfred Bruhn, *Sozio- und Umweltsponsoring*, München 1990, S.21.

Prinzip von „Leistung und Gegenleistung“, was bedeutet, dass der Sponsor auf Sachmittel setzt, in diesem Fall Kunstobjekte. Im Gegenzug erwartet er, dass sein Name mit dem Geförderten in Verbindung gebracht und eine damit verbundene imagefördernde Werbewirksamkeit erzielt wird. Wer unterstützt wird, können die Sponsoren nach eigenem Interesse entscheiden, wobei diese nach Abwägung der Vor- und Nachteile rational getroffen werden. Zusammengefasst ist das Ziel dieser Aktivitäten, auch als das „unternehmerische Marketing“ bezeichnet, das Image und die Bekanntheit der Marke durch öffentliche Präsenz in den Medien positiv zu steigern. Neben den genannten Marketingstrategien gilt Kultursponsoring heute auch als grundlegende gesellschaftliche Verantwortung eines Konzerns, ist Teil der Unternehmenskultur und trägt zur Mitarbeitermotivation bei, da es die Kreativität steigert. In den letzten Jahrzenten kam Kunstförderungsprogrammen auch in der Öffentlichkeit eine immer größere Bedeutung zu. Große Unternehmen und Konzerne, wie die Daimler Chrysler AG oder die Bank Austria, verfügen über eigene Kulturstiftungen, die neben den üblichen Marketingfunktionen des Sponsorings rein für Kulturförderung zuständig sind.[270]

Nicht immer ist es jedoch eindeutig, ob es sich bei einem Gönner um einen Mäzen oder Sponsor handelt. Der Kunstmäzen im klassischen Sinn verfolgt selbstlose und uneigennützige Motive und seiner Tätigkeit liegen keinerlei kommerzielle Absichten zugrunde. Er unterstützt auch dann, wenn sein Name nicht mit der Förderung in Zusammenhang gebracht wird, da ihn seine innere Überzeugung zu dieser Tätigkeit motiviert. Das Mäzenatentum schließt das imagefördernde Publikum zwar nicht immer ganz aus, ist jedoch nicht auf dieses ausgerichtet.[271]

> „*Das Mäzenatentum ist (jedoch) rein altruistisch, ihm liegen also keine geschäftlichen Nutzenerwägungen des Mäzens zugrunde. Auch den Spenden bzw. Stiftungen stehen keine Gegenleistungen des Geförderten gegenüber. Sie erfolgen meist im Bewusstsein einer gesellschaftlichen Verantwortung und werden häufig aus steuerlichen Erwägungen getätigt.*“[272]

Diese zeitgenössische Form des Mäzenatentums äußert sich, neben der bereits genannten individuellen Kunstförderung, vermehrt in diversen Kunststiftungen, Vereinen, ausgeschriebenen Wettbewerben oder Stipendien für begabte Jungkünstler. Stiftungen

[270] Bielfeldt 2004, S.10-11. Stender 2001, S.3. Kärger 2004, S.8-9.
[271] Kirstin Schiewe, *Sozialsponsoring - Ein Ratgeber*, Lambertus Verlag 1995, S.20. Lamm 2003, S.10.
[272] Stender 2001, S.3, aus: Schneider 1997, S.360.

verfügen über ein verselbstständigtes Vermögen, das einem bestimmten, meist wohltätigen Zweck des sozialen oder kulturellen Lebens gewidmet wird. Gegründet werden diese meist von einem Unternehmen oder einem staatlichen Fonds, der hinter der Stiftung steht und als Sponsor oder in Form des unternehmerischen Marketings die Tätigkeiten mitbestimmt.[273] Dabei tauchen, neben Privatmännern und Kunstvereinen, immer mehr Unternehmen auf, die mittels der Kunstförderung das Image der Gesellschaft steigern wollen und in öffentlichen Kunst- und Kulturprojekten mitwirken. Die folgende Grafik[274] zeigt die wichtigsten privaten und öffentlichen Förderer auf:

Öffentliche Förderung	Zwischenformen	Private Förderungen
• Bund • Länder • Staat • Gemeinden	• Vereine • Verbände • Stiftungen • Gewerkschaften • Kirchen • Parteien • …	• Privatpersonen • Unternehmen

Für die meisten dieser Förderer zählen Ausstellungen und Vernissagen zu den häufigsten Formen des betriebenen Kunstsponsorings und finden in Museen, Galerien oder auch in eigenen Firmengebäuden statt. In der Regel werden die extra für eine Ausstellung angefertigten Exponate präsentiert und versteigert. Der Erlös wird weiteren Projekten zur Verfügung gestellt. Viele Unternehmen besitzen eigene künstlerische Einrichtungen oder Besichtigungsräume und gründen unter eigenem Namen neue Museen. Meist befinden sich die Kunstsammlungen im eigenen Haus, dem Firmengebäude, oder werden in Form von Wanderausstellungen in einem Museum untergebracht.

Viele der öffentlichen Museen sind aus finanzieller Not auf Leihgaben und Dauerleihgaben von privaten Sammlern sowie Unternehmen angewiesen und nehmen diese daher gerne auf, um ihr Repertoire zu erweitern.[275] Da die staatliche Kunstförderung finanziell begrenzt ist, ist es umso wichtiger, das private Mäzenatentum, wozu auch die Finanzierung durch Wirtschaftsunternehmen gerechnet wird, zu unterstützen. In Österreich herrscht eine relativ

[273] Bielfeldt 2004, S.14.
[274] Lösel-Sauermann 1994, S.44.
[275] Lösel-Sauermann 1994, S.50-51.

hohe Staatsbeteiligung im Banken- und Industriesektor, was auch für die Kulturfinanzierung von Relevanz ist. Steuerbegünstigungen für Kunstförderung sowie eine vorteilhafte Gesetzeslage für Unternehmen der Privatwirtschaft machen das Investieren in Kunst und Kultur rentabel und interessant. Nebenbei gibt es das österreichische *Business Committee for the Arts* oder den Kunstsponsoringpreis *Maecenas*, der seit 1989 jährlich vom österreichischen Rundfunk (ORF) an Unternehmen vergebenen wird. Mit diesen Preisen soll gut betriebenes Kunstmanagement und Sponsoring prämiert und neue Unternehmen für ein derartiges Interesse gewonnen werden, was die Entstehung neuer Firmensammlungen begünstigt.

Dennoch betrachten viele die Finanzierung von künstlerischen und kulturellen Aktivitäten durch ein Unternehmen der Privatwirtschaft kritisch, zumal man einen Anstieg der Kommerzialisierung der Kunst befürchtet.[276] Pessimisten meinen, das Mäzenatentum sei mit seiner gesamtsozialen Entwicklung bereits gänzlich verschwunden und mit ihm auch der Mäzen, den man nur noch aus der Geschichte des antiken Griechenlands, dem augusteischen Rom oder vielleicht der Renaissance sowie dem Barock kennt. Trotzdem gibt es im modernen Kapitalismus Anfang des 21. Jahrhunderts den Gönner, Kunstfreund und selbstlosen Förderer der Künste und Wissenschaften noch. Nach wie vor ist er darauf bedacht, die Kunst seiner Zeit zu fördern und die öffentliche Meinung durch seine persönlichen, kritischen Ansichten mit zu beeinflussen, aber nicht zu bestimmen. Egal, ob er am Ende als Mäzen oder Sponsor bezeichnet wird – im Grunde haben beide die Intention, ein gutes Werk zu vollbringen und etwas zum Gemeinwohl beizusteuern.[277]

3.2 Das Sammlungsobjekt

Zu den bereits beschriebenen verschiedenen Arten der Sammeltätigkeit und ihrer Objekte gehören das *ökonomische Sammeln*, das Zusammenbringen von nützlichen Gegenstände für die tägliche Verwendung und den Verbrauch, das *differenzierte* oder *ästhetische Sammeln* mit dem Ziel des Bewahrens oder der persönlichen Bereicherung und die *metaphorische Sammlung*, die nicht fassbare Dinge beinhaltet, wie Erfahrungen oder Erinnerungen.[278] Dabei stellt sich die Frage, was als ein Sammelobjekt bezeichnet werden darf und wer es zu diesem deklariert. Was unterscheidet Objekte einer Sammlung von denen des täglichen Gebrauchs?

[276] Wolf-Csanády 1994, S.7-16 und 95.
[277] Lamm 2003, S.13. von Wiese und Kaiserswaldau 1929, S.3-6.
[278] Engelfried 2008, S.6-7. Sommer 2002, S.124.

Da die Sammeltätigkeit unendlich vielseitig ist, kann man den Wertgehalt eines Objekts nicht immer einschätzen, zumal der Realwert meist nichts mit dem Sammlerwert zu tun hat. Was ein sammlungswürdiger Gegenstand ist, entscheidet hauptsächlich das Aussuchverfahren des Sammlers, denn erst durch das Herausnehmen eines Objekts aus einer Vielheit von Gleichen macht es zu etwas Besonderem. Der Sammler verleiht dem gewählten Gegenstand einen Mehrwert und eine gewisse Würde. Er löst ein Ding von seiner ursprünglichen Funktion und lässt es in eine neue, enge Beziehung zu seiner Sammlung und somit auch zu sich selbst treten.[279] Das bedeutet, dass im Grunde jedes Ding, so sonderbar es auch sein mag, in irgendeiner privaten oder öffentlichen Sammlung zu finden sein kann. Der Akt des neuen Zusammenfügens nimmt dem Objekt seine alte Funktion, seine alltägliche Zweckbestimmung, rückt es die Nähe des Kunstwerks und kreiert eine neue Verbindung, was im Prinzip dem Strukturieren der gegenständlichen Welt bei Kindern gleichkommt. Die Demontage von Elementen, das Klassifizieren, Sortieren, ihre neuen Verbindungen sowie die Reflexion lassen eine Abbild der Welt zu, die vorher im Chaos der Dinge nicht möglich war. Damit kann man den Sammler auf eine Stufe mit dem Künstler stellen, der in einem kreativen Akt ebenfalls neue Objektverbindungen mit alten Dingen schaffen kann.[280]

> „*Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Dies ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese ‚Vollständigkeit'? Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes System, die Sammlung, zu überwinden*."[281]

Dabei gehen der Wandel der Sammlungskriterien und des Sammlungsinhalts sowie das Bestreben, eine Vollständigkeit zu erreichen, Hand in Hand mit der Veränderung des sozialen Status eines Kollektors. Gleichzeitig kann sich auch die Funktion einer Kollektion ändern. Man erwartet, dass sie die Macht und den Reichtum ihres Besitzers bezeugt oder sein Wissen, seinen Geschmack und seine Fähigkeit, wahrhaft schöne Dinge von anderen zu unterscheiden. Im Zuge dessen entsteht aus der Ansammlung, in der die Gegenstände unterschiedliche konzeptionelle Funktionen haben und isoliert stehen, eine Sammlung, in der die Gegenstände

[279] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.24.
[280] Beinke 2005, S.45-46 und 52-53.
[281] Benjamin 1991, Band 1, S.271.

aufeinander bezogen werden können. Eine funktionalistische Objektkette wird zugunsten einer neuen Sammlungskette zerstört.[282]

Die gehorteten Objekte, die als vereinzelte Gegenstände unwichtig waren, erhalten eine fundamentale Funktion in ihrer Gesamtheit und zeigen die „*Weltorientierung des Sammlers, der sich ohne ihren Beistand verloren sähe im Meer der Dinge (...). Die Dinge verdanken dem Ich ihr Dasein. (...) Es legt sich eine Welt zurecht, die eine sinnvolle Welt ist, eine, die es etwas angeht*.“[283]

Mittels dieser Weltbegrenzung schafft der Sammler einen Ort, an dem seine persönlichen Wünsche Erfüllung finden. Darum braucht ein Betrachter, um den verborgenen Sinn einer Kollektion richtig und vollkommen zu erfassen, meist eine Erklärung oder Einführung. Sammlungen sind persönliche und einzigartige Gebilde, die eine Geschichte erzählen oder von einem Lebensweg berichten. Ein Mäzen umgibt sich am liebsten mit bekannten und geliebten Objekten, bringt Ordnung in die chaotische Ansammlung seiner geschaffenen Dingwelt, mit dem Ziel, selbst ein Teil dieser zu werden. Peggy Guggenheim beispielsweise verband mit jedem einzelnen Objekt, das sie besaß, eine Geschichte aus ihrem Leben. Viele der Kunstwerke waren Gaben ihrer Liebhaber, Dankgeschenke ihrer Schützlinge oder Erinnerungen an Begegnungen mit Sammlern und Freunden aus der ganzen Welt. Als die „Appassionata der Avantgarde“ bekannt schaffte sich Peggy Guggenheim eine eigene Welt und wurde zum Vorbild vieler Sammler der nachkommenden Generation.[284] Walter Benjamin beschreibt die Privatsammlung als „eine Form des praktischen Erinnerns“[285] und vergleicht diese mit Memoiren oder einem persönlichen Tagebuch. Muss der Sammler einen Teil aus seiner Kollektion wieder hergeben, verliert er gewissermaßen ein Stück seines Lebens und empfindet oftmals die „klaffende Lücke im System“ als körperlichen Schmerz. Der Psychoanalytiker und lebenslange Sammler Sigmund Freud befasste sich ebenfalls mehrfach mit dem Thema Sammeln. Er selber, ein passionierter Sammler von Büchern sowie klassischen Figuren aus Bronze, Stein und Terrakotta (Abb.26), wollte den Mechanismus des Hortens begründen.[286] Bei seinen Forschungsarbeiten verglich er die Relevanz der allgemeinen Objektwahl mit der Objektlibido in der Sexualtheorie. Der typische Sammler versuchte in seinen Augen, „seine überschüssige Libido“ auf leblose Gegenstände zu richten

[282] Grote1994, S.110, Aufsatz Krzystof Pomian, *Sammlungen-eine historische Typologie.*
[283] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.19.
[284] Cabanne 1963, S.320-322.
[285] Benjamin 1983, S.271.
[286] vgl. Blom 2004, S.342, aus: *Einführung in die Psychoanalyse*, Freud Studienausgabe, Frankfurt am Main, 2000, Bd. I, S.398-415.

und so gleichsam eine „Gegenstandsliebe“ aufzubauen, die unerfüllte Wünsche kompensieren soll.[287] Walter Benjamin war der Auffassung, dass das tiefgründigste Verhältnis, das ein Sammler zu einem Gegenstand überhaupt aufbauen kann, nicht entsteht, weil

„(...) sie in ihm lebendig wären, er selber (der Sammler) ist es, der in ihnen wohnt.“[288]

Neben einer Beschreibung emotionaler Bindungen zu Stücken setzte Freud den Antrieb eines Sammlers mit der Bezwingung einer Bergspitze oder einem Sportler, der sein Ziel erreichen muss, gleich. Daraus ergab sich die Frage, wann eine Sammlung fertig ist und die Ziele des Sammlers erreicht sind. Meist sind Sammlungen ihrer Natur nach nicht abschließbar. Man unterscheidet dabei zwischen einem „geschlossenen Sammlungsgebiet“, also einer begrenzten Zahl an Sammlungsobjekten, die beispielsweise in einem Werksverzeichnis eines Künstlers, einer Produktionsliste oder Inventarliste festgelegt ist, oder der Hortung nach einem „offenen Sammlungsgebiet“, bei dem die Zahl der Gegenstände nicht bekannt ist. Hierbei kann das Sammelgebiet, je nach individuellen Bedingungen und Vorlieben, eng oder weiter gefasst sein.[289] Walter Benjamin meint, solange der Kollektion ein Stück fehlt, bliebe sie ein unvollständiges Stückwerk und der Besitzer würde sich verzweifelt weiter nach einer Vollständigkeit oder Befriedigung der inneren Unruhe sehnen. Diese kann im Grunde jedoch nie erreicht werden, was den Sammler zu immer weiteren Anschaffungen zwingt.[290]

3.3 Die Psychologie des Sammelns

In einer Fülle von Publikationen beschäftigten sich Forscher neben Fragen nach dem historischen Typus und seinen Spielarte mit den psychologischen Aspekten des Sammelns. Der Mediziner Dr. Henri Codethat hinterfragte bereits 1921 in seiner Dissertation, dem *Essai sur le collectionisme*, die psychologischen Hintergründe des Sammlertums und unterteilte die „unbewusste Treibkraft“ in vier Gruppen. Er unterschied zwischen dem grundlegenden Wunsch nach Besitz, dem Bedürfnis nach einer interessanten Tätigkeit, dem Versuch des Sammlers, über sich selbst hinauszuwachsen, sowie dem Ordnungs- und Klassifizierungstrieb.[291] Diese Unterteilung war den meisten Forschern jedoch nicht

[287] Protokoll vom 19. Feb. 1908, in Herman Nunberg & Ernst Federn, *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, Bd. I 1906-08, Frankfurt am Main 1976, S.302.
[288] Benjamin 1966, S.70. Dossi 2007, S.55.
[289] Engelfried 2008, S.14.
[290] Manuskript H, Beilage zum Brief vom 24.1.1895, in: Gerhard Fichtner, *Sigmund Freuds Manuskripte und Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, Frankfurt am Main 1986, S.109.Sommer & Winter & Skirl 2000, S.22. Blom 2004, S.260. Benjamin 1983, S.20.
[291] Cabanne 1963, S.9.

überzeugend genug und so ging die Suche nach dem Ursprung des „Besitzinstinktes und Sammlertriebes“[292] weiter.

Mancher Autor war überzeugt davon, dass die Sammelleidenschaft pathologische Ursachen habe und es sich dabei in den meisten Fällen um eine Krankheit handeln könnte. Diese konnte ein Träger ererbt oder erlernt haben und dadurch eine mehr oder weniger große Gefahr für sich und seine Umwelt darstellen. Krankhaft und gefährlich würde die Sammelleidenschaft werden, wenn diese zu einer unkontrollierten Manie oder Besessenheit ausartete und die Person selbst vor illegalen oder blutrünstigen Aneignungsmethoden nicht zurückschreckte. Solche Fälle sind mehrfach in der Geschichte zu verzeichnen. Staatsmänner, die Kunstobjekte enteigneten, Raubzüge unternahmen und Völker rücksichtslos ausbeuteten, oder auch einfache Bürger, die Gelder und Werke unterschlugen, wurden im ersten Kapitel behandelt.[293]

> „*Sammeln ist eine unheilbare Krankheit. Und es ist keine Geldfrage, ob man an dieser Krankheit leidet oder nicht. Jeder Sammler, der wirklich passioniert ist, geht bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten (...)*.“[294]

Maurice Rheims wiederum definierte 1959 Sammeln als eine Art leidenschaftlich betriebenes Spiel oder auch eine Möglichkeit, um Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren. Anhand von zahlreichen Beispielen sozialer oder religiöser Minderheiten untersuchte er den „Sammelbazillus“ und kam zu dem Schluss, dass Menschen vermehrt kostbare und seltene Objekte horten, um ihren Komplexen in der Gesellschaft entgegenzuwirken. Einer weiteren Gruppe gehören jene Sammler an, die sich aus ihrer niedrigen Gesellschaftsschicht emporarbeiten konnten und nun versuchen, durch materiellen Reichtum einen passenden Rahmen für den neuen repräsentativen Kreis zu schaffen. Dieser Gesellschaftsgruppe gehörten viele der Begründer der neuen amerikanischen Sammlungen an. Fast alle stammten aus eher ärmlichen Verhältnissen und konnten sich durch den Aufschwung der amerikanischen Wirtschaft einen Platz an der Seite der bedeutenden Sammlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts erkämpfen.[295] Werner Muensterberger schrieb dazu:

---

[292] Pomian 1998, S.18. Grosse 1902, S.15. Dabei ist die Bezeichnung des „Sammlertriebs“ nicht mit der negativen „Sammelwut“, die fast krankhafte Formen annimmt, zu vergleichen.

[293] Cabanne 1961, S.10.

[294] Berggruen 1997, S.234. Heinz Berggruen schreibt, er sammle ausschließlich für sich selber und sei ein egoistischer Besessener der Kunst. Doch um eine intensivere Verbindung mit den Werken herzustellen, brauche er den Austausch mit anderen. Im öffentlichen Raum könnten die Bilder erst „atmen“ und ihre Wirkung entfalten.

[295] Cabanne 1961, S.11-12, in: Maurice Rheims, La vie étrange des objets, Paris 1959. Ein Beispiel für die erste große amerikanische Sammlergeneration des angehenden 19. Jh.s sind u. a. Henry C. Frick, Pierpont Morgan, Joseph Mellon und Henry Huntington.

„*Beobachtet man Sammler, dann entdeckt man rasch ein nicht nachlassendes Bedürfnis, sogar ein Hungern nach Neuerschaffungen. Das fortwährende Suchen ist ein Kernelement ihrer Persönlichkeit. Es ist mit viel tiefer liegenden Wurzeln verknüpft, es erweist sich als Neigung, die aus einer nicht sofort erkennbaren Erinnerung an Entbehrung, Verlust oder Verletzung und einem sich daraus ergebenden Verlangen nach Ersatz herrührt (...).*“[296]

In Johann Wolfgang von Goethes Schrift *Der Sammler und die Seinigen* ist neben dem Wunsch des Sammlers nach einer „Stiftung der eigenen Identität über die Objekte“, einer möglichen „Ich - Findung“, auch von dem menschlichen Wunsch, Andenken oder Semiophoren, die für bestimmte Erinnerungen stehen, zu horten die Rede. Goethe, der die Thesen über eine mögliche pathologische Obsession kannte, sah im Sammeln eine Möglichkeit, den Fetisch auf einzelne Objekte zu kanalisieren. Der Rückzug in die Dingwelt wurde von ihm nicht unbedingt als ein Verlust oder Entsagen von menschlichen Bindungen angesehen. Seiner Ansicht nach sind beispielsweise Porträtsammlungen, die darauf beruhen, Bildnisse von Familienangehörigen zu horten und in Ahnengalerien auszustellen, lediglich eine Form, die Erinnerung an geliebte Menschen zu bewahren und daher eine therapeutische Art der Behandlung von erfahrenen Verlusten. Durch Bildnisse kann man die Erinnerung an das Wesen und Aussehen von einer nahestehenden Personen gewissermaßen „aufheben“ und den Verlust der geliebten Menschen kompensieren.[297]

Peter Avidus Raptor hingegen war der Überzeugung, die Entscheidung eines Sammlers, Dinge statt Menschen zu horten, habe oftmals mit erlebten Enttäuschungen und Kränkungen in zwischenmenschlichen Beziehungen oder reinem Narzissmus zu tun. Auch ein gestörtes Verhältnis zu Objekten in der frühen Kindheit kann seinen Ansichten nach zu einem obsessiven Sammelverhalten führen. Die neu erschaffene Welt bietet dem Sammler in vielerlei Hinsichten einen geschützten Rückzugsort, an dem er nur von Dingen umgeben ist, die ihm Freude bereiten. [298] Dieser Rückzug wird gleichsam als eine Art „Selbstfindung“ oder als Versuch einer „Selbstverankerung“ gedeutet, was Blom als eine eher männliche Eigenschaft sieht, im Gegensatz zu dem Ordnungsdrang der sammelnden Frauen. Seinen Studien zufolge waren Frauen, wie Katharina die Große, Gertrude Stein, Peggy Guggenheim und Helena Rubinstein, weniger obsessiv bei ihrer Tätigkeit. Die Sammlung hatte einen Platz

[296] Muensterberger 1995, S.65.
[297] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.215-224, Aufsatz: Carrie Asman, *Orte des Sammelns: Xanadu, Weimar, Goethe inszeniert eine Sammlung.* Goethe 1997, S.32-33.
[298] Sommer & Winter & Skirl 2000, S. 12-14, Aufsatz: Peter Avidus Raptor, *Sammeln als Lebensform.*

in ihrem Leben, bestimmte es aber nicht, wie sie es bei Männern, hauptsächlich jenen, die in der Öffentlichkeit standen und diese als einen Beruf ansahen, tat. Das Sammeln gehörte zu ihren Leidenschaften, war aber nicht ihre ausschließliche Berufung.[299]

> „*Die Liebe zur Hierarchie, zum System und zum ordnenden Prinzip, das kompromißlose Verfolgen einer ideé fixe und die damit zusammenhängenden Phänomene der sozialen Isolation, des rücksichtslosen Wettbewerbs, des Siegeswollens um jeden Preis und die Atrophie des Mitgefühle – das alles scheint eher mit der männlichen Psyche in Verbindung zu stehen.*“[300]

Inwieweit man die Passion des Sammelns bei Männern und Frauen wirklich unterscheiden und typisch männliche Symptome herausstreichen kann, bleibt jedoch offen. Möchte man „geschlechtstypische“ Verhaltensmuster beim Sammeln überhaupt gelten lassen, empfiehlt Justus Engelfried, eher die Auswahl des Sammlungsgebiets als das Sammlungsverhalten zu interpretieren, denn hinsichtlich der psychischen Motivationen lassen sich in der Geschichte einige Vergleiche ziehen, die sich auch auf gleiche Gattungen beziehen.[301]

3.3.1 Das Jagdfieber

> „*Im Grunde ist der Mensch nach wie vor ein Sammler und Jäger, der durch das Suchen und Erjagen zu seiner Beute kommt und diese dann erst Sammeln kann.*“[302]

In gewisser Hinsicht kann man dieses Zitat auch für die heutige Zeit gelten lassen. Der Forscherkollege Manfred Kreckel beschrieb das Sammeln und Jagen als eine der ersten menschlichen Betätigungen und außerdem als eine besondere Leidenschaft, die in uns weiterlebt und sich in manchen Fällen bis zur Besessenheit steigern kann.[303]
Bei den meisten Sammlungsgattungen gibt es besonders seltene Stücke, die alle Sammler des jeweiligen Gebiets zu ergattern suchen. Daher ist der Sammler, ein wahrer Eroberer, immer auf der Jagd nach diesen außerordentlichen Fundstücken, um gleichsam den eigenen Druck und die Konkurrenz zu verscheuchen. Dabei wird das Sammelverhalten, bei dem weder Kosten noch Mühen gescheut werden, von der jeweiligen Zeitkultur gesteuert, da sich die Kulturinhalte im Laufe der Jahrhunderte nach geistigen sowie politischen Tendenzen

[299] vergl. Wimmer 2009, Sammlerinnen, S.5-12.

[300] Blom 2004, S.274.
[301] Engelfried 2008, S.136.
[302] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.130.
[303] Roth 1989, S.18, aus: Manfred Kreckel, *Mäzenen in Deutschland*, in Westermann`s 1/87, 2/87.

weiterentwickelt haben. Und trotzdem bleibt die Grundlage jedes Sammlers dieselbe: der Wunsch, die vergangenen und gegenwärtigen Kulturgüter zu besitzen, zu erhalten und für kommende Generationen zu bewahren. Die verfolgte Konzeption ergab sich dabei aus den historischen und zeitgeschichtlichen Tendenzen oder Motivationen, den jeweils diskutierten Strukturen und den Vorlieben der Sammlerpersönlichkeit selbst.[304]

Der Reiz an einem Werk, gleichgültig, nach welchem Konzept man hortet, beginnt, sich zu entfalten, wo sich aus der unüberschaubaren Fülle für den einzelnen Kunstinteressierten etwas so Überzeugendes hervortut, dass er es besitzen möchte. Um zu einem Urteil und einem geschulten Blick für Qualität zu kommen, ist die intensive Beschäftigung mit Kunst unumgänglich. Besuche in Galerien, Gänge auf Messen, das Studieren von Fachzeitschriften, Gespräche mit Künstlern, Kritikern und Galeristen sowie die Bereitschaft, Neuem aufgeschlossen zu begegnen und sich damit auseinanderzusetzen, sind für einen guten Sammler maßgeblich. Auf diese Weise schult er seinen Blick und kann persönliche Prioritäten setzen. Kunst zu sammeln, hat viel mit Entdeckungen und dem Wunsch, etwas Neues zu sehen und zu begreifen, zu tun.[305] Gelingt es dann einmal, ein begehrtes und interessantes Artefakt zu erwerben, vielleicht sogar ohne dass sich der Verkäufer der Seltenheit und Kostbarkeit der Rarität voll bewusst war, ist der Adrenalinstoß beim Sammler durchaus vergleichbar mit dem des Steinzeitjägers, wenn er dabei war, ein Tier zu erlegen.[306]

> „*Das Objekt der Begierde zu bekommen (…) verschafft dem Sammler ein Gefühl des Erfolgs, des Triumphs, der Großartigkeit*.“[307]

Wo der Sammler keine Zurückhaltung mehr aufbringt, mutiert das bloße Streben jedoch zur „stärksten aller Leidenschaften, der Sammelwut.“[308] Alles wird dem Aneignungswunsch geopfert und dem Konsumzwang, der bekanntesten Krankheit der Gegenwart, wird ohne Grenzen Folge geleistet. Konsumiert wird nur als Mittel zum Zweck, um angestauten Frust, Furcht vor den Mitmenschen oder auch eigene Zwänge zu unterdrücken. Vergleichbar ist dieser Zustand mit dem von König Tantalos aus einer griechischen Sage, der dazu verdammt wurde, die vor ihm wachsenden Früchte niemals zu erreichen. Wie Tantalos sieht der Sammler die Objekte, die seine Begierden lindern können. Wenn er diese erreicht, dann nur, um zu erkennen, dass es sich dabei lediglich um ein Symbol für seine Wünsche handelt und

[304] Segeth 1989, S.20-21.
[305] Herstatt 2007, S.11.
[306] Schmidtkonz 2003, S.1.
[307] Dossi 2007, S.71. Muensterberger 1995, S.366-367.
[308] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.73, aus: Balzac, *Vetter Pons*, S.241.

die Sehnsucht, die er verspürt, wieder zurückkehrt, sobald die Eroberung gelungen ist. Die ekstatische Bezauberung eines Artefakts verschwindet mit dessen Besitz und der Wunsch nach weiteren Objekten kommt auf.[309] Sobald der Sammler sein Wunschobjekt besitzt, verschwindet es achtlos in seiner Sammlung, er aber begibt sich sofort erneut auf die Suche, geht auf „Jagdzüge", um das berauschende Jagdfieber weiter auszukosten. Das bedeutet, dass bei einer tiefgründigen Selbstbetrachtung jeder Kunstbesitzer unwillkürlich zum Urtypus des Jägers und Sammlers zurückblickt, denn im Grunde ist dies das wahre Gesicht eines Mäzens – ein Kunstjäger, der erst durch das Jagen zum Sammler wird. Der rauschähnliche Zustand bei der Beschaffung wird als der „Motor für das Jagen nach Kunst" angesehen, von dem jeder große Sammler besessen ist. Nur durch das Besitzen eines gewünschten seltenen Objekts wird der urzeitliche Instinkt des Sammlers gestillt.[310] Einige Psychologen sehen diese Anspannung vor dem Kauf, die Ekstase oder auch die Gier, als eine Folge der „Kunstsucht"[311] oder sogar eine Form von „Fetisch"[312] an.

> „*Wie Casanova jagen wir der Befriedigung hinterher, versuchen, unsere unstillbare Sehnsucht mit Dingen zu besänftigen, mit Momenten der Erfüllung, versuchen uns zu beweisen, daß wir noch immer erobern können(…).*"[313]

Heute „erobern" Sammler Gegenstände hauptsächlich auf legale Weise, durch Ankäufe, Tauschgeschäfte, oder bekommen diese als Geschenk. Allerdings ist allgemein bekannt, dass die Sammelsucht in manchen Fällen ausarten kann und dem Besitzwunsch andere Interessen, Menschen und auch Prinzipien geopfert werden. Noch im Mittelalter galt der Raub eines Kunstwerks als noble Tat, bewies er doch den außerordentlichen Geschmack des Bestohlenen. Betrachtet man die Aufzeichnungen und mitgebrachten Gegenstände der christlichen Seefahrer, ist nicht immer ganz klar, ob diese nicht eher als Seeräuber zu bezeichnen wären. Der Doge Dondolo beispielsweise, Leiter des vierten Kreuzzugs, schickte seine Truppen nach Byzanz, mit dem Auftrag, Kostbarkeiten zu plündern und sie nach Venedig zu bringen. Bekannt ist darunter die Quadriga auf der Kuppel von San Marco, die bis heute ein Wahrzeichen der Dogenstadt ist. Ein weiterer bekannter Kunstdieb namens Stéphane Breitwieser, der zwischen 1994 und 2001 durch ganz Europa zog, versteckte Gemälde von Pieter Brueghel dem Jüngeren, Willem van Aelst, David Teniers, François Boucher und anderen namhaften Altmeistern einfach unter seinem Bett. Er selbst betrachtete sich als einen

[309] Blom 2004, S.344. Sommer & Winter & Skirl 2000, S.74-75.
[310] Roth 1989, S.18.
[311] Herstatt 2007, S.44.
[312] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.59.
[313] Blom 2004, S.345-346.

„collectioneur compulsif“, einen zwanghaften Sammler. Kunst war für Breitwieser wie eine Droge, der er bei jedem Wiedersehen erlag.[314]

Auch heute noch werden Sammler als Kunstsüchtige oder Trophäenjäger angesehen, die unermüdlich auf der Suche nach qualitativ hochwertigen Werken sind. Ihr Ziel besteht darin, eine möglichst reiche Sammlung aufzubauen und diese möglicherweise in ein Museum, das ihren Namen trägt, einzubringen, denn so können sie ihre ästhetischen Objekte betrachten und gleichsam den Genuss mit anderen teilen.[315]

3.3.2 Sammlung der Ästhetik – Über die Schönheit der Sammelobjekte

Viele Sammler finden ihr Sammelgebiet, indem sie sich erst einmal an der Schönheit eines Objekts erfreuen. Stetiges Interesse an „ästhetisch-schönen Dingen“ und eine wachsende Sammelleidenschaft führen dann zum Aufbau einer Ansammlung von Dingen, mit denen sich der Sammler identifizieren kann oder mit denen er sich einfach umgeben möchte. Dabei sind nicht alle, wohl aber der Großteil der Sammelobjekte dem Besitzer als besonders schön oder zumindest interessant aufgefallen, sodass er den Wunsch verspürt hat, mehr davon zu suchen. Kurzum möchte sich der Sammler am Anblick schöner Kunstwerke erfreuen können. Der ideale Sammler muss vom Kunstwert erfüllt sein, was ihm nach der ästhetischen Theorie Kants und Schillers nur in der Betrachtung des Schönen und Erhabenen widerfährt. Die sogenannte Passion an den Gegenständen, das Wohlgefallen der eigenen Kollektion, befriedigt den Sammler, schult sein Auge und fördert das Feingefühl für qualitative Nuancen. Schon in frühen Kulturen und Gesellschaften gab es gewisse Ansichten zum Thema Ästhetik, dabei galt jedoch stets der reine Kunstwert als dasjenige Element in der Kunst, das die Jahrhunderte überdauern sollte.[316]

Für bildende Künstler, wie Peter Paul Rubens, war das Sammeln von älteren Werken für das Studium der Ästhetik und Kunstgeschichte von Bedeutung. Die Richtlinien für „wahre Schönheit“ wurden im Verlauf der Jahrhunderte verschieden ausgelegt und definiert. Rubens suchte stets nach neuen Motiven, die ihn inspirierten, verglich Darstellungen von ähnlichen Objekten und fand so seinen eigenen Weg, Dinge darzustellen.[317]

---

[314] Dossi 2007, S.72-74, aus: Assouline, Pierre, *L´Arsène Lupin des musées parle, un entretien exclusif avec Stéphane Breitwieser. Nouvel Observateur*, 22.2.2006.
[315] Hieber & Moebius & Rehberg 2005, S.126, Aufsatz: Lutz Hieber und Wilhelm Schürmann, *Der Sammler und die Museumskultur*.
[316] Grote1994, S.24.
[317] Muller 1989, S.12-16.

„*Versuche die Erkenntnis im Erfassen des Wesens der Kunst, ihre erzieherische und moralische Bedeutung erkennen sowie soziale Zwecke erkunden.*“[318]

Dadurch kann die „reine Augenkunst“ die Sinne reizen und neue Empfindungen hervorrufen. Das Verständnis der Symmetrie, des Rhythmus und der Ästhetik in der Kunst muss dem Menschen nähergebracht werden.

„*Ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.*“[319]

Der Sammler François Pinault kauft seine Kunst „mit den Augen“, denn das erscheint ihm als der einzig richtige Weg, um eine selbst geschätzte Sammlung aufzubauen und zugleich eine Art Jagdgefühl für die Erneuerung eines Initiationserlebnisses zu empfinden. Er besteht nur aus Instinkt. Sein Antrieb ist die Leidenschaft zur Kunst, die ihn bewegt und verzaubert. Seiner Ansicht nach ist es wichtig, mit den Gewohnheiten der „Bourgeoisiesammler“ zu brechen und den Kontakt zu Künstler und Werk zu suchen. Die Macht der Bilder, ihre Werterfahrung, die Schönheit und der symbolische Gehalt darin sind die bleibenden Werte der Kunst und die Eckpfeiler des Universums.

„*Die Werke überleben uns. Sie sind stärker als Zeit und Geschichte, aus denen sie hervorgegangen sind. Genau deshalb muss man sie leidenschaftlich lieben*.“[320]

3.3.3 Sammeln als Statussymbol in der Gesellschaft und Mittel zur Legitimation

Seit jeher versuchen Menschen, sich auf jede nur erdenkliche Weise aus der Masse abzuheben, gewissermaßen ihre Besonderheit hervorzuheben. Doch nicht jeder ist ein herausragender Sportler, ein brillanter Denker, Forscher, schön oder reich. Sammeln ist für viele eine Möglichkeit, auf sich und ihre Interessen aufmerksam zu machen. Dadurch wird es ihnen möglich, in gewissen Kreisen Anschluss zu finden. Man hat Gesprächsstoff und kann sich mit Gleichgesinnten vergleichen. In der Geschichte trifft man jedoch auch auf den Aspekt des Legitimationsanspruchs, der für viele Sammler zum Motiv wurde. Mittels Symbolen, wie kostbaren oder magischen Objekten, den Semiophoren, wird den Mitmenschen der Herrschaftsanspruch vermittelt. Die meisten Mäzene der Vergangenheit, die im Regelfall entweder eine Herrscherposition innehatten oder ein öffentliches Amt

[318] Donath 1911, S.12.
[319] Goethe 1997, Brief VI.
[320] Sennewald 2009.

bekleideten, gingen nicht als selbstlose Kunstförderer in die Geschichte ein. Kunstsammeln wurde als noble Geste und antike Herrschertugend angesehen und oft dazu verwendet, den eigenen Reichtum zu demonstrieren.[321]

> „*Gewiß ist, Fürsten und Vornehme so gut wie Finanz- und Geschäftsleute aller Zeiten haben aus Prachtliebe und Machtlust heraus gesammelt.*“[322]

Sammlungen galten schon immer als effizientes Mittel für den sozialen Aufstieg einer Person oder einer ganzen Familie sowie als Instrument der Legitimation gewisser Herrschaftsansprüche. In China war das Sammeln von „himmlischen Vorzeichen“ ein Akt der politischen Legitimation der Herrscher. Zur Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr.-220 n. Chr.) wurden diese Indizien als eine Art „Unterpfand eines Vertrages angesehen, den der Herrscher mit dem Himmel geschlossen hatte.“[323] Dabei muss vorausgeschickt werden, dass der bloße Besitz einer herrschaftlichen Sammlung oder von Semiophoren nicht notwendigerweise von einem ausgesprochenen Eigeninteresse für die Künste zeugte. Viele noble Herren und fast jede bekannte, in der Öffentlichkeit stehende Familie, die etwas auf sich hielt, umgaben sich mit Kostbarkeiten, die durch ihre Seltenheit, ihre kunstfertige Bearbeitung oder durch die Verwendung eines teuren Materials hervorstachen und gleichsam den hohen Status des Besitzers widerspiegelten. Sammeln wurde als modisches, aber auch tugendhaftes Handeln angesehen. Je außergewöhnlicher und umfangreicher eine Kollektion war oder je mehr besonders seltene Stücke sie vorweisen konnte, desto mehr Ruhm und Ansehen wurde der Person oder Familie zuteil. Oftmals unterlagen die privat verfolgten Neigungen der Mäzene, die nie ganz verloren gingen, jedoch den staatlichen, herrschaftlichen und grundlegenden gesellschaftlichen Interessen eines Volks. Außerdem darf man bei der Sammlungsbetrachtung nicht vergessen, dass der Besitzer zwar für den Grundstein der Sammlung verantwortlich war, er aber nebenbei oft Berater hatte, die ebenfalls beim Aufbau und bei der Koordinierung der Kollektionen eine wichtige Rolle spielten. Rückschlüsse für die Beurteilung des persönlichen Einsatzes eines Sammlers lassen sich hierbei besser anhand von erteilten Aufträgen und der Wahl der Künstler nachvollziehen.[324]

Die Sammlungen zierten die stilvollen und exklusiven Domizile, waren Hintergrund gesellschaftlicher Ereignisse und erzeugten ein Ambiente, das von Modernität, Geschmack

[321] Schmidtkonz 2003, S.1. Engelfried 2008, S.124-128.
[322] Schlosser 1924, S.5.
[323] Sommer & Winter & Skirl S. 34.
[324] Hermanns 1997, S.221.

und natürlich vom Reichtum ihrer Besitzer zeugte. Neben dem Interesse an der Qualität und der kunsthistorischen Bedeutung von Kunst war das Schaffen von bleibenden Werten wesentlich. So entstand eine kulturelle Elite, die ihre gesellschaftliche Anerkennung maßgeblich durch einen kultivierten Lebensstil und persönlichen Kunsteinsatz erreichte und deutlich unterstrich.[325] Cosimo I. de' Medici (1519-1574) beispielsweise nährte seine Propaganda durch den Besitz bestimmter Objekte, denen man eine glückbringende Wirkung oder Ruhm zuschrieb. Mittels zahlreicher Schriften und Gemmen ließ er sich als Erbe und Nachkomme des Augustus darstellen, der als der Gründer der Stadt Florenz gilt und das Goldene Zeitalter eingeleitet hatte. Durch eine Instrumentalisierung der Kunst, die Verbindung zur Antike und der Geschichte der Stadt entwickelten die Medici für sich neue Symbole der Macht. Die gesamte Familiendynastie baute die prestigeträchtigen Sammlungen über Generationen hinweg aus und sicherte sich durch bedeutende Kunstaufträge Ansehen sowie einen festen Platz in der Erinnerung ihrer Nachwelt. Aus der Sammlung, die sich in weiterer Folge über die Galleria, die Verwaltungsräume der Uffizien und den Vasarianischen-Korridor bis zum Palazzo Pitti hin ausdehnte, ist eines der bedeutendsten Museen der Welt hervorgegangen (Abb.27).[326]

Auch Zarin Katharina II. holte Handwerker, Künstler und Denker nach Russland, um die kulturelle und politische Entwicklung des Landes anzukurbeln und ihren Stand zu demonstrieren. Der russische Adel hegte zu dieser Zeit keinerlei Interesse an Kunst und auch die kaiserliche Sammlung war im Gegensatz zu jenen im restlichen Europa bescheiden. Die Kaiserin verfolgte das kulturelle Geschehen im In- und Ausland genau und erkannte die Möglichkeit, durch die Verbindung mit anderen Sammlern und Künstlern des europäischen Geisteslebens auf die Entwicklungen des eigenen Landes positiv zu wirken sowie ihre eigene Position zu stärken. In erster Linie interessierte sich Katharina für Gemälde, baute aber nebenbei auch die kaiserliche Bibliothek und Glyptothek weiter aus. Einkäufer und Vertraute reisten durch ganz Europa und boten ihr die kostbarsten Werke an. Sobald ein bedeutender Sammler das Zeitige gesegnet hatte, waren die Begutachter der Kaiserin zur Stelle, um die Sammlung aufzukaufen. Die Ankäufe sprengten zwar binnen weniger Jahre ihren finanziellen Rahmen, doch je schwieriger und kostspieliger ein Werk war, desto mehr reizte es sie, dies zu erwerben und gleichsam die Einschränkungen zu überspielen. Nach und nach kam es zu heftigen Reaktionen und Unmut in der französischen und englischen Gesellschaft, die sich

[325] Pophanken & Billeter 2001, S.16-18.
[326] Acidini Luchinat & Scalini 1998, S.17 und 24. Grote 1994, S.176-178, Aufsatz: Guiseppe Olmi, *Die Sammlung-Nutzbarmachung und Funktion.*

ihrer Schätze beraubt fühlten. Katharina kümmerte dies nur wenig und sie begann in ihrem Neubau, der kleinen Eremitage, ihre Kunst aufzustellen. Die Zarin hatte maßgeblich dazu beigetragen, das Kunstinteresse in Russland zu wecken, und den eigenen Künstlern den Anschluss an die Kunst des Westens ermöglicht. So blieb sie der Nachwelt als große Gönnerin und Herrscherin zu gleichen Maßen in Erinnerung.[327]

Bei Ludwig XIV., dem Sonnenkönig (1683-1715), verband sich der höfische Repräsentationsanspruch mit seinem Herrschafts- und Kulturinteresse beispiellos, denn durch die Förderung der Künste drückte er seine Position als Führer des Landes und aller darin entstehenden Kunstwerke aus. Daher bekamen Künstler, wie Le Brun, die es verstanden, die politischen Motive der Herrscher in Szene zu setzen, oftmals mehr Aufträge als ihre bedeutenderen Zeitgenossen. Ludwig XIV. besaß eines der größten Medaillenkabinette mit über 500 Stücken, die er zu wichtigen Anlässen selbst in Auftrag gegeben hatte. Diese dokumentierten narrativ die Ereignisse seiner Regierungszeit, seine Heldentaten in Verbindung mit Familienlegenden, erzählten von seinem Ruhm und der politischen Macht des Herrscherhauses.[328]

> „*Die Gründung des Ruhms und des Andenkens der großen Fürsten besteht im Wesentlichen nur aus drei Punkten, deren erster darin besteht, sie in ihrer Gänze und Vollkommenheit zu formen. Das geschieht, indem man das eine mit dem anderen verbindet, nämlich die erhabene Geschichte mit dem lebendigen Andenken an diejenigen Fürsten, von denen Ruhm und Andenken eigentlich herrührt.*“[329]

Die Medaillen fanden als Geldmittel und Sammlungsstücke in ganz Europa hohes Ansehen, doch Ludwig XIV. hatte nebenbei den Wunsch, die Beweisstücke seiner Herrschaft ebenfalls an die Nachwelt weiterzugeben, und suchte nach einem dauerhaften Monument, das Bestand haben sollte. Zu diesem Zweck erschien 1702 das Werk „Histoire du Règne de Louis le Grand par les médailles“, dass die Gesamtheit der geschaffenen Medaillen unter Louis XIII. sowie seinem Sohn Louis XIV. vereinigte und in einem homogenen Korpus, samt Kupferstich-Illustrationen und Beschreibungen, zeigte. 1723 ging die zweite, korrigierte und überarbeitet Fassung mit dem Titel “Médailles sur les principaux événements du Règne entier de Louis le Grand avec des explications historiques“ in den Druck. Die Publikation wurde zu einem

[327] Cabanne 1963, S.17-39. Van Holst 1960.S.158.
[328] Martin 2005, S.202-209.
[329] Martin 2005, S.201.

Dokument der numismatischen Sammlung, einer Sammlung im Buch, und gleichzeitig selbst zu einem begehrten Sammlungsstück für Medaillen- und Münzbegeisterte.[330]
Der Gönner Ludwig XIV. wurde im Dienst der Staatsidee verherrlicht und erfuhr eine Bekanntheit, die über die Grenzen seines Reiches hinaus ging. Gleichzeitig wurde des Kaisers Kunstverständnis gepriesen und die Sammlung durch die Publikation in ganz Europa bekannt. Die Kulturpolitik nach dem Vorbild von Ludwig XIV. wurde zum Leitfaden für viele kommende Herrscherpersönlichkeiten, wie beispielsweise Napoleons Sammeltätigkeit oder Hitlers Traum von einem Reichsmuseum.[331]

Mit dem Aufschwung der Industrie, der Wirtschaft sowie dem Finanzwesen im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts kam es zu grundlegenden Veränderungen in der Sozialstruktur. Der Adel wurde mit einer neuen Gesellschaftsschicht aus dem Großbürgertum konfrontiert. Die wirtschaftlichen Neuaufsteiger, auch als die Neureichen bezeichnet, waren in nur wenigen Generationen durch geschickten Handel oder Dank der steigenden Industrie zu Reichtum gekommen und wollten nun ihren neuerlangten sozialen Status demonstrieren. Einerseits wollten sie sich dabei dem „alten Adel“ annähern, andererseits suchen sie nach neuen Wegen, um sich zu definieren und sich in der Gesellschaft zu positionieren. Als Neuaufsteiger hatten sie keinen geschichtlich, familiären Hintergrund auf dem sie eine Sammlung aufbauen konnten. Daher suchten diese Sammler vorwiegend nach Kulturgütern, die in der Gesellschaft öffentlich anerkannt wurden, dem modernen Zeitgeschmack entsprachen und nicht ausschließlich historische Inhalte vermittelten. Der Wiener Nikolaus Edler von Dumba (1830-1900) Beispielsweise galt als Kunstsammler und Mäzen, sowie bedeutender Förderer der Musik und hatte im Laufe seines Lebens eine beachtliche Sammlung an Schubert Autographen und Kompositionen zusammengetragen. Dumba hatte so sich eine Sammlung nicht geschichtlicher, aber sehr wohl kulturell wichtiger Kulturgüter aufgebaut, für die er über seine Kreise hinaus bewundert wurde. Neben seinen Ambitionen die Musik zu fördern, beschäftigte er den Maler Hans Makart, dem er 1871 die komplette Ausstattung und Dekorierung seines Arbeitszimmers in seinem Wiener Palais am Parkring übertrug. Als Industrieller steht Dumba für eine neue Sammlergeneration in Österreich, die völlig neue Wege eingeschlagen hat, um sich einen Platz in der Gesellschaft zu sichern.[332]

[330] Martin 2005, S.220-221. Médailles sur les principaux événements du Règne entier de Louis le Grand avec des explications historiques, Par l`Académie Royale des Médailles e des Inscriptions, Imprimerié Royale, Paris 1723.
[331] Wolff 2005, S.20. Daweke & Schneider 1986, S.12-14.
[332] Frodl 1975, S.5-8.

Auch heute, im 21. Jahrhundert, sind Sammlungen eine Quelle für Prestige und dienen der Darstellung des eigenen Reichtums. Die politische Macht, die sich durch eine Sammlung beispielsweise in der Renaissance erzeugen ließ, hat sich indes zu einer rein sozialen und gesellschaftlichen Macht gewandelt. Große Sammler haben nach wie vor die Möglichkeit, mit ihrer Kollektion, oftmals mit der zusätzlichen Hilfe eines Museums, an die Öffentlichkeit zu gehen und aktiv in das Kulturgeschehen einzugreifen. Auf der ewigen Suche nach Ikonen der eigenen Kunstepoche können zeitgenössische Sammler dazu beitragen, dem Publikum einen breiteren Überblick zu verschaffen und sich damit einen Platz in der Geschichte zu erkämpfen.[333]

3.3.4 Sammeln als Mittel zur Kommunikation und für Kontakte mit Gleichgesinnten

Der Mensch war und ist ein ausgeprägtes soziales Wesen, das den Kontakt zu Gleichgesinnten sucht. In der heutigen Gesellschaft, in der der Einzelne immer mehr droht, zu vereinsamen, stellt das Sammeln eine gute Möglichkeit dar, um neue Kontakte zu schließen. Eine Mitgliedschaft in einem Sammlerverein oder Verband, ein Museums-, Galerie- und Messebesuch wie auch das Internet mit seinen fachspezifischen Portalen und Chats sind neben dem Austausch für die Knüpfung zwischenmenschlicher Kontakte förderlich. Dabei können fachspezifische Themen diskutiert, Experten befragt und Informationen ausgetauscht werden. Daraus ergeben sich häufig Freundschaften zwischen Sammlern, Händlern oder Künstlern. Diese Kontakte gehören zum sozialen Umfeld der Sammler wie die Beziehung zum Lebenspartner, der Familie oder zu Bekannten. Zugleich ist das Verhältnis unter den einzelnen Sammlerkollegen äußerst ambivalent, denn zum einen schätzen sich gleichgesinnte Sammler aufgrund derselben Interessen oder dem vergleichbaren ästhetischen Empfinden, zum anderen stehen sie in einem stetigen Konkurrenzkampf zueinander. Geht es um das Aufspüren und Erwerben von außergewöhnlichen und seltenen Objekten, ist sich jeder Sammler seiner Rivalen bewusst und versucht, diesen zuvorzukommen, denn je origineller und hochwertiger die Gegenstände einer Sammlung sind, desto mehr Wert hat die Kollektion für den Sammler, was wiederum ihre Attraktivität steigert.[334] Außerdem kann über bestimmte Objekte eine Identitätsstiftung stattfinden genauso wie eine Gruppenzugehörigkeit gefördert werden kann. Die Sammlungsgegenstände werden zu den „Insignien sozialer

[333] Dossi 2007, S.70-71.
[334] Engelfried 2008, S.53-54. Schmidtkonz 2003, S.2.

Zusammengehörigkeit“ und der Besitzer erhält durch den Kauf quasi eine Eintrittskarte in ein ansonsten geschlossenes Milieu.[335]

Auch Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736) verkehrte mit Philosophen, Schriftstellern, Historikern und Künstlern aus ganz Europa. Als großer Mäzen und Förderer der schönen Künste und Wissenschaften, was von Personen seines Standes erwartet wurde, hatte er in ganz Europa Vertrauensmänner, die bemüht waren, wertvolle Bücher und kostbare Kunstwerke für ihn zu erstehen, um ihm und seinem Kreis von Gelehrten neuen Gesprächsstoff zu liefern (Abb.29e). Im Gegensatz zu der allgemeinen „Prachtliebe der Gesellschaft“, der herrschenden Mode, saß die Begeisterung für die Kunst in Prinz Eugens Sammelleidenschaft wesentlich tiefer. Von der Liebe zur Kunst beseelt suchte er, neben Sammlungsstücken, nach den besten und hochrangigsten Künstlern seiner Zeit, verpflichtete diese, um in seinem Palais alle schönen Künste in einer nie zuvor gesehenen Pracht zu vereinen.[336] Neben den Repräsentationsräumen sollten auch die Privatgemächer seiner Schlösser ausreichend dekoriert werden. Um seinen Wünschen nachzukommen wurden mehrere Künstler gleichzeitig beschäftigt, die die Einrichtung und Ausschmückung der Appartements sowie den obligatorischen Gesellschaftsräumen übernahmen. Für Prinz Eugens Ausstattungszwecke wurden Porträtisten, Maler, Dekorateure und Stuckateure herangezogen, die meist aus Italien stammen. Seine Mittelsmänner waren bemüht Künstler aller Kunstbereiche für den Prinzen zu finden, denn neben einer Bilder- und Plastikensammlung besaß er ein Bücherkabinett mit Druckschriften verschiedener Art, Handschriften, Druckgraphiken, seltene Kupferstiche, Atlanten sowie Handzeichnungen. Außerdem gehörten zu seiner Sammlung einige mathematische Instrumente, ein Porzellanhaus, eine Menagerie mit exotischen Tieren sowie die bereits erwähnte Marmor- und Gemäldegalerie (Abb.28a-d), die er zu Studienzweck benützte. Für seine besonderen Interessen nutzte Prinz Eugen seine internationalen Beziehungen und erwarb seltene Exemplare aus aller Welt.[337]

Die Bildung eines Netzwerks für Wissen und Forschung kam nach und nach in ganz Europa auf und die Sammler führten eine rege Korrespondenz über den Zweck und die Ordnung ihrer Exponate. Der Austausch brachte neue Erkenntnisse und auch neue Sammlungen mit sich.

[335] Pomian 1998, S.63 und 95. Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.15.
[336] Aurenhammer 1971, S.11-14. Siehe dazu Agnes Husslein-Arco und Marie-Luise von Plessen, *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung.
[337] Gutkas 1986, S.135-137.

Künstler, wie Rembrandt, van Gogh und andere, schufen Kunstsammlungen, die ebenfalls für den weiteren Austausch mit anderen Künstlern und Kunstkennern bedeutsam waren.[338]

3.3.5 Sammeln aus Gründen der Weiterbildung und Forschung

Das Einordnen von Objekten in die selbst erfahrene Welt ist für jeden Menschen, in jeder Kultur und in jedem Alter, die beste Art, um Erfahrungen oder Wissen zu sammeln. Die „Sammlung der Erkenntnis“ bezieht sich dabei auf alle Erkenntnisse des Lebens, aber auch auf spezifische Forschungsrichtungen, wie die Medizin oder die Natur- und Geisteswissenschaften.[339]

„*Das Sammeln ist ein Urphänomen des Studiums; der Student sammelt Wissen*.“[340]

Für Walter Benjamin stellt Sammeln ein Urphänomen des Studiums dar, da der Mensch erst durch diese Tätigkeit die Möglichkeit hat, Dinge genauer zu betrachten und sie von anderen zu unterscheiden. Nebenbei lernt der Sammler durch seine Tätigkeit nicht nur viel Spezifisches über sein Sammelgebiet, sondern auch über das Umfeld, in dem sich die Objekte befinden. Das erweitert seinen Wissenshorizont und seine Allgemeinbildung. Die Erforschung der Eigenschaften der gesammelten Objekte sollte stets die Neugier nach weiteren Erkenntnissen wecken und durch die gewonnenen Erkenntnisse stimulierend auf den Besitzer wirken, sodass dieser den Wunsch verspürt, weiter zu suchen, zu forschen und zu sammeln.[341]

Die ersten wichtigen Kollektionen zur „Förderung der allgemeinen Intelligenzia“ für Sprösslinge, die nicht das Privileg hatten in eine Familie mit einer eigenen Kollektion hineingeboren zu werden, entstanden in Klosterschulen, Gymnasien und Universitäten (Abb.29). Neben diesen Einrichtungen erwarben Forscher und Gelehrte, oftmals in einem Verein oder einer Gilde zusammengeschlossen, Gegenstände, um ihre Forschungsarbeiten und Experimente weiter auszubauen. Der Gelehrte und Professor der Medizin, Olaus Worm (1588-1654) in Kopenhagen, war einer der Vorreiter auf diesem Gebiet und hatte sich im 17. Jahrhundert eine private Naturobjektsammlung aufgebaut, die ohne gesellschaftlichen Anspruch und ohne die Mystifizierung der Gegenstände zur Fortbildung vorgesehen war

[338] Blom 2004, S.42, vgl. Quiccheberg 1565. Grothe 1994, S.92, Aufsatz: Arthur MacGregor, *Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer, aus:* Scheller, R.W., *Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer*, in: Oud Holland 84, 1969, S.81-147.
[339] Grote1994, S.31.
[340] Benjamin 1983, S.278.
[341] Hieber & Moebius & Rehberg 2005, S.129, Aufsatz: Lutz Hieber und Wilhelm Schürmann, *Der Sammler und die Museumskultur.*

(Abb.30). An den Decken und Wänden hingen außergewöhnliche Objekte oder ausgestopfte Tiere. Darunter stehende Schaukästen wurden mit Naturalien und Pflanzen, die zu einer bestimmten Region oder einem Forschungszweig passten, gefüllt.[342]

Ebenso wie Worm hatten auch Ärzte, Apotheker, Techniker, Ingenieure und andere Gelehrte das Bedürfnis, öffentlich Sammlungen zu betrachten und eigene Kollektionen anzulegen. Das moderne „Museum als Informationszentrale" bietet diese Möglichkeiten, denn wer sich ernsthaft mit einem Thema oder einem Sammelgebiet befasst, muss informiert sein. Häufig reicht das Wissen über ein Sammelgebiet oder die Gattung direkt nicht aus, sondern der Sammler muss auch über das kulturelle, geschichtliche, geografische, technische, wissenschaftliche und sogar soziologische Umfeld Bescheid wissen. Diese Bedürfnisse der Besucher bestimmen die spätere Objektauswahl und Modalität der Vermittlung maßgeblich. Zudem muss eine Ausstellung und Präsentation an der gesellschaftlichen Zielgruppe orientiert sein. Das Ziel der Kulturpädagogik ist es, dem Besucher Wissen zu vermitteln und zugleich das Erkennen von Ästhetik zu lehren. Fortschritt und Erkenntnis sind wichtig, doch dabei darf die ästhetische Erziehung, egal, in welchem Bereich, nie vernachlässigt werden, denn Wissen wird mit ästhetischem Genuss in Verbindung gebracht.[343]

Schon die Hohenzollern verfolgten eine vorbildliche Kulturpolitik und vergaben das Prädikat „förderungswürdig" an Kunstwerke und künstlerische Erzeugnisse. Wilhelm II. forderte, dass die Kunst nach seinen auferlegten Kunstnormen, „erzieherisch" sein und „auf das Volk einwirken" sollte, um so die „großen Ideale" zu vermitteln.[344]

3.3.6 Sammeln für den kultischen Gebrauch

> „*Die Kunst ist dienstbar, indem sie schmückt, berichtet, erzählt, lehrt, Ideale verkörpert, Andacht weckt*."[345]

Seit Karl dem Großen sind Reliquien eine Möglichkeit, die existenziellen Ängste und Unsicherheiten des Volkes zu beruhigen. Objekte mit emotionaler Bedeutung waren für jede Art der Illusion, das Schicksal des Menschen beherrschen zu können, für Machthabende von Bedeutung. Der Wunderglaube ist und bleibt ein Rätsel für viele Forscher und kann rational

[342] Grothe 1994, S.90, Aufsatz: Arthur MacGregor, *Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer*, aus: Worm, Olaus, Museum Wormianum, seu Historia rarum rariorum, adornata ab Olam Wormio, Lugdunum Batavorum 1655.
[343] Spickernagel & Walbe 1976, S.77-78, Aufsatz: Jochen Boberg, *Thesen zur Kulturpädagogik im Museum.* Schmidtkonz 2003, S.2.
[344] Daweke & Schneider 1986, S.21.
[345] Friedländer 1992, S.16

nicht erklärt werden. Trotzdem stützten sich viele Herrscher auf die Wirkungsmächtigkeit des Wunderglaubens, um ihre politischen und sozialen Ansprüche zu untermauern.[346]

Der Wert einer Reliquie liegt nicht in ihrer ursprünglichen Funktion, sondern in ihrer „Aura", denn „Reliquien sind Brücken zum Himmel und zur Unsterblichkeit". Sie werden gesammelt, um neue Heiligtümer, die mit diesen Semiophoren gefüllt werden, entstehen zu lassen.[347] Gräber, Kirchen, Klöster, aber auch private Kapellen und kleine Altäre wurden und werden mit wertvollen Gegenstände, Bildern oder über Generationen angehäuften Reliquien ausgestattet und zu regelrechten Kultstätten der Andacht.[348] Dabei darf der Besitzer jedoch nie der Vergötzung von Menschenwerken und bloßen Bildnissen von Gott erliegen. Er soll stets die Kopie und Replik mit Ehrerbietung betrachten, als ein Ding, das die Welt zu bieten hat, als gottgeschaffenes Werk.[349]

> „*Ihr sollt nicht Schätze sammeln auf Erden, wo sie die Motten und der Rost fressen und wo die Diebe einbrechen und stehlen. Sammelt euch aber Schätze im Himmel, wo sie weder Motten noch Rost fressen und wo die Diebe nicht einbrechen und stehlen.*"[350]

3.3.7 Die Sammeltätigkeit als Hobby und zur Entspannung

Der Alltagsstress und die schnellen Entwicklungen nehmen die Menschen immer mehr in Anspruch. Die Beschäftigung mit einer Sammlung, das einfache Betrachten oder die Freude an der Schönheit und Ästhetik von Kunst kann als Ausgleich dazu eine gewisse Entspannung mit sich bringen. Ein ernsthafter Sammler opfert seinem Hobby oftmals sogar den Großteil seiner Freizeit. Neben dem schwierigen Auffinden und den darauffolgenden Ankaufsverhandlungen erfolgen eine genaue Einordnung, Aufstellung, Konservierung sowie Katalogisierung der Werke.[351] In der Freizeit wird das Sammeln zu einem eigenen oder gemeinsamen Vergnügen, gewissermaßen zu einer Lebensqualität, denn der Besitzer nimmt sich explizit Zeit dafür. Forscher meinen, dass sich die psychologische und pädagogische Dimension des Sammelns oft sehr positiv auf die Person auswirkt.[352] Positive Emotionen stiften Freude, Spannung, Spaß und sind vergleichbar mit Lustbefriedigung. Hinzu kommen

[346] Muensterberger 1995, S.114-116.
[347] Blom 2004, S.270.
[348] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.51-53. Friedländer 1992, S.18.
[349] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.20, Aufsatz: Peter Avidus Raptor, *Sammeln als Lebensform.*
[350] Mt 6,19-20.
[351] Kostretska 2002/3, S.2. Schmidtkonz 2003, S.2.
[352] Segeth 1989, S.21.

die mögliche Kontemplation und Meditation, die zu einer Befreiung von Zwängen führen können oder dabei helfen, biografische Ereignisse mit unangenehmen psychologischen Folgen zu verarbeiten. Somit kann das Horten von Dingen gewissermaßen ein Weg der Selbsterfahrung und Selbstbeobachtung sein.[353]
Für die meisten Sammler ist die Bedeutung der Sammlung mit einem Selbsterkenntnisprozess verbunden. So schrieb auch Stefan Zweig über seine Autografensammlung:

> „*(…) und nun geht meine Mühe darauf, das in meiner Sammlung zufällig Vereintes immer mehr in einen Organismus zu verwandeln, die gesammelten Objekte in ein Subjekt, sozusagen eine Persönlichkeit*."[354]

Dabei darf der gesuchte Unterhaltungswert nicht ganz außer Acht gelassen werden, denn Sammeln ist ein Zeitvertreib und soll unterhalten. Schopenhauer schrieb ebenfalls über das intellektuelle Leben eines Sammlers:

> „*Unser praktisches, reales Leben nämlich ist, wenn nicht die Leidenschaften es bewegen, langweilig und fade; wenn sie aber es bewegen, wird es bald schmerzlich: darum sind Die allein beglückt, denen irgend ein Überschuß des Intellekts, über das zum Dienst ihre Willens erforderte Maß, zu Theil geworden. Denn damit führen sie, neben ihrem wirklichen, noch ein intellektuelles Leben, welches sie (…) lebhaft beschäftigt und unterhält*."[355]

In einem Brief vom 8. November 1647 teilt Erzherzog Leopold Wilhelm seinem Bruder Kaiser Ferdinand III. den folgenden Wunsch mit:

> „*(…) wan ich ein wenig geld habe, werde ich mir zue Bruisl lasten ein galeria nach meinem humor pauen; und alle meine neue gemal hin thun, es wirt galant sein; (…).*"[356]

Künstler, wie Leonardo da Vinci oder Michelangelo, schufen Werke mit schauerlichen Auswüchsen von Mensch und Tier, um mithilfe des Antiästhetischen oder Grotesken die Betrachter zu belustigen. Die bizarren Porträts von alten Menschen oder entarteten Tieren

[353] Engelfried 2008, S.66-68.
[354] Segeth 1989, S.28, aus: Stefan Zweig, *Meine Autographen-Sammlung*, in: Philobiblon, 3 Jg., Heft 7, Wien 1930, S.280.
[355] Beinke 2007, S.53, aus: Arthur Schoppenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Arthur Hübster (Hrsg.), Stuttgart 1953, S.42-43.
[356] Lowitzsch 2004, S.72, Zitat aus: Rijksarkivet Stockholm, *Arkhertig av Osterrike Leopold Wilhelm*, 104 Brief Nr.43, Fol.2v.

sind meist humorvoll, provokant oder auch anrüchig. Das bedeutet, dass Künstler auch dem Wunsch nach einer unterhaltsamen Kunst nachkamen. Kunsthistoriker Kenneth Clark schrieb hierzu:

„*Leonardo hat den Dante-Kopf gemalt, um seinen Mailänder Mäzen zu amüsieren*."[357]

3.3.8 Bildung eines Milieus

Sammeln kann gleichwohl eine mögliche Form der Abgrenzung sein, zumal materielle Objekte eine beständige Sicherheit und Stabilität bieten und den Geltungsdrang und die Selbstdarstellungswünsche einer Person stillen können. Manch Sammler glaubt, nur auf diese Weise eine individuelle und gesellschaftliche Akzeptanz erfahren zu können. Damit bildet die Kollektion für den Sammler selbst gleichsam eine Barriere zu anderen Schichten der Gesellschaft und hebt den Mäzen aus seiner Unbedeutsamkeit heraus.[358]

Sammler bauen ein Milieu auf in das sie sich zurückziehen können, in dem sie sich aber auch gerne präsentieren. Wieder Andere flüchten sich gerne in ihre Sammlung und vergleichen diese mit der „selbstgewählten Isolation einer Sammelwelt"[359]. In die Sammlerwelt könnten sie wie in ein Universum einzutauchen, in dem nur der subjektive Schönheitssinn sowie die Wünsche und die Erinnerungen des Sammlers berücksichtigt werden. Diese Konstruktion einer idealen Welt baut auf der chronologischen Lebensgeschichte des Besitzers auf, die damit neu erklärt wird. Gerade Künstler haben oftmals einen sehr ausgeprägten Sinn für Schönheit oder Ästhetik, sehen sich selbst als Vermittler zwischen Kunst und Mensch und bezeichnen sich gleichzeitig als Gefangene ihrer eigenen Welt. Diese Welt wird von dem jeweiligen Künstler selbst geschaffen und richtet sich ausschließlich nach seinen Bedürfnissen, Ideen und Vorstellungen.[360]

Der österreichische Künstler Hans Makart (1840-1884) Beispielsweise widmete sich stets, neben der Idee und Entwicklung des Gesamtkunstwerks, der Schaffung eines eigenen Milieus, welches nicht nur die Künste, sondern auch sein Privatleben betraf. Sein Atelier wurde zu seinem ständigen Aufenthaltsort und zu einer Art persönlichen Visitenkarte. Das eigenwillige Atelier spiegelte Makarts persönliche Sicht von Ästhetik, Schönheit und seinem Lebensstil wider. Gerbert Frodl schreibt in der Monographie über Hans Makart, sein Auftreten in der Öffentlichkeit und seine Empfänge im Atelier glichen einer fürstlichen Hofhaltung.

[357] Scholl 2004, S.292-293, aus: Kenneth Clark und Carol Pedretti, *The drawings of Leonardo in the Windsor Castle*, London 1969, vol. I., S.XLIII.
[358] Engelfried 2008, S.64-65.
[359] Blom 2004, S.277.
[360] Beinke 2005, S.32.

Außerdem berichtet Frodl von theaterhaft inszenierten und arrangierten Kostümfesten, die ebenfalls in dem Atelier statt fanden und es den Besucher ermöglichte Makarts geschaffenes Gesamtkunstwerk und Milieu näher zu betrachten.[361]

Aber nicht nur Künstler waren in der Lage ihre Interessen und Vorlieben in einer selbst geschaffenen Welt zusammen zu fassen. Erzherzog Johann von Österreich (1782-1859) galt als ein besonderer Naturliebhaber und Sammler, der sich nach genauen Vorstellungen ebenfalls eine eigene Welt zurechtlegte. Er vergab direkte Aufträge an Künstler mit einer genauen Angaben seiner Wünsche, die stets mit den grundlegenden Anforderungen in Einklang gebracht werden mussten. Denn einerseits war es dem Erzherzog ein Anliegen die Veränderungen und Neuerungen in der Kunstwissenschaft und Kultur zu beachten und andererseits sah er sich dazu verpflichtet, altes Kulturgut zu bewahren.

Auf sein Geheiß entstanden zahlreiche Landschaftsaquarelle von Matthäus Loder, Peter Kraft, Friedrich und Jakob Gauermann sowie Rudolf von Alt. Die meisten dieser Ansichten zeigen eine deutliche Auseinandersetzung mit der naturwissenschaftlichen und botanischen Lehre, durch die der Betrachter im Beschauen des heimischen Weltbilds eine „Berührung des Gemüts durch die Schönheit der Natur“ und im Sinne Rousseaus „eine Rückkehr des Menschen zu seinen natürlichen Quellen“ erfahren sollte. Der Erzherzog vertraute darauf, durch das „natürlichen Leben“ sich selbst wiederzufinden und so der höfischen Dekadenz, Hinterhältigkeit und dem moralischen Niedergang seiner Zeit zu entgehen.[362]

Der Erzherzog sah sich aber nicht nur als Vermittler der Neuerungen im Bereich Kunst und Kultur, sondern förderte interessiert die Landwirtschaft und Industrie. Die Weltausstellungen hatten zahlreiche Erfindungen für verschiedene Bereiche der Industrie und Landwirtschaft vorgestellt, die eine deutliche Verbesserungen der Arbeitsbedingungen und Produktionssteigerung zur Folge hatten. Erzherzog Johann beschäftigte sich eingehend mit den neuen Methoden der Agrarwirtschaft sowie der Eisenindustrie. Er sammelte Maschinen und landwirtschaftliche Geräte auf seinen Forschungsreisen durch England und Belgien und brachte diese in die Steiermark, denn die Neuerungen sollten, mit seiner Hilfe, auch in Österreich bekannt werden. Zu diesem Zweck gegründete Erzherzog Johann 1811 das Universalmuseum Joanneum in Graz, das als Museum und Lehranstalt den Bewohner der Region ein umfassendes Bild der Entwicklung in der Natur, Geschichte und Kultur der Steiermark geben sollte. In der Stiftsurkunde bezeichnet Erzherzog Johann die Bildung und

[361] Schreiber 1990, S.15-32. Frodl 1975, S.5-7.
[362] Koschatzky 1996, S.7-9.

Erziehung seines Landes als die „höchste Nationalangelegenheit“[363]und verspricht ein Museum welches

> *„auf ewige Zeiten zum öffentlichen Gebrauche, insbesondere zur Beförderung der für die Kultur des Landes so wichtigen naturhistorischen, chemischen, mathematischen, physikalischen, technologischen Kenntnisse verwendet werde.“*[364]

Peter Avidus Raptor versteht Sammeln außerdem als eine Form der Askese, die im Unterschied zu der traditionell christlichen Weltentsagung ihr Glück und ihre Erfüllung in sich selbst findet. Durch das Horten und Zusammenbringen bestimmter Objekte verzichtet der Mensch radikal zugunsten des Interesses auf andere Möglichkeiten und Ressourcen der Bedürfnisbefriedigung. Sein Begehren wird kanalisiert und in eine gewünschte Richtung gelenkt, sodass das Gesammelte an die Leerstelle der entsagten Dinge tritt. Zugleich versucht der Asket, der Unmenge an Eindrücken und der ungeordneten Fülle der Welt zu entgehen, indem er in seinem eigens geschaffenen Universum Schutz und „Glückseligkeit“ findet. Dabei stehen die Sammelobjekte wie Symbole für alles, was der Sammler sonst von sich weist.[365] Die Person zieht sich aus der Welt zurück, schafft Distanz und Fluchtmöglichkeit, um die nicht ausreichende Bestätigung im Alltag, fehlende Anerkennung oder unerfüllte sexuelle Wünsche durch die Ersatzbefriedigung des Sammelns zu kompensieren. Auch Manfred Sommer beschrieb das Phänomen des Sammelns als eine Art „Ersatzhandlung“, bei der es seiner Meinung nach aber nicht um das eigentliche Zusammenführen von Dingen, das nur Symptomatik und der sichtbare Ausdruck für etwas tiefer Liegendes sei, sondern um die mögliche Selbstfindung und Kompensierung von unerfüllten Wünschen.[366] Die Quelle des Vergnügens zu finden und gleichzeitig ein Mittel, die Geschichte und die Welt zu verstehen, führen dabei zwangsläufig zu einer Selbsteinordnung und Selbsterkennung. Indem die Kollektion immer weiter ausbaut wird, entwickelt sich der Sammler weiter, worin vielleicht der größte Reiz liegt.[367] Dabei darf allerdings nie vergessen werden, dass das Sammeln selbst noch keine Erkenntnis verschafft. Erst wenn das Erkannte festgehalten und geordnet werden kann und dem Betrachter präsentiert wird, ergibt alles einen Sinn. Das Präsentieren der geschaffenen Zusammenführung, gewissermaßen das Sichtbarmachen eines Zeichensystems,

[363] Binder-Krieglstein 1959, S.12 und 119.
[364] Binder-Krieglstein 1959, S.132.
[365] zum Thema Asketisches Sammeln: Sommer & Winter & Skirl 2000, S.19-21 und S.31, Aufsatz: Peter Avidus Raptor, *Sammeln als Lebensform.*
[366] Sommer 2002, S.97
[367] Segeth 1989, S.30. Beinke 2005, S.32-35 und S.57.

ist entscheidend für den Klärungsprozess, den der Sammler und Betrachter braucht, um die neu geschaffene Welt zu begreifen.[368]

Ottomar Domnick beispielsweise, der sich selber nicht als Sammler bezeichnete, da er auf die Kunst meist zufällig gestoßen war, beschrieb in seiner Biografie lediglich den Weg zur Kunst und die spontane Begeisterung für die Skulptur, denn er meinte, „vieles ist Zufall, im Leben wie im Sammeln.“[369] Seine Sammeltätigkeit stand immer in einer engen Beziehung zu den verschiedenen Lebensphasen, wobei ihm die Arbeit als Psychiater, die Filme, die er drehte, und sein Lebenswandel immer wieder Impulse und neue Wege zur Kunstbetrachtung gaben.[370] Für Kunst hatte er sich bereits in der Schule interessiert, aber erst durch die Orientierung mittels Literatur und Gesprächen lernte er, „richtig zu sehen“ sowie seine Empfindungen dafür zu hinterfragen. Er suchte nach neuen Reizen, ging auf die Jagd, um Neues aufzustöbern und gleichsam junge Kunst von motivierten, unbekannten Künstlern zu entdecken. Arriviertes als Kapitalanlage interessierte ihn nicht, denn er war der Ansicht, dass in der Kunst wie auch in der Wissenschaft nur das Fortschrittliche von Wert und Bestand sei. Durch die Ausstellung seiner Sammlung konnte Domnick dem Publikum eine Möglichkeit der Selbstfindung vorzeigen und es gleichermaßen in seine eigene Welt führen (Abb.31).[371]

> „*Ich bin kein Sammlertyp. Ich habe weder Briefmarken noch Schmetterlinge gesammelt, auch keine Steine, keine Münzen, keine Automobile. Und doch besitze ich eine Sammlung von Bildern*.“[372]

3.3.9 Die Sammlung als Hinterlassenschaft

Einer der Grundgedanken beim Aufbau einer Sammlung ist die Schaffung eines Bezugs zwischen vergangener und gegenwärtiger Kunst. Der Sammler bereitet die Geschichte auf seine Weise auf, wodurch das materielle historische Relikt eine kulturelle Bedeutung erhält und im Gedächtnis der Betrachter bleibt.[373] Ahnenkult wie auch verschiedene Gedächtnisstätten und historische Museen zeugen vom Geschichtsbewusstsein, das in jeder Gesellschaft vorhanden ist. Viele Sammler haben es sich zum Ziel gesetzt, bedeutsame Objekte zusammenzutragen, um sie vor dem Verfall oder auch vor dem Verbrach zu schützen,

[368] Pomian 1998, S.13. Beinke 2005, S.36-38.
[369] Domnick 1987, S.8.
[370] Domnick 1987, S.30.
[371] Domnick 1989, S.231-236.
[372] Domnick 1989, S.230.
[373] Assmann & Gomille & Rippl 1998, S.58, aus: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen,* München 1997.

denn nur so kann man sie für die nächsten Generationen bewahren.[374] Dieses historische Verständnis und die Erkenntnis, wie wichtig Teile der Vergangenheit für die Aufarbeitung und das Erfassen der geschichtlichen Ereignisse sind, hat viele bedeutende Sammler geleitet.
In der Sammlungsgeschichte findet man immer wieder Sammler, die sich für den Wideraufbau sowie die neuerliche Zusammenführung von zerstörten Kunstsammlungen eingesetzt haben – so auch Probst Ambros Lorenz (1772-1781), der durch den Ankauf gotischer Tafelbilder dem Stiftsmuseum von Klosterneuburg zu besonderen Ansehen verhalf. Sein aufklärerisches Geschichtsbewusstsein beim Sammeln galt in der damalige Zeit, entgegen dem sonstigen Zeitgeschmack der Sammler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als ein Novum. Der Probst gilt als der Gründer der systematisch angelegten Klostersammlung in Klosterneuburg, denn er verstand es die Geschichtsträchtigkeit einzelner Kunstwerke bei der Aufstellung in Betracht zu ziehen. Am Beispiel des Albrechtsaltar, ein Flügelaltar mit drei gemalten Bilderzyklen - dem Festtagszyklus mit dem Marienleben, dem Sonntagszyklus mit der Verherrlichung Mariens durch die Engel und dem Werktagszyklus mit der Geschichte des Karmeliterordens - lassen sich die kunstwissenschaftlichen Bestrebungen des Probstes und die seines Nachfolgers Probst Floridus Leeb (1782-1799) nachvollziehen. Der Albrechtsaltar ist wahrscheinlich um 1440 entstanden und war als Hochaltar für die Karmeliterkirche Am Hof in Wien geschaffen worden. Nachdem der Orden zur Zeit der Reformation an Bedeutung verloren hatte, gelangten 1554 die ehemalige Karmeliterkirche sowie das Kloster Am Hof in den Besitz der Jesuiten. Das Inventar wurde zu dieser Zeit noch beibehalten jedoch etwas modifiziert, denn die vier Szenen aus der Geschichte des Karmeliterordens auf der Werktagsseite des Altares passten nicht zum Jesuitenorden und wurden daher übermalt. In weiterer Folge gelangte der Altar durch den Ankauf des Probstes Ambros Lorenz nach Klosterneuburg. Zu diesem Zeitpunkt waren die Tafeln noch beidseitig bemalt und der Altar als Flügelalter im Stiftsmuseum ausgestellt. Erst unter Probst Floridus Leeb wurden die Tafeln von einem Nußdorfer Tischler in der Mitte auseinander gesägt, um die Szenen des dreiseitigen Flügelaltares besser auf die Wand hängen zu können. Der Probst fand die Tafeln würden einzeln und neu organisiert mehr zur Geltung kommen. Nachdem die Tafeln ab 1962-74 restauriert und die Übermalungen entfernt wurden, sind einige der Teile wieder zusammengesetzt worden.[375]

[374] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.23, aus: Nooteboom, *Rituale*, S.155.
[375] Röhrig 1981, S.9 und S.21

Neben den Einzelschicksalen der Kirchen-, Klöster- und Abteibestände wurden im Zuge der Säkularisierung in Österreich und Deutschland unzählige Sammlungen ihrer bedeutsamen Kunstwerke beraubt. Zum Glück lassen sich in der Geschichte einige Sammler finden, die sich auch in schwierigen Zeiten dazu verpflichtet sahen genau solche Bestände aufzukaufen, um die Kunstschätz sicherzustellen und für die Nachwelt zu bewahren. So auch die Brüder Sulpiz (1783-1854) und Melchior (1786-1851) Boisserée, die von 1804 bis 1827 gemeinsam mit ihrem Freund Johann Baptist Bertram (1776-1841) eine systematische Sammlung sakraler Kunstwerke aus dem Mittelalter und Renaissance anlegten. Auslösend war die Gefährdung der Werke durch die im französisch gewordenen Rheinland durchgeführte Säkularisierung. Vor allem Melchior engagierte sich für die Erweiterung der sakralen Kunstsammlung, während Sulpiz sich vorwiegend der Forschung widmete. Durch die Anteilnahme am Ausbau des Kölner Doms, die Erforschung der deutsch gotischen Baukunst wie auch Reisen nach Österreich, Preußen, Frankreich und Russland fanden die Sammler immer wieder einen Zugang zur Kunst. Ihre bald 200 Stücke umfassende Sammlung, Großteils handelte es sich hierbei um Tafelbilder, bestimmt maßgeblich den weiteren Lebensweg der beiden Boisserée Brüder. 1810 wurde die Sammlung sakraler Kunst bereits in Heidelberg und 1819 erstmals in Stuttgart ausgestellt bis sie schließlich 1827 an Ludwig I. nach Bayern verkauft wurde, wo man sie ab 1836 in der eigens für diesen Zweck errichteten Pinakothek zeigte. Unter der Aufsicht und Pflege der Brüder Boisserée, die das Amt des Generalkonservators und Oberbaurats der Alten Pinakothek bekleideten, wurde die sakrale Sammlung zu einem Grundstock und festen Bestandteil der altdeutschen rheinländischen Bildersammlung. Bedeutung bekamen die Brüder Boisserée - in kulturgeschichtlicher Hinsicht - grundsätzlich durch ihre ausgesprochen erfolgreiche Pflege der christlich geprägten, altdeutschen Kunstwerke und Kulturzeugnisse. Dabei lag es wohl an einer Mischung aus kaufmännischem, praktischem Denken und einer aus dem Geist der Romantik gespeisten Begeisterung für die alte Kunst der Heimat wie auch einer eigenen künstlerischen Begabung, die zum Gelingen dieses Lebenswerks verhalf.[376]

Für den Sammler ist eine „bleibende Sammlung“ aber auch in persönlicher Hinsicht erstrebenswert, denn mit der Garantie einer dauerhaften Beibehaltung seines zusammengesetzten Werks bleibt auch er namentlich in Erinnerung. Einige Sammler, wie Henry E. Huntington, wollten sich nie von ihrer Kollektion trennen müssen und errichteten daher ihre eigenen Mausoleen inmitten ihrer Sammlungen. Dieser Memento mori-Gedanke,

[376] Kirchenlexikon, Band XV 1999, Spalte 246-248.

Sammlung und Mausoleum zu verknüpfen, ist vergleichbar mit dem Wunsch der Pharaonen, immer mit ihren irdischen Schätzen verbunden zu bleiben.[377] Mithilfe einer Kollektion hofft der hinter ihr stehende Mensch, den eigenen Tod zu überwinden, indem sein geschaffenes Werk die irdische Zeit überdauert. Die Kollektion soll beweisen, dass der Sammler als Erster, so glaubt dieser es zumindest, das wahre Wesen der Dinge verstanden und ihnen den passenden Rahmen gegeben hat. Er ist überzeugt davon, dass von nun an die Gegenstände nicht mehr aus ihrer Ordnung und Zusammenführung gerissen werden können.[378]

Es gibt aber auch Mäzene, die ihre Sammlung nach ihrem Ableben großmütig der Allgemeinheit spenden, um die Objekte für Studien und den ästhetischen Genuss an die Öffentlichkeit weiterzugeben. Die im Jahr 1692 von Peter Strudel von Strudelhoff gegründete Akademie der bildenden Künste in Wien verfügte beispielsweise über eine vorzügliche Galerie und Vorbildsammlung. Den Großteil des Inventars, der bildenden Einrichtung für die Kunsthochschüler, verdankt die Akademie großzügigen Schenkungen, Spenden und Hinterlassenschaften sowie Preis- und Aufnahmestücken von ehemaligen Schülern der Akademie, die in den Besitz der Hochschule übergingen. Die Lehrsammlung wies zahlreiche Plastiken, Gipsabdrücke, Kostüme, eine Bibliothek mit einer angeschlossenen Kupferstich- und Handzeichnungssammlung sowie eine Gemäldegalerie auf.[379] In der Vorbildsammlung der Akademie befinden sich Werke aus dem ehemaligen Kunstbesitz der Familien Lamberg, Birckenstock, Esterházy, Kaunitz und Füger sowie vom Fürsten Johann II. von und zu Liechtenstein (1840-1929), der als großer Mäzen der Lehrsammlung auftrat. Außerdem wurden regelmäßig Ankäufe von Gemälden lebender Künstler getätigt, die durch Staatsmittel finanziert wurden.[380] Johann II. von und zu Liechtenstein setzte sich jedoch nicht nur für die Lehrsammlung der Akademie ein, er unterstützte gleichzeitig mehrere Kollektionen durch seine Spenden. Seine Sammlungstätigkeit, sein Interesse als Kunstförderer aufzutreten und seine Beziehung zur Kunst lässt sich gut nachvollziehen, betrachtet man die Familiensammlung der Liechtensteins, die bis zum Anfang des 16. Jahrhundert zurückreicht. Der Fürst übernahm mit dem Antritt seiner Regentschaft eine große Kollektion und sah es als seine Pflicht die Familiensammlung weiter auszubauen, zu ergänzen und sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Als Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche neue Museen in Wien gegründet wurden zeigte sich der Fürst als großer Museumsmäzen durch seine

[377] Blom 2004, S.356-357.
[378] Sommer & Winter & Skirl 2000, S.14, Aufsatz: Peter Avidus Raptor, *Sammeln als Lebensform*.
[379] Trnek 1997, S.9.
[380] Von Lützow 1889, S.1-6. Trnek 1997, S.10-11.

großzügigen Schenkungen an Kunstschulen, Künstlervereinigungen sowie Kunst-, Industrie- und Gewerbemuseen. Der allgemeine Erhaltungs-, Wohltätigkeits- und Bildungsgedanke sowie sein Bestreben, durch gezeigte Meister, auch in das Kunstschaffen der Gegenwart einzugreifen sollten ein Vorbild für andere Sammler sein.[381]

Nach dem Ersten Weltkrieg traten anstelle der Aristokraten auch zunehmend Gelehrte oder Industrielle als Mäzene auf. Großindustrielle, wie Nikolaus Dumba, Gustav Schütz oder der Kunsthistoriker Dr. Oswald von Kutschera-Woborsky, überließen der Akademie der bildenden Künste und anderen Lehrinstitutionen ihre Sammlungen zu Lehrzwecken. Auf diese Weise demonstrierten die Spender ihr Verantwortungsgefühl für die Öffentlichkeit und setzten ein Exempel für kommende Generationen.

> „*Alle diese Schenkungen waren aber nicht an die Verpflichtung dauernder Schaustellung in der Galerie oder andere Bindungen gebunden, sondern der große Mäzen hatte allein das Gefühl einer sozialen Verpflichtung dem Staat und vor allem der akademischen Jugend gegenüber im Auge.*“[382]

Graf Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822) war ein Gönner, der lange nach einem würdigen Erben mit viel Platz für seine Sammlung, um die gesamte Skulpturen und die Vasensammlung aufzunehmen, suchte.[383] Sein größtes Anliegen war es, die von ihm zusammengetragene Struktur der Kollektion als Sammlungsdenkmal beizubehalten. Seine Grundforderung bestand darin, dass

> „*(…) die Sammlung bestens besorget und bewahret würde, und zu keinen Zeiten, einem Fideikommiß gleich, nicht zerstückt werden dürfe. Wo ist nun der Einzelne oder auch die Familie wo diese Bedingnisse für künftige Zeiten auch nun mit Wahrscheinlichkeit gehofft werden können? Es bleibt also nur noch übrig auf eine öffentliche unter dem höchsten Schutz des Landesfürsten stehende Anstalt zu denken, als Universität, Accademie etc. etc. oder was immer für eine andere öffentliche Anstalt (…)*“[384]

[381] Kassal-Mikula 2003, S.11-17. Seine Spenden sind im Historischen Museum der Stadt Wien, der Akademie der bildenden Künste in Wien, dem Franz Josef Museum für Kunst und Gewerbe in Toppau, dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Franzens-Museum in Brünn sowie dem Rudolfinum in Prag zu finden.
[382] Poch-Kalous 1968, S.30.
[383] Poch-Kalous 1968, S.7-10.
[384] Trnek 1997, S.16-17.

Ein weiterer Faktor für den „Bewahrungskult“ ist das Streben danach, alles Irdische zu dokumentieren oder auf irgendeine Art und Weise festzuhalten, um eine bleibende, dauerhafte und zeitlose Sammlung zu hinterlassen.[385] Durch die moderne Technik und die rapide Schaffung von Artefakten geraten beispielsweise alte Gebrauchsgegenstände schnell in Vergessenheit. Hier hat das Museum die Aufgabe, in der modernen Fortschrittswelt als ein Ort der Kompensation aufzutreten und die Entwicklung der Epochen sowie ihre Artefakte in Form einer Erinnerungs- und Bewahrungskultur aufzuheben. Ausrangierte alltägliche oder nicht mehr funktionale Objekte finden somit Zuflucht in den Museen, die die Veränderungen dokumentieren und Zeitartefakte sichern.[386]

Wenn ein Museum versucht, alles zu sammeln, wird das meist als normal erachtet. Privatpersonen mit demselben Ziel wurden in der Geschichte als Universalsammler bezeichnet. Allerdings kann es auch zu einer krankhaften Steigerung dieses Sammeldrangs kommen, die als „Messie-Syndrom“ bezeichnet wird. Menschen, die unter dieser Krankheit leiden, können nichts wegwerfen und versuchen damit, die Lebensansichten der Konsum- und Wegwerfgesellschaft zu kompensieren.[387]

3.3.10 Sammeln als Wertanlage

Der idealtypische Sammler, ein Altruist rein ideeller Natur, fördert Kunst ohne Rücksicht auf eine Gegenleistung oder materiellen Gewinn. Er sammelt, weil ihm die Kunst persönlich wichtig und die immaterielle Bereicherung durch den Kunstdiskurs ein Anliegen ist. Heutzutage kommt es jedoch oftmals vor, dass ein Sammler seine nicht unbedingt kunstwissenschaftlich relevante Kunstsammlung als ein Ergebnis seines Hobbys bezeichnet, nur um das tatsächliche Sammelmotiv – die Kunst als eine mögliche Wertanlage zu sehen – gegenüber Außenstehenden zu legitimieren. Die wenigsten Unternehmen mit einer Kollektion oder privaten Sammler möchten als rein profitorientierte Kunstkäufer gesehen werden. Im Gegensatz dazu investiert ein Sponsor nur dann in ein Werk, wenn er sich von dem Investment eine sichere Rendite verspricht. Das Kunstgut wird somit für den Privatmann oder für das sammelnde Unternehmen zu einer Anlageform, die im besten Fall eine Gewinnmaximierung mit sich bringt.[388]

[385] Koschatzky 1996, S.5.
[386] Beinke 2005, S.17-19.
[387] Beinke 2005, S.48-58, aus: Norberg Hinske, *Kleine Philosophie des Sammelns*, Trier 1997. Sommer & Winter & Skirl 2000, S.20. Grote 1994, S.909-918.
[388] Purschke 1995, S.22-23. Schmidtkonz 2003, S.1.

Im Fall des Energieversorgungsunternehmens EVN entschied man sich, eine Sammlung zeitgenössischer Kunst aufzubauen, um die Mitarbeiter in der Arbeitswelt mit Kunst zu motivieren. Zunächst wurde Kunst als dekoratives Element angekauft und in den öffentlich frequentierten Räumen des eigenen Unternehmens präsentiert, wobei der Bezug der Kunst zur Architektur des Hauses immer eine wesentliche Rolle spielte (Abb.32). In diesem Zusammenhang kann die EVN als Vorzeigebeispiel einer Corporate Collection betrachtet werden, wenn aufgezeigt werden soll, wie eng ein Unternehmen mit Architekten und dem hausinternen Kunstrat zusammenarbeiten kann, um die Integration der Sammlung bestmöglich zu gewährleisten. Ab 2005 entschied sich der Generaldirektor und Präsident des Aufsichtsrats der EVN AG, Dr. Rudolf Gruber, eine konsequente Sammlung mit einem festgelegten Konzept zu beginnen und die bereits vorhandenen Werke in diese einzugliedern. Eine Reihe von Kuratoren erklärte sich dazu bereit, die Sammlung mit Blick auf die Gegenwartskunst mit einer zukunftsorientierten Ausrichtung mit aufzubauen.[389]

> „*Das Sammlungskonzept spiegelt die Realität einer themen-, medien- und ortsübergreifenden zeitgenössischen Kunstentwicklung wider. Offenheit gegenüber dem Kommenden und noch nicht Etablierten sowie Risikobereitschaft und Neugierde für die Signaturen der Zeit prägen das Profil der Sammlung.*“[390]

Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst ist ein Risikoreich, wobei das Unternehmen EVN bei der „undoktrinären und bewusst unakademischen Vorgehensweise“ immer darauf geachtet hat, Werke zu kaufen, die einer wissenschaftlichen, objektiven Begutachtung standhalten würde, denn natürlich hat die Unternehmenssammlung in gewisser Weise einen Wert, der auch als ein solcher gesehen wird. Zeitgenössische und zukunftsorientierte Kunst nach einem Sammlungsprinzip zu sammeln, bedeutet für die EVN demnach auch, eine sichere Wertanlage zu bilden. Damit profitieren mehrere Parteien von der privaten Unternehmenssammlung: die Mitarbeiter und Besucher, die im Arbeitsumfeld mit Kunst in Berührung kommen, das Unternehmen selbst, da die Sammlung einen reellen Wert darstellt, und die Öffentlichkeit, zumal hier Segmente der Kunst abgedeckt werden, die ein Museum nicht selbst finanzieren könnte.[391]

Neben Unternehmen und Vereinen, die Spekulationskunst erwerben und ein Risiko eingehen, gibt es aber auch immer mehr private Kunstkäufer, die strategisch nach unbekannten,

[389] Maier 2005, S.31-35, Gespräch mit dem EVN Kunstrat am 24.3.2005.
[390] Maier 2005, S.24.
[391] Maier 2005, S.21-23.

aufstrebenden Künstlern suchen. Sie kaufen Werke von noch nicht etablierten Künstlern zu besonders niedrigen Preisen, lagern sie in einem Depot oder privat, um sie dann nach Jahren mit einer möglichst hohen Wertsteigerung zu verkaufen. Diese Art der Wertanlage ist jedoch riskant, wenn man sich am Kunstmarkt nicht genügend auskennt, denn nicht alles ist von Bestand und endet als historisch bedeutende Kunst einer Generation im Museum. Daher fördern die meisten Sponsoren oder Großunternehmen vorzugsweise etablierte Künstler mit einem hohen Bekanntheitsgrad, um das Geldrisiko möglichst gering zu halten.[392]

In seinem Sammlerratgeber vergleicht Thomas F. Werner den Erwerb von Kunst mit einem Autokauf oder einem Aktieninvestment, wobei der Kunstkauf für den Sammler nie eine Ausgabe, sondern stets eine Anlage darstellt. In jedem Fall muss man sich, laut Autor, vor der Kunstanschaffung gut informieren, Preise am Weltmarkt miteinander vergleichen und fachkundigen Rat bei Experten einholen, wenngleich der Kauf von qualitativer Kunst seiner Ansicht nach praktisch gar kein Risiko für den Käufer mit sich bringt.[393] Dabei sollte man den Kunstmarkt genau beobachten, da der Markt schnell die Kriterien für Qualitätskunst erkennt und versucht, weniger wichtige Objekte Sammlern durch limitierte Editionen schmackhaft zu machen. Sammler, die sich weniger mit der Preissituation einzelner Werke auskennen, wird vorgemacht, dass durch die beschränkte Verfügbarkeit eines Objekts sein Wert deutlich steigt, was zwar nicht ganz falsch ist, aber nicht als oberstes Qualitätsmerkmal gelten sollte. Generell kann jedoch gesagt werden, dass der Kunstsammler nach wie vor nach Einzigartigkeit und Echtheit Ausschau hält, denn die wahllose Verfügbarkeit hat den Verlust der Authentizität zur Folge, die verhindert werden soll.[394]

3.3.11 Sammlungen für ein gutes Image

Als Beispiele für das Sammeln aus Gründen der Imagepflege einer Person, einer Familie, der Kirche oder des Staates wurden bereits an anderer Stelle die Sammlung der Medici, Napoleons imaginäres Museum zur Unterstützung seiner Staatspropaganda oder Hitlers angestrebtes Weltenmuseum genannt. Mittels Staatskunst und des Baus von Museen demonstrierten Herrscher Macht und Ruhm in der Gegenwart und setzten sich zugleich ein zeitloses Denkmal. Die unzähligen Historienbilder Kaiser Napoleons, wie die von David, Berthollet, Laplace, Cuvier, Girodet und Montgolfier, sollten den Protagonisten als strahlenden Helden, militärischen Feldherrn und großen Staatsmann präsentieren. So wurden die Geschehnissen der Zeit mit der Kunst in Zusammenhang gebracht und Napoleon erfuhr

[392] Blomberger 2005, S.77.
[393] Werner 2001, S.9-10.
[394] Blom 2004, S.269-271. Sommer & Winter & Skirl 2000, S.33. Pomian 1993, S.13-16.

sowohl als Herrscher als auch als Person eine enorme Imagesteigerung.[395] Diese Art der Propaganda begegnet uns immer wieder in der Geschichte der Sammeltätigkeit. Relativ neu sind hingegen die Imagesammlungen von Unternehmen, Banken, Versicherungen und Konzernen. Der Konzern Philip Morris ist ein Paradebeispiel dafür, wie man trotz eines gesundheitsschädlichen Produktes ein einwandfreies Image schaffen kann. George Weisman, ein einstiger Philip Morris-Vorstandsvorsitzender, schrieb 1982:

„*Das Fundamentale Interesse der Wirtschaft an der Kunst ist Eigeninteresse*."[396]

Mithilfe von Kunstsponsoring, Workshops, Kulturförderungen und gesponserten Kunstpreisen zeigte sich der Tabakkonzern von seiner vorbildlichen Seite. Das Produkt Zigarette und das Image der Marke wurden durch die Kunstzuwendung aufgewertet, was bedeutet, dass die Bereitschaft, Kunst zu sammeln oder unterstützen, auch ein wesentlicher Indikator für das öffentliche Ansehen eines Konzerns oder einer Firma sein kann. Viele Banken und große, in der Öffentlichkeit stehende Unternehmen sind im Besitz beachtlicher Kunstsammlungen, die von eigens zu diesem Zweck beschäftigten Kunstexperten kuratiert und weiter ausgebaut werden. Um die Teilhaber des Unternehmens über die Fortschritte der Sammlung auf dem Laufenden zu halten und neue Kunden zu finden, werden in gewissen Abständen Sammlungskataloge zusammengestellt und ausgesendet. Auf diese Weise werden Sammlungsbestände aufgearbeitet und die Firma zeigt sich als engagiertes Unternehmen mit einem Sinn für öffentliche Verantwortung.[397]

Nebenbei sei erwähnt, dass Sammlungskataloge wie auch Produktionsdokumente von Firmen und erzeugenden Unternehmen ebenfalls eine Sammlungsgattung ist, die im musealen Bereich für die Bearbeitung und das Verständnis alter Maschinen wichtig ist. Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien beispielsweise verfügt über einen großen Fundus von Produktionskatalogen und anderen Unterlagen. Darin werden technische und mechanische Produkte beschrieben und genauer erklärt, was für die heutige Betrachtung der Gegenstände aufschlussreich ist. Für die Unternehmen waren diese Inventaraufnahmen eine Zusammenfassung der geleisteten Arbeit und Forschung, die sie stolz präsentierten. Die Kataloge beinhalteten eine detailierte Bestandsaufnahme der eigenen Firmensammlungen und

[395] Wolff 2005, S.31-33. Telesko 1998, S.13 und 21. Der gigantische Bau des Napoleonischen Museums dauerte zehn Jahre. Somit ist klar, dass der Auftrag nicht nur eine kulturpolitische, imagestiftende, bildende und erziehende Aufgabe hatte, sondern auch auf einer wirtschaftlichen Überlegung basierte und neue Arbeitsplätze schuf.
[396] Dossi 2007, S.96, aus: *Philip Morris und die Kunst*, München 1982, in: Butin, Hubertus: *When Attitude becomes Form Philip Morris becomes Sponsor*, 2000.
[397] Roth 1989, S.188-189.

zeigten technische Maschinen und andere Gerätschaften, die heute meist nur noch im Museum zu finden sind. Für das Technische- wie auch das Gewerbemuseum sind diese Produktionskataloge wichtige Dokumente, um den Werkbestand aufgelassener Firmenmuseen nach zu verfolgen. Für die Ingenieure und Arbeiter der Gütersammlungen galten die Publikationen hingegen als eine imageträchtige Gesamtdokumentation ihrer Bemühungen.[398]

4 Die Marktsituation für Sammler

Der Kunstmarkt ist, wie andere Märkte auch, ein Gattungsmarkt mit einer bestimmten Warenorientierung, der jedoch nicht Gebrauchsgüter anbietet, sondern ausschließlich mit Luxusgütern handelt – einer Waregruppe, die nicht zur Befriedigung menschlicher Grundbedürfnisse notwendig ist. Der Begriff „Kunstmarkt“ umschreibt die Gesamtheit aller ökonomischen Bewegungen von Kunst in Galerien, auf Messen, Sammlerbörsen und Auktionen, wo Kunstwerke verkauft und gekauft werden können. Dabei teilt sich der Markt in zwei Gruppen mit unterschiedlichen Interessen: Zum einen gibt es die Gruppe der Verkäufer, zu der Galeristen und Auktionshäuser gehören, und zum anderen die Gruppe der Käufer. Zu diesen zählen private Kunstliebhaber oder Sammler, Kunstvereine, Stiftungen, Museen oder neuerdings auch Investmentfonds, die Kunst als Kapitalanlage kaufen, mit dem Ziel, hohe Renditen zu erwirtschaften.[399]

Bereits Plinius und Cicero berichteten von Kunstmärkten und Auktionen im antiken Rom, auf denen zahlreiche Gemälde und Skulpturen unter Kunstinteressenten versteigert wurden. Wohlhabende Kunden und Liebhaber waren die ersten Förderer und halfen dabei, den Kunstmarkt in den verschiedenen Gesellschaftsschichten zu etablieren. In den folgenden Jahrhunderten bis in die Neuzeit hinein spielten die Kirche und aristokratische Auftraggeber die Hauptrolle beim Entstehungsprozess und der Entwicklung des Kunstmarkts. Als Auftraggeber und Geldbringer waren diese Förderer, die für den ökonomischen Kreislauf und für die weitere Schaffung von Kunst und Kultur mitverantwortlich waren.[400] In jeder Epoche wurden begabte Künstler unterstützt, bekamen durch Empfehlungen weitere Aufträge und erlangten somit einen bestimmten Marktwert, der sich an Beliebtheit und Nachfrage orientierte. Zudem gab es Händler, die dieses aufkeimende Interesse aufgriffen und in Mode

[398] Siehe dazu: Katalog Technisches Museum für Industrie und Gewerbe 1959, S.28-31.
[399] Schwarzer 2004, S.5. Huber 2007, S.3-4.
[400] Donath 1911, S.22.

kommende Kunst auf dem Markt anpriesen, um zusätzlich mehr Nachfrage zu erzeugen. Das Kunstinteresse wurde geweckt, Bedürfnisse geschaffen und ein Markt für die Interessenten aufgebaut.

Der flämisch-italienische Bildhauer Giovanni da Bologna (1529-1608), auch Giambologna genannt, gilt heute beispielsweise als einer der bekanntesten Künstler des 16. Jahrhunderts, da er die Nachfrage nach originellen Kunstobjekten zu seiner Zeit aufgriff und mit künstlerischen Innovationen verband. Den Großteil seiner Schaffensperiode verbrachte er im Dienste der Medici in Florenz, doch kamen seine Aufträge für Kleinplastiken durch Empfehlungen seiner Gönner aus ganz Europa. Seine Bronzestatuetten, die den florentinischen Kunststil propagierten, gelangten als diplomatische Geschenke in die europäischen Herrscherhäuser und stießen dort auf reges Interesse. Kunstliebhaber, wie Rudolf II. in Prag, Kaiser Maximilian II. in Wien, Kurfürst Christian I. von Sachsen in Dresden, König Ludwig XIV. von Frankreich und Prinz Heinrich von Wales, widmeten Giambologna ihre Aufmerksamkeit. Da Bronzearbeiten leicht reproduziert werden konnten und nebenbei nicht teuer im Entwicklungs- und Transportprozess waren, entwickelte sich eine große Nachfrage auf dem internationalen Markt. Giovanni da Bologna erkannte hier eine Marktlücke wie auch die wachsenden Bedürfnisse der Sammler und kam diesen mit neuen, perfektionierten Ideen entgegen.[401] Mithilfe von Vermittlern oder Händlern wurde ein internationaler Kunstmarkt angeregt und die Keinplastik mutierte zum gefragten Sammlungsobjekt inner- und außerhalb Italiens. Da die schmückenden Bronzewerke im Vergleich zu anderen Kunstwerken relativ günstig waren, galten sie lange als beliebte Mitbringsel und Diplomatengeschenke.[402]

Auf ähnliche Art und Weise gelang es in der Geschichte des Kunstmarkts immer wieder, mit aufstrebenden Künstlern oder Objektgattungen die Nachfrage anzuheizen. Durch Mundpropaganda und Empfehlungen gelangte die Kunst in zahlreiche Sammlungen, bis eigene Institutionen gegründet wurden, um Kunst öffentlich anzubieten. Die Geburtsstunde des modernen Kunstmarkts wird auf das Jahr 1967 datiert, als sich achtzehn progressive Kunsthändler zusammenschlossen und im Kölner Gürzenich den ersten „Kunstmarkt“ mit Auktionen veranstalteten. Zur damaligen Zeit erkannte allerdings noch niemand den wichtigen Impuls, den die Veranstaltung für spätere Kunstmessen mit sich brachte, denn es

[401] Avery 1978, S.11-12.
[402] Feuchtmüller 1976, S.57-58.

wurde heftig diskutiert, ob Kunst überhaupt jemals als gewöhnliche Ware betrachtet werden konnte und auf einem Markt vertrieben werden sollte.[403]

Der Kunstmarkt des 21. Jahrhunderts hat diese Frage durch die Fülle von neu entwickelten Institutionen, wie Galerien oder Auktionshäusern, und sein stetig wachsendes Publikum zur Genüge beantwortet. Kunst ist zu einer Ware geworden, wobei der regionale Kunstmarkt nach und nach durch den internationalen, über Ländergrenzen hinausgreifenden Markt abgelöst wurde. Wie auf jedem anderen Markt auch bestimmen Angebot und Nachfrage die Preise der Objekte. Allerdings ist das Festlegen von Preisen bei Kunstobjekten eine spezielle Angelegenheit. Der Realwert ist abhängig von vielen Einflussfaktoren, denn ein Objekt wird teurer, je weniger es davon in einem abgegrenzten Sammlungsgebiet gibt und je etablierter die Sammlungsgattung in Kennerkreisen ist. Dabei richtet sich die Nachfrage zusätzlich nach prinzipiellen Fragen der Qualität oder des Zustands, nach dem Bekanntheitsgrad des Künstlers und gegebenenfalls der Zuordnung zu einer Epoche. Da sich der Preis eines Werks nicht durch das verwendete Material oder den benötigten Arbeitsaufwand bestimmen lässt, ist die Schätzung des Werts selbst für Spezialisten oft diffizil. Zusätzlich spielt der Liebhaberwert bei der Festlegung des Preises eine entscheidende Rolle und entspricht selten dem Realwert.[404] Seit dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Bildwerken und der leichteren Möglichkeiten, Kunst zu imitieren, ist außerdem die Suche nach Originalität und Einzigartigkeit stärker in den Vordergrund gerückt. Sammeln ist heute längst nicht mehr eine Domäne der Reichen, Kultivierten und Gelehrten wie in vergangenen Jahrhunderten. Jeder, der nicht unbedingt ein Original sucht, kann sich eine Kopie oder eine Ablichtung von Werken seines Lieblingskünstlers leisten.[405]

> „*Im Wohlstandsstaat beschränken sich die Kunstsammler nicht nur auf eine kleine Elite, nein durch die Massenproduktion und Reproduzierbarkeit der Kunst kommen immer mehr Menschen in ihren Genuss.*“[406]

Der „Hunger nach Einzigartigkeit der künstlerischen Werke“[407] hält jedoch bei den meisten Sammlern an und so suchen sie auch in der zeitgenössischen Kunst nach Unikaten. Einen Zugang zur Kunst kann man heute durch die zahlreiche Messen, Ausstellungen, Auktionen und Galerien finden, die immer wieder Ausstellungen organisieren. Um das „richtige“ Werk

[403] Herstatt 2007, S.13.
[404] Engelfried 2008, S.30-32. Huber 2007, S.3.
[405] Blom 2004, S.259.
[406] Wagenführ 1965, S.37.
[407] Blomberger 2005, S.15.

zu erstehen, setzen sich viele Sammler intensiv mit Kunst auseinander und suchen sich einen guten Berater oder Galeristen.[408] Obwohl Sammler und Händler ambivalente Ziele verfolgen, teilen sie dasselbe Interesse an der Sammlungsgattung im Allgemeinen – am ästhetischen und finanziellen Wert des Objekts.[409] Der Händler ist gewissermaßen das Bindeglied zwischen Sammler und Objekt, denn er besitzt einen Blick für Qualität und kann hochwertige Kunst von weniger bedeutenden Werken unterscheiden. Seine Preisgestaltung orientiert sich am internationalen Kunstmarkt, der vergleichbar mit einem Barometer oder Spiegel der allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Situation ist. Außerdem beeinflusst die wirtschaftliche und politische Situation eines Landes das Marktgeschehen, denn in Phasen des Aufschwungs oder der Hochkonjunktur wird mehr produziert und gekauft als in einer kunststerilen Zeiten, was sich wiederum auf die Preise auswirkt.[410]

Galeristen und Kunsthändler sind seit jeher von zentraler Bedeutung für den ökonomischen Kreislauf von Kunstgütern. Sie bringen Antiquitäten und bekannte Meister auf den Markt, machen Sammler mit neuen Künstlern vertraut und tragen zur Erhaltung der Sammeltätigkeit bei. Paul Cassirer schrieb 1911, dass die Zeit der traditionellen Mäzene, in der Künstler ausschließlich im Dienste eines Gönners standen, vorbei sei. Moderne Künstler möchten sich nicht mehr in die Abhängigkeit von einem Sammler begeben, doch die staatliche Kunst- und Kulturpflege übersieht viele junge Künstler und fördert diese viel zu wenig. Darum sind Galerien in mehrfacher Hinsicht wichtig für junge Künstler. Die Galerie stellt ihre Werke aus, der Name des Künstlers wird bekannter und es finden sich Käufer, die den Künstler durch den Kunsterwerb entgelten.[411]

> „*Die Privatgalerie übernahm im Hinblick auf die Endstation Museum weitgehend die Funktion des Aufspürens von Kunst und besonders von unbekannter Kunst, und sie übernehmen das finanzielle Risiko des Einsatzes für sie.*“[412]

Die Galerie wird zum Auffindungs- und gleichzeitig zum Durchzugsort neuer Kunst. Jedoch erst durch die Aufnahme eines Werkes in ein Museum bekommt es eine Art Gütesiegel.[413]

Schon heute zeichnet sich ab, dass die Kunstförderung der Zukunft auf einer engen Kooperation von Staat und privaten Sammlern basieren wird, denn der Staat zieht sich immer

[408] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.28. Die Art Basel, ARCO in Madrid, Berlin biennale für zeitgenössische Kunst, La Biennale di Venezia, die Documenta in Kassel, TEFAF in Maastricht, Frieze Art Fair London sind nur die wichtigsten zu nennenden Messen.
[409] Engelfried 2008, S.44.
[410] Brieger S.2. Wagenführ 1965, S.34.
[411] Daweke & Schneider 1986, S.79, aus: Kunstzeitschrift Pan, Paul Cassirer, *Kunst und Kunsthandel*, 1911.
[412] Daweke & Schneider 1986, S.203, Zitat von: Galeristin Karin Frank von Maur.
[413] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.9.

mehr aus dem öffentlichen Sponsoring für Kunst zurück und überlässt die Kulturförderung dem unternehmerischen und privaten Sektor. Das Zurückziehen der öffentlichen Mittel führt zu massiven Einschränkungen des öffentlichen Kulturbetriebs, der mit weniger Geld auskommen muss und auf andere Mittel angewiesen ist. Um ein kulturfreundliches Klima zu schaffen, muss der Staat funktionierende Rahmenbedingungen für potente Privatsammler schaffen, um später selbst von dem Ergebnis der Sammeltätigkeit und der Kunstunterstützung zu profitieren. Das bedeutet, gleichgültig, wie viele Sammler die Angebote des Markts nützen, der Staat trägt für den Sektor Kultur sowie gemeinschaftsfördernde Elemente immer noch die Hauptverantwortung.[414]

5 Sammlungstypen im 20. und 21. Jahrhundert

Die Vielzahl an Gründungen neuer Privatsammlungen in den letzten beiden Jahrhunderten hat das private Sammeln zunehmend ins Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt. Publikationen über Privatsammler, wie das Werk von Irene Gludowacz, Kunstsammler und ihre Häuser sind genauso gefragt wie eigene Sammlungsausstellungen. Das Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien hat sich mit diesem Thema befasst und einzelne Sammlungen der Öffentlichkeit in der Ausstellung *Entdecken und Besitzen – Einblick in die österreichische Privatsammlung* vorgestellt. Vordergründig ist der starke Zuwachs im Kunstsektor dem zunehmenden ökonomischen Potenzial am Kunstmarkt zu verdanken, denn immer mehr Privatpersonen und Firmen werden zu spekulativen Käufern. Das steigende Angebot lockt mehr Menschen an und gibt ihnen die Möglichkeit, auch im kleinen Rahmen Kunst anzuschaffen.

Die Voraussetzungen für das Entstehen einer Sammlung und die Herangehensweisen an die Etablierung einer solchen sind dabei sehr unterschiedlich. Da die wenigsten Mäzene dieselben Ziele verfolgen, was die Gestaltung der Sammlung, die Zusammenführung von Objekten oder ihr Grundkonzept betrifft, sollen an dieser Stelle verschiedene Sammlungsmodelle und ihre Besonderheiten vorgestellt werden. Dabei erscheint es als zielführend, für jeden Sammlungstypus ein exemplarisches Beispiel in der österreichischen oder deutschen Sammlungsszene anzuführen, anhand dessen Konzepte und Ambitionen vorgestellt werden können. Die hier beschriebenen Sammlungen sind daher nur als Bruchstück einer Vielzahl an

[414] Bielfeldt 2004, S.17. Kärger 2004, S.4.

unterschiedlichen Sammlungsgefügen zu verstehen und erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr sollen einige ausgewählte zeitgenössische Sammlungen mit denselben Grundzügen hervorgehoben werden.

5.1 Privatsammlungen

In den vorangegangenen Kapiteln wurden verschiedene geschichtlich bedeutsame Sammlungen und ihre Gönner vorgestellt sowie ihre meist sehr unterschiedlichen Sammlungsintentionen und psychologischen Beweggründe genannt. Nach wie vor ist eine Sammlung für den Besitzer etwas sehr Subjektives und Privates, zumal dieser versucht, sich von anderen Sammlern abzugrenzen und etwas Eigenes zu schaffen.
Um einen besseren Einblick in die zeitgenössische Sammlerlandschaft zu erhalten, wurden einzelne Sammler anhand eines Fragenkatalogs zu ihren privaten Vorlieben sowie zu ihren verfolgten Konzepten und Zielen befragt.[415] Hierbei handelte es sich hauptsächlich um Persönlichkeiten mit Sammlungen der ersten Generation, die alle im 20. und 21. Jahrhundert gegründet wurden und privat bis dato weiter ausgebaut wurden und werden. Die meisten Befragten sind bekennende Kunstliebhaber, sammeln aus Interesse Dinge, die sie ansprechen, und verfolgen keinerlei geldbringende Ambitionen. Dabei wird zwischen den Sammlern, die ihre Kollektionen tatsächlich nur für einen privaten Rahmen aufbauen, d. h. Kunst horten und damit leben, ohne als Sammler in der Öffentlichkeit zu stehen, und jenen Sammlern unterschieden, die an Ausstellungen teilnehmen und ihre Kollektion in Publikationen veröffentlichen. Die Größe der Sammlungen der befragten Sammler variiert zwischen 30 und 2000 Stück und befasst sich, bis auf einzelne Ausnahmen, hauptsächlich mit zeitgenössischer Kunst. Trotzdem wird keine dieser Sammlungen von einem Kurator oder anderem fachkundigem Personal betreut. Vielmehr steht der Sammler mit seinen Vorlieben im Vordergrund und zeigt, wie er mit Kunst lebt und welche Bedeutung sie in seinem Leben hat.

> „*Kunst ist die Seele ihres Hauses, sie ist der Teil, der einem Heim eine Einzigartigkeit verleiht und einen gewissen persönlichen Lebensstil widerspiegelt.*“[416]

5.1.1 Befragung – „Privatsammlungen ganz privat“ in Österreich und Deutschland[417]

Alle im Rahmen dieser Arbeit befragten Sammler gaben an, dass ihre Tätigkeit zufällig begonnen hat – durch Geschenke, ein Erbe oder den ungezielten Kauf und das

[415] Hierzu siehe Fragekatalog im Anhang.
[416] Werner 2001, S.7.
[417] Ich beziehe mich hierbei auf drei Interviews von 2008 mit den Sammlern Georg Gayer, Alejandro Madero und einem anonymen Sammler.

Zusammentragen von Dingen, die als interessant oder schön empfunden wurden. Dabei spielte der Erstkontakt mit Kunst für das Sammeln eine große Rolle, denn ein Kenner hat genauere Anforderungen an ein Werk als ein sogenannter Lustkäufer, der nur nach Geschmack Kunst erwirbt.

> „*Da Sammeln Lust und Freude, Faszination und Identifikation bedeutet, beginnt der leidenschaftliche Sammler weder vorsätzlich zu sammeln, noch vorsätzlich in einem speziellen Sammlungsgebiet zu sammeln, sondern der Beginn der Sammlung liegt meistens in der ästhetisch-visuellen (...) Anziehungskraft oder in der spirituellen Faszination der Objekte (...).*“[418]

Der in Salzburg lebende Sammler Alejandro Madero war lange Zeit in einer Galerie tätig, bevor er seine eigene Sammelleidenschaft erkannte und 2004 selbst junge Kunst zu kaufen begann. Nachdem er sich früh von seinem Glauben und der Religion abgewandt hatte, fand er in der Kunst eine neue Art der Spiritualität und einen Weg, sein Wesen mittels seiner Sammlung auszudrücken. Dabei ist es ihm ein Anliegen, wertfreie Kunst von jungen Künstlern zu unterstützen, die keine politischen oder religiösen Motivationen verfolgen. Die zeitgenössische Kunst bietet seiner Ansicht nach den Vorteil, dass Künstlern heute viel mehr Spielraum gelassen wird, um „wertfrei zu schaffen“ als im Verlauf der gesamten bisherigen Kunstgeschichte. Genau dieser Aspekt erscheint ihm reizvoll, da er Künstlern und Sammlern die Möglichkeit gibt, sich auszudrücken.[419]

Noch im 19. Jahrhundert waren die Kunstauffassung sowie die Anforderung an die Kunst viel strikter. Der deutsche Dichter Friedrich Schiller schrieb in einem Brief an einen Bekannten, dass die bildenden Künste die Aufgabe hätten, den Menschen ästhetisch zu erziehen und ihm bei der Suche nach dem sinnhaften Zusammenhang der Gesellschaft und der Kunst zu helfen. Kunst galt als ein Medium, in dem man die sinnliche Anschauung von Moral, Religion und Wissenschaft finden sollte.[420] Diese Gesetze gelten auch weiterhin für die Kunst, denn sie sind Zeugnisse des gesellschaftlichen Lebens und des geistigen Wandels. In einem Geschichtsbuch kann man zwar Fakten und Daten einer Epoche finden, doch für ein tieferes Verständnis muss man die Kunst der Zeit studieren und verstehen. Von den Werken, die Madero kauft, verlangt er eben diese Verbindung von Kreativität und einer innovative Idee mit den Idealen einer bestimmten Epoche. Die Werke sollen nicht belehren, aber trotzdem

[418] Engelfried 2008, S. 15.
[419] Interview mit Alejandro Madero, Salzburg, August 2008.
[420] Spickernagel & Walbe 1976, Aufsatz: Jörg Rüsen, *Kunst und Geschichte*, S. 8.

einen tieferen Sinn oder eine Geschichte so transportieren, dass sie den Betrachter bewegen und in Staunen versetzen.

Alejandro Madero und sein Lebensgefährte, Horst Bleckmann, befassen sich intensiv mit der österreichischen Kunstlandschaft und tauschen sich mit befreundeten Galeristen, Kuratoren, Künstlern und Freunden aus. Zeitgenössische Kunst zu sammeln, bedeutet für Herrn Madero, zugleich Wissen, Menschen und Kontakte zu sammeln. Durch Kunstgespräche zeigt er, welcher Gruppe von Sammlern er sich zugehörig fühlt, teilt seine Ansichten mit Gleichgesinnten und tauscht sich aus.

> „*Collecting art is a way to participate in the social life. It tells the people who I am, how I feel or live with art, and what's important for me.*"[421]

Ein weiteres österreichisches Sammlerpaar, das sich ebenfalls mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt, sind Evi und Georg Gayer. Georg Gayer wuchs in einer Familie auf, die Biedermeier- und Barockgemälde sammelte und ist schon früh mit Kunst in Berührung gekommen, bevor er 1973/74 begann, sich selbst mit dem Kunstmarkt auseinanderzusetzen.

> „*Ich hab angefangen, Jugendstilbilder von Richard Gerstl, Josef Hoffmann und Koloman Moser zu kaufen, die leistbar waren, und sie in meinem Haus, das ebenfalls aus der Epoche stammt, aufgehängt.*"[422]

In den 1980er-Jahren entfernte sich Georg Gayer jedoch von dieser Richtung, an der er sich „sattgesehen hatte", und richtete sein Interesse vermehrt auf die moderne, zeitgenössische Kunst. Dabei tauschte er auch einige für ihn nicht mehr so wichtige Werke gegen andere ein oder verkaufte diese. Um den aktuellen Kunstmarkt mitzuverfolgen, besucht Georg Gayer internationale Messen, wie die Art Basel oder Frieze, die seiner Ansicht nach die beste Plattform für junge Kunst bieten, liest Kunstzeitschriften, wie „Art in America" oder „Artnow", und lässt sich von fachkundigen Freunden oder Galeristen beraten. Durch seine Arbeit als Anwalt hat er selbst häufig mit Künstlern zu tun, mit denen er teilweise auch befreundet ist. Dabei kommt es während geschäftlichen Gesprächen nicht selten vor, dass man sich über Kunstthemen austauscht oder auch Werke als Honorarnote angeboten bekommt. Mittlerweile ist aus dem anfänglichen Hobby eine Leidenshaft geworden, die circa 3000 Werke umfasst. Einige der Kunstwerke befinden sich in seinem Privathaus sowie seinem Büro, andere werden mit Leihvertrag und einer Versicherung Freunden zur Verfügung

[421] Interview mit Alejandro Madero, Salzburg, August 2008.
[422] Interview mit Georg Gayer, Wien, Oktober 2008.

gestellt. Dazu gehören Skulpturen, Zeichnungen, Drucke, Ölbilder und Fotos – zahlreiche Gattungen, die alle seine Sichtweisen der zeitgenössischen Moderne widerspiegeln. Seine Sammlung zu veröffentlichen, gedenkt Herr Gayer nicht, denn für ihn handelt es sich um ein reines Hobby und eine Geschmackssache, die er nicht anderen Menschen einreden will.

> „*Ich bin ein Lustkäufer und kauf, was mir gefällt. Ich will niemanden bei seiner Wahl beeinflussen. Jeder soll seine Linie ziehen und seinen Geschmack ausleben dürfen.*“[423]

Ähnlich begann der deutsche Privatsammler Anonym A., gezielt nach Objekten Ausschau zu halten, die seines Erachtens zu ihm, seinen Wohnumständen und seinem Lebensstil passten. Mit einem zunächst bescheidenen Budget erwarb er Werke, die ihm von Kennern und befreundeten Galeristen als wichtige Hauptwerke vorgelegt wurden. Durch Gespräche sowie die intensivere Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt entwickelte er ein Konzept, das er verfolgen konnte. Nach wie vor lässt sich der Sammler bei Neuerwerbungen von mehreren Kennern beraten, doch er kauft nur Werke, die ihn bewegen und die zu seinem Leben passen. Dabei spielen auch Banalitäten, wie die Größe der Wand oder das Sujet eine Rolle, denn angekauft werden nur Werke, die an einem bestimmten Platz in seinem Haus aufgestellt oder aufgehängt werden sollen.

> „*Es macht mir eine Riesenfreude, etwas in meinen Augen Schönes und Dekoratives für mein Haus zu finden, womit ich leben will und womit ich vielleicht auch noch eine persönliche Geschichte verbinde.*“[424]

Keiner dieser drei Sammler verfolgt kunstwissenschaftliche Ziele. Sie haben auch nicht die Absicht, eine öffentliche Sammlung aufzubauen. Sie sammeln aus Leidenschaft das, was sie anregt. Gewonnene Erkenntnisse oder die Lust am Sammeln teilen sie mit ihrer Familie, ihren Freunden und kunstinteressierten Bekannten und leben ganz privat mit ihrer Kunstsammlung.

5.1.2 Privatsammlungen in der Öffentlichkeit – Sammlung Wojda und Sammlung Infeld

Wie bereits festgestellt wurde, sind die Museen von heute auf private Sammler und ihre Kollektionen angewiesen, um neue Ausstellungen präsentieren zu können. Einige der Sammler zeigen nur einzelne Stück, verleihen Werke für bestimmte Themenausstellungen, andere bauen eigene Pavillons oder stellen ihre gesamte Sammlung in einem Museum aus. Im Anschluss werden anhand von zwei österreichischen Beispielen beide Typen kurz vorgestellt.

[423] Interview mit Georg Gayer, Wien, Oktober 2008.
[424] Interview Sammler Anonym A., geführt am 20. August 2008.

Franz und Sigrid Wojda gelten als Privatsammler der neuen Generation und sammeln mit dem Schwerpunkt auf österreichische zeitgenössische Malerei sowie auf internationale minimalistische, konzeptuelle und analytische Malerei ab 1960. Gekauft wird ausschließlich für den privaten Bereich, wobei das Ehepaar Wojda mit ihrer Kollektion auch an die Öffentlichkeit geht und es sich zu seinem geschaffenen Programm bekennt. Im Rahmen der Ausstellung *Entdecken und Besitzen – Einblick in die österreichische Privatsammlung* erklärte sich das Ehepaar bereit, einige Werke zu zeigen und dem Publikum einen Einblick in sein Haus zu gestatten (Abb.33). Franz Wojda ist neben seiner Tätigkeit als Sammler stellvertretender Vorsitzender des Kuratoriums des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vorsitzender des Universitätsrats an der Universität für angewandten Kunst Wien und gleichzeitig Vorstand des Instituts für Managementwissenschaften an der Technischen Universität Wien. Er war über 25 Jahre lang Geschäftsführer und Gesellschafter internationaler Managementconsultingfirmen.[425]

Bereits während der gemeinsamen Schulzeit in Kärnten kristallisierte sich beim späteren Ehepaar Wojda eine gewisse Neigung für moderne Kunst, im Besonderen für den Impressionismus, den Expressionismus sowie die klassischen Moderne, heraus. Durch ihre zahlreichen Studien- und Auslandsaufenthalte vertiefte sich dieses Kunstinteresse und das Sammlerpaar wandte sich der zeitgenössischen Kunst zu. Ausstellungsbesuche in Galerien, auf Messen und in Museen sowie Gespräche mit Künstlern halfen den Wojdas, einen persönlichen Zugang zu zeitgenössischer Kunst zu finden. Schlüsselerlebnisse, wie die Miró-Ausstellung in London 1963, die Franz Wojda als einen wesentlichen Wendepunkt seiner Kunstbetrachtung empfindet, trugen dazu bei, ein tiefes Verständnis für Kunst auszubilden. Seit 1966 sind Franz und Sigrid Wojda verheiratet und verfolgen gemeinsam ihrer Passion für die „aktuelle Kunst".

Die Liebe zum Sammeln entdeckte das Ehepaar in den 1970er-Jahren, als sie ihren ersten Ankauf, eine Lithografie mit dem Titel *Wasserwelt II* von Arnulf Rainer, tätigten. Danach wuchs der Bestand an Grafiken, Zeichnungen und kleinen Plastiken kontinuierlich weiter. Seit Anfang der 1980er-Jahre wurden vermehrt Werke der Jungen Wilden oder der Jungen Österreicher erworben, um die Wiener Wohnung, das Büro von Herrn Wojda sowie die gemeinsamen Landsitze mit zeitgenössischen Kunstwerken auszustatten.[426]

[425] Badura-Triska 2005, S.201.
[426] Mumok 2005, S.19-21. Persönliches Interview mit Franz Wojda Nov. 2008.

„*Wir, unsere Kinder und Enkelkinder leben mit zeitgenössischer Kunst. Sie spiegelt, kommentiert oder hinterfragt gesellschaftliche Entwicklungen. Wir sammeln zur Bereicherung unseres Lebens, aber auch um Familie, Freunde und Bekannte zu erfreuen.*“[427]

Seit dem Beginn ihrer Sammeltätigkeit war es ihr Ziel, innerhalb eines abgegrenzten Feldes die weite Bandbreite und Vielfalt der künstlerischen Erzeugungen der Moderne abzudecken. Der Umfang und die gesammelten Motive der Werke haben sich dabei mit der Zeit nach und nach verändert. 1994 führten zwei weitere Schlüsselerlebnisse für Franz Wojda zu einer Neuausrichtung der eigenen Sammlung. Zunächst trennte sich Herr Wojda von einer seiner Consultingfirmen, um sich neben seinen zahlreichen anderen Interessen und Aufgaben mehr auf die Kunst konzentrieren zu können.

„*Nachdem ich vor einigen Jahren meine Consultingfunktion beendet hatte, blieb mir mehr Zeit für aktive Beschäftigung mit bildender Kunst.*“[428]

Dazu kam eine spontane Faszination an den reduzierten Formen der Abstraktion oder den analytischen Tendenzen, die ihn bei einem Besuch der Ausstellung der Erste Bank, die von der Galeristin Rosemarie Schwarzwälder aufgebaut wurde, mitriss. Dieser Ausstellungsbesuch führte zu einem Wandel in ihrer Sammeltätigkeit in Richtung Minimal Art und Konzeptkunst.

„*Minimale Ausdrucksweise schafft enorme Effekte – und in dieser Verfahrensweise der Reduktion sehe ich Parallelen wie Entsprechungen zu meinem beruflichen Wirken: Auch dort geht es vielfach darum, mittels abstrakter Modelle die äußerst komplexen Phänomene der Wirtschaft und Gesellschaft abzubilden und möglichst einfach darzustellen.*“[429]

Wojdas Positionen an den kunstbezogenen Institutionen Wiens sowie seine Sammlertätigkeit ermöglichten ihm einen vielseitigeren Einblick in das Kultur- und Kunstgeschehen, als es wohl einem gewöhnlichen Sammler vergönnt ist. Wojda betont, wie wichtig es ist, sich vor einem Erwerb ausreichend zu informieren und durch gezielte Auslese ein systematisches Sammlungsfeld zu erarbeiten. Einen Überblick über die aktuellen Kunstströmungen

[427] Badura-Triska 2005, S.200. Dazu eine Aussage während dem Interview mit Franz Wojda im Nov. 2008: „Wir sammeln, um damit zu leben.“
[428] Mumok 2005, S.25.
[429] Kronsteiner 2005, S.1

verschafft er sich auf Messen, stellt Fragen an Insider, Galeristen oder Künstlerfreunde und liest Fachmeinungen von Experten.

> „*Ich muss schon überzeugt sein, bevor ich das Werk eines für uns neuen Künstlers erwerbe.*“[430]

Zu dem Kunstverständnis, das man sich erst einmal erarbeiten muss, ist für Sigrid und Franz Wojda beim Kauf die Emotion von besonderer Relevanz, denn ohne Emotionen kann man ihrer Ansicht nach den Zeitgeist der Kunst nicht verstehen.[431] Mit ihrem Bekenntnis zur „aktuellen Kunst“ und der Schaffung einer eigenen Sammlung mit einem stimmigen Programm an minimalistischen Werken hat das Ehepaar Wojda für sich eine Möglichkeit gefunden, das methodische Denken zu überwinden und die gewonnene Kreativität auch in andere Lebensbereiche mit einfließen zu lassen. Ihre Sammlung teilen sie großzügig mit Familie, Freunden, Schülern und Bekannten oder ermöglichen es einem breiteren Publikum, durch Leihgaben und Sammlungsausstellungen ihr Konzept einer zeitgenössischen Sammlung nachzuvollziehen. Mittels Gesprächen und Führungen durch die Sammlung sollen auch jungen Menschen anfängliche Berührungsängste zur Kunst genommen und neue Denkmodelle aufgezeigt werden. Schüler haben zudem die Möglichkeit, ihren Horizont mittels der Kunst zu erweitern und die dadurch gewonnene Kreativität innovativ in anderen Arbeits- und Lebensbereichen anzuwenden.[432]

> „*Kunst kann in jedem Lebensbereich hilfreich und anregend sein. Schon die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst kann unsere Denkweise verändern und fördert unsere Kreativität.*“[433]

Anders als das Ehepaar Wojda sammelt Peter Infeld moderne und zeitgenössische Kunst für die Öffentlichkeit. Die ersten Ankäufe tätigte er mit seiner Mutter Margarete Mitte der 1960er-Jahre. Im Mai 2000 wurde die 1997 gegründete Sammlung in eine Stiftung eingebracht, um das Beibehalten der geschlossenen Kollektion für kommende Generationen zu gewährleisten und diese der Öffentlichkeit bestmöglich zu präsentieren (Abb.34). Die Sammlung soll exemplarisch zeigen, wie man mit relativ bescheidenen Mitteln, aber dafür mit Risikobereitschaft und einer gewissen Sensibilität eine eigenwillige und unkonventionelle Sammlung aufbauen kann. In ihrer „Manie“ sammelten die Infelds Kunst und Menschen

[430] Mumok 2005, S.27.
[431] Mumok 2005, S.81.
[432] Mumok 2005, S.23, Zitat: Sigrid Wojda.
[433] Persönliches Interview mit Franz Wojda Nov. 2008.

gleichermaßen, fanden neue Perspektiven und Gesprächsstoff für Freundschaften. Der ewige Wunsch, die Kollektion immer weiter zu ergänzen, Lücken zu schließen, alles abzurunden und die Vielfalt fortzuführen, gab dabei neue Impulse. Neue Ausstellungen werden von Infeld jedes Mal so gestaltet, dass auch er selbst neue Erkenntnisse zur Sammeltätigkeit und seiner Seelenstruktur gewinnt.[434]

> „*Die Seele eines Sammlers ist wie ein Spiegel, der manchmal zeigt und anderes verbirgt. (...) Es wurde der Versuch gemacht, einen Querschnitt repräsentativer Werke, wie sie meinem augenblicklichen Geschmack entsprechen, auszusuchen, sozusagen eine Momentaufnahme zu zeigen und damit dem Besucher der Ausstellung die unbeschreibliche Freude und demgegenüber wiederum auch unbeschreibliche Leere im Leben eines Sammlers näher zu bringen*."[435]

5.2 Stiftungen

Eine Kunststiftung setzt sich allgemein für den Erwerb, die Bewahrung oder die Neuschöpfung von Kunstwerken ein. Dazu werden, je nach Zweck und Ziel der Stiftung, durch Ankäufe oder eine Finanzierung öffentliche Sammlungen ausgebaut, das kulturelle Erbe wird bewahrt und begabte lebende Künstler aus dem Bereich der bildenden, angewandten oder darstellenden Künste wie auch der Literatur, der Musik oder des Films werden gefördert. Eine Stiftung unterstützt meist durch Stipendien, Kunstförderpreise, Projektförderungen oder private Zuschüsse, um die Arbeitsbedingungen der Künstler zu erleichtern. Weiters werden Ausstellungen und Vorträge organisiert und durch Publikationen mit Künstlerbiografien und Werkverzeichnissen wird auf die geschaffene Kunst hingewiesen.[436] Somit hat eine Stiftung vorrangig die Auflage, auf neue Werke und Künstler aufmerksam zu machen. Dies kann durch die Gründung eines eigenen Stiftermuseums erfolgen, in dem die Nachwuchskunst präsentiert wird, oder die Kunstwerke werden in einem bereits bestehenden Museum ausgestellt.[437]

5.2.1 Gugging – Art Brut Center

1981 entschied sich der Arzt Leo Navratil, der unter Hofrat Primarius Dr. Lois Marksteiner in der Nervenheilanstalt Gugging tätig war, das „Zentrum für Kunst-Psychotherapie" zu gründen, das seit 1986 unter dem Namen „Haus der Künstler" bekannt ist. Das Kunstschaffen

[434] Infeld 2000, S.7-14.
[435] Infeld 2003, S.7
[436] Bielfeldt 2004, S.14.
[437] Wikipedia, Stichwort: Kunststiftung.

hat hier ganz neu Anstöße gefunden, denn unter der Leitung von Navratil konnten die Patienten Erfahrungen verarbeiten und Ängste bildlich erklären. Die künstlerische Beschäftigung diente zunächst nur der Diagnose des Krankheitsbilds, doch schnell erkannten einige der Ärzte die positive Wirkung auf den Gemütszustand ihrer Patienten. Die Resultate wurden gesammelt und protokolliert, um Rückschlüsse auf Verhaltensmuster ziehen zu können oder Veränderungen zu deuten. Für die bessere Persönlichkeitsfindung der Nervenpatienten und um für die Öffentlichkeit einen Raum zur Betrachtung der Werke zu schaffen, wurde das „Haus der Künstler" errichtet (Abb.35a-b).[438]

Vorbilder dafür waren die Sammlung der Psychiatrie Waldau bei Bern mit 77 Künstlern beziehungsweise Patientenfällen, die Sammlung von Professor Bror Gadelius (1862-1938) in Konradsberg bei Stockholm und die Sammlung Hans Prinzhorn in der Universitätsklinik von Heidelberg mit der darin befindlichen Lehrsammlung aus der Ära von Emil Kraepelin (1856-1926). All diese Sammlungen befassten sich mit dem Thema der „Irrenkunst", früher auch als „Kunst der Geisteskranken" oder „pathologische Kunst" bekannt. Der Arzt und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn (1886-1933) unternahm als einer der Ersten den Versuch, die „Bildnerei der Geisteskranken", wie er sie nannte, von ihrer negativen Bedeutung zu befreien oder sie aus dem Kuriositätenkabinett zu holen, und begann, die entstandenen Werke als medizinische Studienobjekte in Bezug auf psychiatrische Erkrankungen für Fachgenossen zu horten. Er kategorisierte diese „Hilfsmittel für seine Diagnose" nach formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten, beobachtete die Krankheitsgeschichte und vermerkte charakteristische Merkmale der einzelnen Krankheiten. Jedoch wurde die Kunst nicht mehr ausschließlich nach psychiatrisch-diagnostischen Gesichtspunkten ausgerichtet, zumal Navratil den Wert der autonomen Persönlichkeiten in der Schöpfung dieser Werke erkannte. In der Öffnung der eingeschränkten psychiatrischen Sichtweise in kunstwissenschaftliche und künstlerische Bereiche liegt die besondere Leistung Prinzhorns. Mit zahlreichen Abbildungen in seinem Buch wurde die sogenannte „Irrenkunst" für ein breites Publikum erstmals sichtbar gemacht.[439]

> „*Die Bildwerke sollen nicht nach festen Maßstäben gemessen und geprüft werden. Sondern so vorurteilslos, wie irgend möglich, wollen wir sie schauend zu erfassen suchen, und analysieren, was wie erschauen*."[440]

[438] Navratil 1993, S.7, Aufsatz: Otto Breicha, *Von nichts kommt nichts*.
[439] Brand-Claussen 2007, S.6-7. Prinzhorn 1994, S.3-5.
[440] Prinzhorn 1994, S.10.

Die Gestaltungstendenzen der einfachen, primitivistischen Zeichnungen sollten frei von allen kunst- und kulturhistorischen Regeln betrachtet werden, um die tief liegenden psychologischen Empfindungen der Patienten zu erkennen. Prinzhorn verglich die Zeichnungen der Patienten mit Stammeskunst aus Afrika sowie mit Kinderkritzeleien, die objektlos und ungeordnet sind und ohne jegliche räumliche Wahrnehmung auskommen. Inmitten der Umbrüche der Nachkriegszeit suchte er nach neuen Perspektiven und nach einem Weg, das Chaos in der Kunst zu seiner Zeit zu ordnen. In der Produktionsweise und dem „angeblich völlig spontanen, frei fließenden Ausdruck" der Irrenkunst sah Prinzhorn die „Urform der echten Gestaltung".[441]

Diese Ziele verfolgt auch die Kunstrichtung der Art Brut, die sich auf die einfache, unverblümte Sehkultur sowie die Erinnerungsbilder der eigenen Vergangenheit stützt. Jean Dubuffet prägte diesen Begriff in den 1940er-Jahren und beschrieb damit eine „rohe" und „unverfälschte" Kunst, die außerhalb kultureller Konventionen und Traditionen stehen konnte. Im Werk *Unbehagen in der Kultur* bringt Sigmund Freud die Metapher für das Unbewusste, dass Bilder nach Bildern aus der Vergangenheit entstehen.

Die Kunst der Gugginger soll eben dieses Phänomen der Verarbeitung und gleichzeitig die Gleichberechtigung und Unbefangenheit der Künstler zeigen. Durch ihre Eigenständigkeit, das heißt, ohne künstlerische Vorbilder auszukommen, können sich die Patienten eigene Assoziationen suchen und auf diese Weise ihre Weltsicht zum Ausdruck bringen. Bei vielen Kunstrichtungen kritisieren Kunstbetrachter das allgemeine Verschwinden der wertfreien und unbekümmerten Ursprünglichkeit in der Kunst, die einfache Wahrnehmung der Meister, ohne auf jegliche Vorbilder zurückzugreifen. Man sucht gewissermaßen nach dem Natur- und Bewusstseinsbeobachter, der es schafft, seine Gefühle wertfrei zu Papier zu bringen. Die Künstler aus Gugging schaffen es indessen, durch die eigene Bewusstseins- und Gefühlsbeobachtung mittels der Kunsttherapie die Ursprünglichkeit ihrer Welt darzustellen. Dabei haben sie gelernt, sich mit fremden, teilweise sehr eigenwilligen Sichtweisen der anderen Künstlerpatienten auseinanderzusetzen und die Innovationen in der Gefühlsdarstellung als Inspiration in ihren Schaffensprozess mit einzubeziehen.

Überdies beschreibt Navratil anhand der Werke von Vincent van Gogh, die in der Anstalt von Saint Remy in den Jahren 1889/90 entstanden sind, die Bedeutung einer Kopie oder der Transformation des Gesehenen, denn auch wenn mehrere Künstler eine Vorlage betrachten, entstehen ganz unterschiedliche und individuelle Sichtweisen des Objekts. Für Navratil ist der Maler im Grunde selbst ein Sammler, der sich durch das Abmalen von Bildern, die ihm

[441] Röske 2007, S.50. Brand-Claussen 2007, S.13.

gefallen und die ihn ansprechen, selbst eine Sammlung schafft. Zusätzlich kann er seine Sichtweise ausdrücken und mit seinem Können die Vorlage modifizieren oder verändern.[442]

> „*Was soll es eigentlich heißen, daß ein Maler wie ein anderer malt oder einen anderen Maler imitiert? Was ist da arges dabei? Es ist im Gegenteil etwas ganz Gutes daran. Immer muß man versuchen, einen anderen nachzuahmen. Aber es stellt sich heraus, daß man es gar nicht kann. Man möchte es wohl tun. Aber es geht immer schief. Und in diesem Augenblick, wo man alles verpatzt, da gerade ist man selbst*."[443]

In seinem Buch unterstreicht Leo Navratil die außenstehende Position der Art Brut-Künstler innerhalb der Kunstgeschichte, da sie nicht wie andere Künstler eine Absicht, gesellschaftliche Sichtweise oder kunsthistorische Entwicklung verfolgen. Sie bewegen sind unabhängig von der Kulturgeschichte und vertreten nur ihre eigenen Standpunkte. Die Art Brut-Künstler strebten zwar eine naturalistische Wiedergabe an, doch dabei entstanden meist infantil wirkende Zeichnungen. Im Gegensatz dazu suchten Berufskünstler, wie Pablo Picasso, Paul Klee und Joan Miró, bunte Kinderzeichnungen als Vorbild für ihre Werke aus.[444] Die narrativen Zeichnungen zeigen oft ein

> „*Gefühl totaler Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit, eines völligen Zusammenbruchs, oft unter dem Bild eines sintflutartigen Weltunterganges. Dem psychotischen Welt- und Persönlichkeitsverlustes folgte die Schöpfung einer neuen Welt.*"[445]

Navratil erkannte die unterschiedlichen Begabungen seiner Schützlinge, unterstützte diese wie ein „Mitautor" während seiner Behandlungen, was unter dem Terminus „art à deux" bekannt wurde, und beobachtete den Entstehungsprozess der Werke, der für einige Künstlerpatienten einem magischen Ritual glich.

> „*Ich versuchte also auch, die speziellen Begabungen meiner Patienten herauszufinden und diesen entsprechende Aufgaben zu stellen. Ich bezeichnete deshalb mein Vorgehen als eine individuelle und spezielle Kunst-Psychotherapie.*"[446]

1981 gelang es Navratil schließlich, einen leer stehenden Pavillon am Anstaltsgelände als Wohn- und Arbeitsraum für die talentiertesten seiner Künstlerpatienten zu gewinnen, und taufte ihn „Zentrum für Kunst-Psychotherapie". Im Jahr 1986 benannte Feilacher das von

[442] Brand-Claussen 2007, S.9. Navratil 1993, S.8-11.
[443] Navratil 1993, S.9, Zitat von Pablo Picasso.
[444] Navratil 1993, S.17.
[445] Navratil 1993, S.14.
[446] Navratil 1999, S.35.

Navratil gegründete Zentrum für Kunst-Psychotherapie in „Haus der Künstler“ um. Mit dieser Geste hielt auch eine neue ideelle Auffassung in Gugging Einzug. Die Bewohner des Pavillons sind fortan Künstler und deren Produkte Kunst. Mit den ersten öffentlichen Ausstellungen im „Haus der Künstler“ stieg die Wertschätzung dieser „zustandsgebundene[n] Kunst“[447] und die Werke tauchten vermehrt in Museen oder Galerien auf. Das Gugging-Konzept, mittels einer geführten künstlerischen Bewältigungstherapie den Weg zu einem von Selbstbewusstsein gestärkten Leben zu finden, kommt zudem der Suche privater Sammler nach „authentischer Kunst“ entgegen. Peter Infeld beispielsweise setzte sich mit dem geistigen Gehalt in der Arbeit der Gugginger lange auseinander und besitzt zahlreiche Werke der Art Brut-Künstler.[448]

Bei der Eröffnung des „Hauses der Künstler“ wohnten die Maler, Zeichner und Schriftsteller unter psychiatrischer Aufsicht in diesem. Heute hat der Pavillon hingegen keine fixen Bewohner mehr und ist zu einer Sozialhilfeeinrichtung mutiert. 2006 wurde das neue Art Brut Center Gugging in die Organisation der Niederösterreichischen Museum Betriebs GmbH eingegliedert. Eine wichtige Funktion des Art Brut Center ist die Förderung neuer Talente und die Schaffung eines Orts für freischaffende Künstler.

5.2.2 T-B A21 – Sammlung Francesca von Habsburg

> „*Jahrelang habe ich mich bemüht, der Versuchung zu widerstehen, eine Kunstsammlerin zu werden, aber ich habe das Gen eben geerbt.*“[449]

Als Tochter des bekannten Industriellen und Kunstsammlers Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza hatte Francesca von Habsburg schon früh Kontakt zur Kunst, bevor sie 1991 die Stiftung ARCH ins Leben rief, um bedrohte Kunstwerke zu retten, und 2002 die Stiftung Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, kurz T-B A21 genannt, mit dem Ziel, die Familientradition fortzusetzen und gleichzeitig neu zu definieren. Nach dem Tod ihres Vaters 2002 suchte die Mäzenatentochter einen neuen Weg, das Erbe der Thyssen-Bornemisza-Sammlung weiterzuführen und mit Kunstwerken des 21. Jahrhunderts weiter auszubauen (Abb.36).[450] Die Sammlung umfasst bereits über 160 Videoinstallationen, Multimediaarbeiten, Fotoarbeiten, Skulpturen, Zeichnungen und Gemälde verschiedener

[447] Navratil 1999, S.196.
[448] Infeld 2003, S.12-13.
[449] Lindemann 2006, S.168.
[450] Karcher 2006, S.140. Vollmann & Weishäupl 2009, S.33.

zeitgenössischer Künstler. Neuartig ist vor allem das Konzept, das die Gründerin beim Aufbau der Sammlung mit dem Schwerpunkt auf Neue Medien, Performance und Multimedia verfolgt, um junge, meist international bekannte Künstler bei der Realisierung ihrer Ideen zu unterstützen. Zunächst werden ambitionierte Künstler und Projekte auf der ganzen Welt von einem Expertenteam ausgesucht und in weiterer Folge finanziell unterstützt. Die entstandenen Werke gehen dann in den Besitz der Stiftung über. Francesca von Habsburg arbeitet direkt mit den Künstlern zusammen, bespricht die Aufträge, sucht Orte für die Performancekunst aus, hilft bei der Materialbeschaffung und arbeitet am kreativen Entstehungsprozess mit. Dabei stellt sie eigene Anforderungen zugunsten der Künstler und ihrer Kunst hintan, um die Wahrnehmung ganz auf die Kunstwerke und ihre Vermittlung zu lenken.
Sie steht für eine neue Sammlergeneration, die sich nicht nach dem Angebot des Markts richtet, sondern schaffen lässt – ein wesentlicher Unterschied zu anderen zeitgenössischen Mäzenen, die nur das Endprodukt sehen und erwerben. Francesca von Habsburg bezeichnet sich selbst nicht als gewöhnliche Kunstkäuferin, besucht keine Messen und Galerien, um etwas zu erwerben, sondern bleibt stets bewusst eine Auftraggeberin, die bei der Entwicklung von Projekten mitarbeitet.[451]

> „*Wenn man Kunst nur kauft und anhäuft, kann eine Sammlung keine Seele entwickeln. Für mich ist die Nähe zu den Künstlern ausschlaggebend. (…) Es bereichert das eigene Leben ungeheuer, wenn man Talente unterstützen kann.*“[452]

Ihre Stiftung verdeutlicht, wie man auf vorbildliche Art und Weise Künstlern jenseits kommerzieller Zwänge Freiraum für ihr kreatives Schaffen geben kann. Nachdem Museen ihre Ankaufsraten immer mehr senken, versucht die T-B A21, private Sammler verstärkt für die Unterstützung neuer Projekte zu gewinnen und Kunst zu mehr als einer Geldanlage zu machen. In Kunst zu investieren, ist für Francesca von Habsburg kein herkömmliches Investment, das ihrer Stiftung zugutekommt, sondern pure Lebensqualität, die sie durch die Mitarbeit, das Mitwirken am kreativen Denkprozess und die Gespräche erhält.[453]

> „*Ich glaube, dass Kunst zu besitzen, eine große Verantwortung gegenüber den Künstlern und den Kunstwerken bedeutet, die weit in die Zukunft hinein reicht.*“[454]

[451] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.39-40. Karcher 2007, S.320.
[452] Karcher 2006, S.140.
[453] Lindemann 2006, S.168-169.
[454] Lindemann 2006, S. 169.

Mit Installationen und temporären Projekten versucht die Stiftung, zeitgenössische Kunst zu dezentralisieren und aus dem musealen Bereich herauszulösen. Naturschauplätze, Durchzugsstraßen, Plätze in der Stadt und Pavillons auf internationalen Messen werden zu den Gehäusen zukunftsweisender Werke, womit Kunst nicht länger ortsgebunden sein soll. Francesca von Habsburg ist der Meinung, Kunst müsse sich auch außerhalb der für sie geschaffenen Räumlichkeiten und Einrichtungen, wie Museen und Galerien, behaupten können. Dabei bemüht sich die Foundation um internationale Partner für die mögliche Realisierung ihrer Projekte, wie die Berliner Staatsoper Unter den Linden oder die Biennale in Venedig und Sevilla, den New York Public Art Fund, den Artangel in London sowie die Wiener Festwochen. Zusätzlich werden die Werke an Museen und öffentliche Ausstellungen in der ganzen Welt verliehen und so einem breiten Publikum zugänglich gemacht.[455]

5.3 Das Antimuseum und das Sammlermuseum

Der Begriff Sammlermuseum wird heutzutage mehrfach bei neuen Sammlungsgefügen aufgegriffen. Es handelt sich dabei weder um ein Museum noch um eine reine Kunstsammlung im gängigen Sinne. Vielmehr verwenden Institutionen, die sich ausdrücklich als Nicht- oder Antimuseen verstehen, diese Bezeichnung, um sich in der Kunstlandschaft zu positionieren. Beispiele für diese Museumsgattungen sind das Museum of Installations in London, das nicht als ein konzeptionelles Museum bezeichnet werden möchte, und das Wiener museum in progress. Beide Einrichtungen tragen das Wort Museum in sich, doch tun dies nur, um auf ihre öffentliche Funktion hinzuweisen, doch ohne sich dabei auf traditionelle Aufgaben von Bewahrung und wissenschaftlicher Aufarbeitung zu beziehen.[456]

Der grundlegende Unterschied zwischen einem Museum und einem Sammlermuseum ist, dass das Museum allgemein eine „Ansammlung von Objekten“ darstellt, die strukturiert und systematisch eingeordnet werden. Das traditionelle Museum wird von einer öffentlichen Körperschaft getragen, ist auf Beständigkeit ausgelegt und gewährt jedem Bürger das Recht auf Bildung sowie den Zugang zu seinen Kulturgütern. Zudem verfügen Museen über eine vergleichbare systematische Objektpräsentation und sind dazu verpflichtet, einen eigenen Bestand auf- und auszubauen, um eine weitere wissenschaftliche Erforschung zu ermöglichen.[457] Das Sammlermuseum ist hingegen ein Portal für private Sammlungen von

[455] Karcher 2007, S.322. und: http://www.tba21.org.
[456] Weibel 1996, S.109, Aufsatz: Dieter Bogner, *Sammlermuseum. Kunstraum Buchberg.*
[457] Bielfeldt 2004, S.4-6.

Artefakten, die von Erlebnissen, Einstellungen und ästhetischen Betrachtungsweisen einer Person erzählen. Was bei einer öffentlichen Institution als Pflicht gilt, wie Beständigkeit und eine sinnvolle Aufbereitung der Sammlung, wird bei Privatsammlern mit denselben Motivationen kritisiert. Die privaten Kollektionen sollen einen anderen, persönlicheren Einblick in die Kunstlandschaft bieten und müssen nicht bleibende Werte oder Bildungswünsche verkörpern.

Immer mehr Kunstbesitzer suchen nach einer zeitgemäßen Museumsvariante, die ihnen eine allgemeingültige Präsentationsform mit individuellem Input ermöglicht. Da die Kulturgüter im Sammlermuseum stets im Privatbesitz bleiben, richten sich die Ausstellungskriterien nicht nur nach kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen, sondern eben auch nach subjektiven Auswahlkriterien und Präferenzen. Diesen zwiespältigen Aspekt gilt es, bei der Betrachtung einer Sammlung in einem öffentlichen Rahmen zu beachten.[458]

5.3.1 Neues Museum Weserburg

1991 wurde auf der Teerhofinsel, die im Fluss Weser liegt und durch Brücken mit der Stadt Bremen verbunden ist, in einem alten Speicherhaus das erste deutsche Sammlermuseum mit einer Werkzusammenstellung durch elf Sammlerpersönlichkeiten eröffnet. Die Stiftung wurde von der Stadtgemeinde Bremen in Verbindung mit dem staatlichen Kunstverein und vier privaten Sammlerpersönlichkeiten gegründet. Das Neue Museum Weserburg ist die einzige Institution dieser Art und zugleich eines der größten Museen für zeitgenössische Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Zum ersten Mal haben die Sammler hier, an einem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, die Möglichkeit, ihre Kollektion der Öffentlichkeit zu präsentierten und diese selbst mitzugestalten.[459]

Nebenbei muss erwähnt werden, dass das Sammlermuseum in Bremen entstand, da die öffentliche Hand sich außerstande sah, alleine die Wünsche der Bevölkerung zu erfüllen. Aus Platz- und Finanzmangel entschied der Staat, die Grundfinanzierung beizusteuern, aber den Hauptteil der institutionellen Arbeit in die Hände der Privatsammler zu legen. Die Stadtgemeinde Bremen stellte der Stiftung ein Gebäude zur Verfügung und erklärte sich bereit, die Folgekosten des Museums zu übernehmen. Mit den bescheidenen Einnahmen versucht der Verein, die anfallenden Kosten mitzutragen und eine eigene kleine Sammlung aufzubauen. Was gekauft wird und wer ausstellen darf, entscheidet der Sammlerrat, in dem alle Sammler sowie der Museumsdirektor vertreten sind. Die Ratsmitglieder suchen die

[458] Breyhan 1997, S.16-17.
[459] Herstatt 2007, S.61. Weibel 1996, S.115-116.

Sammler aus, die ihre Kollektionen zeigen dürfen und ihrer Ansicht nach der öffentlichen Kritik standhalten. So können sich die Sammler in der Sammlerlandschaft positionieren.[460]
Das Konzept wird durch die Zusammenarbeit von kulturpolitischen Verantwortlichen im Land Bremen sowie privaten Sammlern aus der Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Belgien, der Schweiz und Frankreich unterstützt. Hauptteile kommen aus dem Inland und werden durch ausländische Leihgaben lediglich ergänzt. Die einzelnen Sammler verpflichten sich dazu, den Großteil der Dauerleihgaben auf etwa zehn Jahre im Sammlermuseum zu belassen, können jedoch einzelne Werke jederzeit weiterverleihen oder zurücknehmen. Somit ist das Museum Weserburg, im Gegensatz zu traditionellen Institution, die ihre Existenz den dauerhaften Leihgaben verdanken, unbeständig, da die Ausstellungsobjekte in den ökonomischen Kreislauf zurückkehren können.[461]

Drei Aspekte kristallisieren sich deutlich heraus, wenn man den Status dieses Museums hinterfragt. Erstens handelt es sich hierbei um kein gewöhnliches Privatmuseum, obwohl sich der Inhalt im Besitz von Privatpersonen befindet. Zweitens besitzt es den Status einer öffentlichen Einrichtung, die jederzeit besucht werden kann. Als letzter Punkt kommt der Umstand hinzu, dass die Institution alle anfallenden Kosten für Restaurationsarbeiten, Wartung, Katalogdruck und Transport übernimmt.
Für einige Kunstbesitzer stellen diese Aspekte, besonders der Gedanke, keine Ausgaben zu haben und trotzdem ihre Werke zu zeigen, eine interessante Wertsteigerung dar, denn je öfter ein Kunstwerk in Ausstellungen gezeigt und in Katalogen abgelichtet wird, desto mehr steigt auch sein Marktwert, was für einige Sammler eine nicht uninteressante Nebenerscheinung bedeutet. Das Abkommen zwischen dem Sammler und der Institution, bei dem jede Partei unterschiedliche Leistungen zu erbringen hat, lässt somit beide Seiten in den Genuss von spezifischen Interessensvorteilen kommen, die sie alleine in dieser Form nicht erlangen könnten.[462] Darüber hinaus bringt die Privatsammlung eine gewisse Aktualität mit sich, die ein Museum aus eigener Kraft nicht besitzen würde. Keine öffentliche Institution kann es sich leisten, Arbeiten umstrittener Künstler oder junger Strömungen zu kaufen, denn nicht jedes Werk ist von bleibendem Wert. In der privaten Sphäre hingegen erfahren die Kunstwerke keine Klassifizierung. Erst mit ihrer Präsentation in der Öffentlichkeit bekommen sie eine neue Gewichtung. Das Spektrum der Ausstellungen des Neuen Museums Weserburg umfasst

[460] Weibel 1996, S.117-118.
[461] Breyhan 1997, S. 18.
[462] Dossi 2007, S.101. Breyhan 1997, S.34. Schon in der Antike und später in der Renaissance wurden private Kunstwerke in öffentlichen Sälen, Kirchen, Palazzi oder Schulen ausgestellt, um eine Wertsteigerung zu erwirken.

verschiedene Schwerpunkte und Themen, wobei inhaltliche Zusammenhänge, wie die Farbe Blau oder die thematische Auseinandersetzung zwischen Kunst und Natur, die einzelnen Sammlungskonglomerate miteinander verbinden sollen. Gezeigt werden das Konzept des jeweiligen Sammlers und seine Persönlichkeitsstruktur. Die Sammlung wird geschlossen präsentiert, wobei die Werke nicht chronologisch oder nach kunstwissenschaftlichen Richtlinien gehängt, sondern wie in einer Kunst- oder Wunderkammer nach eigenen Wünschen des Sammlers arrangiert werden. Man ist offen für die Vielfalt und die Nichtübereinstimmung der Sammlungen, da so die Unterschiede in der zeitgenössischen Kunst und der Sammlungspraxis stärker zum Vorschein.[463]

Im Mittelpunkt der öffentlichen Ausstellung der Privatwerke steht die Kunst der letzten 35 Jahre. Dabei wendet sich der Blick gezielt auf die gleichzeitig parallelen und sehr gegensätzlichen Kunstbetrachtungen sowie den Privatgeschmack der Sammler. Da die Weserburg keine historische, sondern nur eine moderne Sammlung zeigt, fehlt dem Betrachter der direkte Vergleich mit Vorläufern und er kann die Kunstwerke vorurteilsfrei betrachten.[464]

> „*Die Lust an der Musealisierung konserviert nicht nur Spuren der Vergangenheit, sondern immer häufiger Objekte unmittelbar nach ihrer Entstehung. Sie ist gleichzeitig Öffnung für Gegenwärtiges und befreit das Neue vom erdrückenden Übergewicht des Alten.*“[465]

Die Vielheit der unterschiedlichen Konzepte sowie der ständige Wechsel bei den Ausstellungen sollen die Sichtweise der Besucher objektivieren. Jeder Betrachter wird dazu angeregt, sich selbst ein Bild von der zeitgenössischen Kunst und der Qualität der einzelnen Erzeugnisse zu machen. Allerdings spielt dabei die subjektive Entscheidung der Sammler, was Fragen der Ästhetik oder allgemeinen Kunstbetrachtung angeht, ebenfalls eine Rolle.
Das Sammlermuseum ermöglicht eine öffentliche Diskussion über zeitgenössische Kunst und ihre Museumswürdigkeit, die womöglich anderenorts nicht im öffentlichen Rahmen stattfinden würde. Dabei bleibt die Frage offen, ob es einem Sammler vorgeworfen werden kann, dass dieser keine allgemeinen Museumsansprüche erfüllt oder nur bedingt wissenschaftliche Arbeit leistet. Ist die Präsentation eines Geschmacks wirklich eine

[463] Herstatt 2007, S.61. Breyhan 1997, S.9 und S.40.
[464] Breyhan 1997, S.20-21.
[465] Breyhan 1997, S.7.

Privatsache oder hat ein Sammler eine gewisse Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit zu erfüllen?[466]

5.3.2 museum in progress

Das museum in progress ist ein privater Kunstverein, der 1990 von Kathrin Messner und Josef Ortner gegründet wurde und es sich zur Aufgabe gemacht hat, innovative und zeitgemäße Präsentationsformen für Gegenwartskunst weiterzuentwickeln. Das Ziel des Vereins ist es, in die Vermittlung von Kunst und Öffentlichkeit einzugreifen. Aus diesem Grund werden für die verschiedenen Medien gut besuchte Ausstellungsräume gesucht, um so die zeitgenössische Kunst einem möglichst breiten Publikum zugänglich machen. Zusätzlich zu der Präsentation im urbanen Raum wird durch die Massenmedien, wie Tageszeitungen, Wochenmagazine, Plakatflächen, Gebäudefassaden, das Fernsehen oder über das Internet, für die Veranstaltungen geworben. Indem die Ausführung der einzelnen Projektpräsentationen medienspezifisch, kontextabhängig und temporär ist, wird das Interesse der Öffentlichkeit immer wieder aufs Neue geweckt und die Kunstinstitution dynamisch in ihrer Entwicklung fortgeführt. Der Verein integriert die Kunst in das Spannungsfeld des täglichen Lebens und lässt es durch die Verwendung der Medien fast selbstverständlich mit einfließen.[467]

> „*Es (das Museum) versucht, die Museumsarbeit in den Alltag zu verlegen, um so die Distanz von Alltagsrealität und Kunstort zu überwinden.*“[468]

Durch diese Integration im Lebensraum müssen die Besucher und Beschauer keinen Distanzraum mehr wahren und können die Dinge besser als in einem Museum erleben. Walter Benjamin war in diesem Zusammenhang der Auffassung, dass die Gegenstände durch die Rahmung eines Museums ihre Aura verloren hätten, denn anonyme Schaukästen wären hinderlich für das greifbare und mentale Erleben.[469] Stephan Waetzoldt (1920-2008), ein Gegner dieser Distanziertheit oder auch „Museumsangst“, ruft zum Kontakt mit der Kunst auf. Der Betrachter soll zum Werk hingeführt werden, Fragen an das Objekt stellen und versuchen, es nicht nur als ein historisches Dokument zu betrachten.[470] Das Konzept des museum in progress macht dies erstmals möglich, denn indem die Ausstellungen im öffentlichen Raum präsentiert werden, wird das Museum selbst zur Stätte des künstlerischen

[466] Schmid & Lindinger 2007, Band 1, S.68. Weibel 1996, S.116-119.
[467] Oberhuber 2000, S.2.
[468] Wall 2006, S.265.
[469] Marx & Rehberg 2006, S.XX.
[470] Dyroff 1973, S.47, Aufsatz: Stephan Waetzoldt, *Museumsprobleme der Gegenwart, Kunst- und kulturgeschichtliche Museen.*

Prozesses und somit wird die Distanz zwischen Kunst, Lebensraum und Betrachter aufgehoben. Das Museum verliert seinen fixen Raum und wird nach Beuys Vorschlag zu einem „ortlosen Museum“, das ohne bauliche Struktur bestehen kann. Lediglich die Administration und der Verwaltungsapparat bekommen einen fixen Standort, um die Ausstellungen zu koordinieren. Der Kunstverein hat die Idee des traditionellen Objektmuseums nur zum Teil aufgenommen und führt die institutionelle Sammlung in Form eines Labors für neue Kunstentwicklungen gemäß den neuen Anforderungen fort.[471]

> „*Der neue Typ des Kunstinstituts kann nicht nur kein Kunst-Museum im bisherigen Sinn sein, sondern gar kein Museum. Der neue Typ würde eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften. (...) Nur als Pionier hat das Museum Sinn.*“[472]

Die ambivalente Beziehung zwischen Künstler und Medien wird hinterfragt, denn die Künstler sollen die alte Ansicht, dass der Galerie- und Museumsraum der einzige „schützende Rückzugsraum für experimentelle Kunst“ sei, aufgeben, um die Kunst in die Welt zu tragen. Dabei mutieren die Massenmedien zum wichtigsten Werbeträger des Museums, in dem wechselnde Ausstellungen gezeigt werden. Auch die Künstler haben die Macht der Medien erkannt und damit begonnen, diese für die Steigerung ihrer eigenen Bekanntheit zu nützen.[473]
Eine unabdingbare Voraussetzung für die Aktivitäten des Vereins und der Künstler ist die Unabhängigkeit der künstlerischen Entscheidung und Gestaltung, die auch mittels verbindlicher Verträge mit sämtlichen Kooperationspartnern geschützt wird. Das bedeutet, das museum in progress und seine Künstler sind vollkommen unabhängig von politischen Einflüssen oder mitbestimmenden Sponsoren. Der Kunstverein hat eine flexible Organisationsstruktur, deren Anspruch hauptsächlich in der Integration zeitgenössischer Kunst in den sozialen Alltag besteht. Um diese Aufgaben zu erfüllen, bedarf es der dynamischen Zusammenarbeit mit zahlreichen Kooperationspartnern aus Wirtschaft und Kunst sowie Medienpartnern, die durch die Bereitstellung des Medienraums die Rahmenbedingungen für das Erscheinen künstlerischer Arbeiten schaffen.[474]

[471] Wall 2006, S.264.
[472] Oberhuber 2000, Band 1., S.1.
[473] Oberhuber 2000, Band 2., Aufsatz: Robert Fleck, *museum in progress*, 1994.
[474] Oberhuber 2000, Band 1., S.1-3.

6 Zusammenfassung

> „*Sammeln umfasst suchen, stöbern, jagen, prüfen, sichern, auswählen, erwerben, zusammentragen, einsammeln, konservieren, restaurieren, Zusammenhänge erkennen und herstellen, katalogisieren, archivieren, komplettieren, umsortieren, aussortieren, ersetzen, präsentieren und noch mehr.*“[475]

Wie dieses Zitat verdeutlicht, ist die Tätigkeit des Sammelns äußerst vielseitig und komplex. Dazu kommen die unterschiedlichen miteinander verbundenen Ebenen der Kunstwissenschaft, der Forschung, der Kunstkritik sowie der herrschenden Marktsituation, die sich auf die Sammeltätigkeit auswirken. Daher muss man beim Betrachten eines Sammlungsgefüges eine dynamische Vernetzung der verschiedenen, meist komplexen Bereiche schaffen und keine zu scharfe Grenze ziehen. Das finanzielle, ökonomische, politische sowie soziale Spektrum einer Gesellschaft hat einen wesentlichen Einfluss auf den Sammler und die Sammlung. Daher ist die Vernetzung aller eingreifenden Impulse genauso wichtig wie die Frage nach der Sammlerpersönlichkeit, der Präsentation oder dem allgemeinen Bewusstsein für Kunst zu einer bestimmten Zeit.

Die Aufgabe dieser Arbeit bestand darin anhand der allgemeinen Sammlungsgeschichte verschiedene Formen und Ansätze von Sammlungen, die eine homogene Funktion erfüllen, vorzustellen und ihre Merkmale herauszuarbeiten. Dabei wurden unter Berücksichtigung der Zeitgeschichte und der Veränderungen des jeweils herrschenden Weltbilds auch die immer wieder neu entwickelten Ideale oder Modeerscheinungen, die für die Kollektionen von Bedeutung waren, beachtet. Man darf nicht vergessen, dass die Tätigkeit des Sammelns wie auch der Begriff der Sammlung immer wieder neu interpretiert wurden. Dies führt zur Erkenntnis, dass die Entwicklung der Sammlungspraxis noch nicht abgeschlossen ist und in den Ausführungen nur auf vorhandene Typen zurückgegriffen werden kann die vielleicht in Zukunft noch weiter modifiziert werden. Der Mensch, beziehungsweise der Sammler, wird auch in den kommenden Epochen die treibende Kraft der Sammlung bleiben und Sammlungsformen nach seinen Interessen und Vorlieben entstehen lassen. Ob es sich dabei um eine Abwandlung der bekannten Wunderkammern, die die ganze Welt „en miniature“[476] zu zeigen vermochten, oder eine Kollektion im Sinne des museum in progress handeln wird – am Ende wird man immer eine gänzlich neue Auffassung von Kunst vorfinden.

[475] Schloz 2000, S.178-211.
[476] Kemper 2003, S.36.

Diese Sichtweisen sowie die persönlichen Motive, welche Kollektionen entstehen lassen, dürfen nicht von den psychischen Aspekten des Sammeltriebes getrennt werden. Biographien, Interviews und Sammlungsbeschreibungen, welche hier verarbeitet wurden, lassen erahnen wie weit sich ein Sammler mit seinem geschaffenen Werk, in dem Fall die Sammlung, identifiziert, und geben Aufschluss über Motive oder verfolgte Sammlungskonzepte. Hierzu wurden in der Arbeit detailiert unterbewusste Wünsche und Motive erklärt und mittels prominenter Beispiele Sammlerprofile erstellt. Dabei kann man erkennen, dass der moderne Privatsammler des 21. Jahrhunderts eine sehr exzentrische Position einnimmt. Inmitten der Wissensverwaltung der verschiedenen Institutionen, wie Museen, Kunstverbände, Archive und Depots, bleibt er ein subjektiver „Kunsterkenner" und hortet nach eigenen Regeln und Vorlieben. Trotzdem ist und bleibt er zu gleichen Massen ein Verwalter des kulturellen Wissens und Schaffens sowie ein Förderer der Künste. Auch wenn er sich keinen Richtlinien unterwerfen muss, oder vielleicht gerade darum, leistet der Privatsammler einen wichtigen Beitrag zum weiteren Ausbau von Kunstsammlungen und nimmt als „Tastemaker"[477] teil an den Veränderungen im Kunstgeschehen. Die modernen Mäzene sind jedoch von Persönlichkeiten der Geschichte grundlegend zu unterscheiden, denn die Umstände und Aufgaben einer Sammlung sind nicht mehr dieselben und somit haben sich auch die Sammlungsformen verändert. Nachdem sich die Aufgabenverteilung grundlegend verändert hat, haben Kunstliebhaber eine viel größere Freiheit nach eigenen Kriterien und Konzepten Kunst zu horten. Die unzähligen Privatsammler von heute sammeln nach eigenen Motiven und nur in wenigen Fällen auf das allgemeine Wohl oder Interesse bedacht, denn der Nutzen der Sammlung bleibt ihnen vorbehalten solange sie nicht den Wunsch verspüren an einer öffentlich zugänglichen Ausstellung teilzunehmen.

Im heutigen Zeitalter der elektronischen Medien steht das Museum, das oftmals aus verschiedenen Spezial- und Privatsammlungen zusammengesetzt wurde, für die Jahrhunderte währende Kontinuität und Tradition, sich mit Kunst, Geschichte sowie mit der Vergangenheit zu befassen. Sie verwalten, ordnen und archivieren die vielseitigen Kunstschätze. Unsere Gesellschaft braucht daher staatliche Kollektionen, um die Geschichtserfahrung zu wahren und gleichzeitig ihren eigenen erzieherischen Nutzen daraus zu ziehen. Denn das Wesen eines Museums ist es, im Gegensatz zu einer privaten Sammlung, als Informationszentrum und kulturwissenschaftliche Sammlung zu dienen. Mit Hilfe des Internets sowie den elektronischen Medien haben immer mehr Menschen die Möglichkeit Kunst auch virtuell zu

[477] Dossi 2007, S.78.

erleben. Die digitale Datenbank *Europeana* hat das kulturelle Erbe des Abendlandes, das sich in den wichtigsten europäischen Sammlungen und Museen befindet zusammengengesucht, sodass derzeit bereits mehr als zwei Millionen digitalisierte Ausstellungsstücke im virtuellen Museum online zu besichtigen sind. Die Bücher, Bilder, Tondokumente, Video- und Archivmaterialien werden von zahlreichen europäischen Bibliotheken und kulturellen Einrichtungen bereitgestellt und mehrsprachig vorgestellt, um eine besserer Vernetzung der Objekte und Zusammenarbeit der Institutionen zu schaffen. Diese neue Verfügbarkeit von Artefakten erleichtert die Zusammenstellung neuer Ausstellungen wie auch die Einordnung der Exponate. Trotzdem bleibt eine gewisse Verbundenheit zum authentischen Objekt, das sich im Museum befindet, bestehen. Das Internet eröffnet zwar neue Möglichkeiten im Umgang mit Kunst und erzeugt eine Dynamik in den sonst so statischen Sammlungsgefügen, kann aber niemals ein reales Museum mit realen Kunstobjekten ersetzen.[478]

Sammlungen wie das Neue Museum Weserburg, die Stiftung Gugging, das museum in progress oder die Privatsammlung TB-A21 gelten ebenfalls als vorbildhafte und moderne Sammlungstypen, die das Ziel verfolgen neue Weg in der Sammlungspraxis zu finden und sich neben den Museen als Information- und Inspirationsquelle zu etablieren. Grundsätzlich ist es allen Sammlungen ein Anliegen die zeitgenössischen Sammler dazu anzuregen, die oft anzutreffende Ziellosigkeit in ihrer Sammlungspraxis zu überwinden und Konzepte zu erstellen. Denn die Flut der neu entstandenen Privatkollektionen, die weder von kunstwissenschaftlicher noch aus historischer Sicht Bestand haben, soll nicht zur Regel werden. Andererseits darf man nicht vergessen, dass alle Kollektion einen Teil dazu beitragen Kulturgut zu sichern. Die Museen können diese Aufgabe längst nicht mehr alleine bewältigen und begeben sich dadurch gewissermaßen in eine Abhängigkeit von privaten Sammlern. Nur durch die finanzielle Hilfe und durch Leihgaben von finanziell potenten Sammlern, wie zeitgenössische Werke noch nicht etablierter Künstler, kann die steigende Nachfrage nach neuen Ausstellungen gestillt werden. Folglich sind Sammlungen jeglicher Art ein wichtiger Bestandteil der Kulturerhaltung und Förderung, die nicht durch das Museum abgedeckt wird. Daher erscheint es mir am Ende meiner Arbeit fast unmöglich Sammlungen zu klassifizieren oder ihre Bedeutung für die Zukunft zu ermessen. Man kann nur hoffen, dass die heutigen Sammlungen im besten Sinne für die kommenden Generationen weitergeführt werden und die Bandbreite an Sammlungsgefügen auch in Zukunft modifiziert oder ausgebaut wird. Es wird sich weisen inwiefern die Kunst sowie das Sammeln ästhetisch wertvoller Objekte auch in

[478] siehe dazu: http://www.europeanvirtualmuseum.it, Status März 2010.

den kommenden Jahrhunderten das Leben, Wirken und Denken der Menschheit beeinflussen wird.

7 Literaturverzeichnis

Acidini Luchinat & Scalini 1998
Christina Acidini Luchinat und Mario Scalini (Hrsg.), *Die Pracht der Medici. Florenz und Europa.* Teil 1, Ausstellungskatalog des Kunst Historischen Museums Wien (7.März-6.Juni 1999), Prestel Verlag, München 1998.

Adriani 1999
Götz Adriani, *KunstSammeln*, Hatje Cantz Verlag, Osfildern-Ruit 1999.

Anderl 2009
Gabriele Anderl [Hrsg.] & C. Bazil, E. Blimlinger, O. Kühschelm, M. Mayer, A. Stelzl-Gallinger, L. Weidinger, (Schriftreihe der Kommission für Provenienzforschung, Band 1) *…wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung*, Böhlau Verlag, Wien 2009.

Angenendt 1997
Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Beck Verlag, München 1997.

Angermann 1997
Norbert Angermann, *Lexikon des Mittelalters*, BandVIII, Lexma Verlag, München 1997.

Assmann & Gomille & Rippl 1998
Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hrsg.), *Sammler - Bibliophile - Exzentriker*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998.

Aurenhammer 1971
Hans und Gertrude Aurenhammer, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk-Menschen-Geschichte*, Anton Schroll & Co Verlag, Wien 1971.

Avery 1978
Charles Avery (Hrsg.), Anthony Radicliffe und Manfred Leithe-Jasper, *Giambologna (1529-1608). Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik*, Ausstellungskatalog des Kunsthistorisches Museum Wien (2.Dez.1978-28.Jän.1979), Friedrich Jasper Druck, Wien 1978.

Bachleitner 1960
Rudolf Bachleitner, Der *Heiltumschatz der Allerheiligen Domkirche zu St. Stephan in Wien*, Sonderausstellung anlässlich der Wiener Festwochen 1960 veranstaltet vom Erzbischöflichen Dom- und Diözesenmuseum, Bergland Verlag, Wien 1960.

Badura-Triska 2005
Eva Badura-Triska, *Entdecken und Besitzen. Ein Einblick in österreichische Privatsammlungen*, Mumok-Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Ausstellungskatalog (7. Okt. Bis 27. Nov. 2005), Wien 2005.

Balthasar 1993
Alexander Balthasar, *Die Entstehung der Universitäten. Eine institutionengeschichtliche Untersuchung anhand der Archetypen Bologna und Paris*, Diplomarbeit in Philosophie an der Uni Wien 1993.

Baresel-Brand 2009
Andrea Baresel-Brand, *Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste in: Verantwortung wahrnehmen, NS-Raubkunst - eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive*, [Symposium, veranstaltet von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Koordinierungsstelle für Kulturgüterverluste, Berlin, 11. und 12. Dezember 2008, Magdeburg 2009.

Barozzi 2005
Paolo Barozzi, *Peggy Guggenheim Collection*, Assouline Verlag, New York 2005.

Baum 2002/3
Peter Baum, *Sammeln aus Leidenschaft. Die Sammlung Hellmut und Norli Czerny in der Neuen Galerie der Stadt Linz. Lentos Kunstmuseum Linz*, Lentos Kunstverlag, Linz 2002/3.

Beck & Bol & Steuber 1981
Herbert Beck, P.C. Bol und H. von Steuber, *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Frankfurter Forschung der Kunst, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981.

Beinke 2005
Lothar Beinke, *Sammeln und Sammler*, Taschenbuch-Der Andere Verlag, Tönning 2005.

Beinke 2007
Inge und Lothar Beinke, *Sammlerprofile*, Taschenbuch-Der Andere Verlag, Tönning 2007.

Benjamin 1983
Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: Rolf Tiedemann und Horst Schweppenhäuser (Hrsg.) *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.
Berggruen 1997
Heinz Berggruen, *Hauptwege und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunstsammlers*, Nicolai Verlag, Berlin 1997.

Berliner 1923
Rudolf Berliner, *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre, im Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst V*, 1923, S.327ff.

Bielfeldt 2004
Freidrich Bielfeldt, *Kultursponsoring- ein kurzer Überblick, Seminararbeit in Rechtliche und Wirtschaftliche Aspekte des Sponsoring*, Universität Lüneburg, Grin- Verlag für Akademische Texte, Berlin 2004.

Binder-Krieglstein 1959
Bruno Binder-Krieglstein, *Erzherzog Johann Gedächtnisausstellung*, veranstaltet von der Steiermärkischen Landesbibliothek am Joanneum 1959 unter der Gesamtleitung von Bruno Binder-Krieglstein, Eigenverlag des Joanneum, Graz 1959.

Blank & Debels 2001
Mwlanie Blank und Julia Debelts, *Was ist ein Museum? „…eine metaphorische Complication…“,* Museum zum Quadrat Nr.9, Turia & Kant Verlag, Wien 2001.

Blom 2004
Philipp Blom, *Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*, Eichborn, Frankfurt am Main 2004.

Blomberger 2005
Katja Blomberger, *Wie Kunstwerke entstehen. Der neue Markt der Kunst*, Murmgann Verlag GmbH, Hamburg 2005.

Bohr 1998
Michael Bohr, *Vom Sammeln und Bewahren. Das Restaurieren von Möbeln*, in: Parnass, Parnass Verlag, Sonderheft 14/98, Wien 1998.

Bonard 1980
Barbara Bonard, *Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie*, Tuduv Studien Verlag, München 1980.

Bösel & Fillitz 2006
Richard Bösel und Hermann Fillitz, *Römische Historische Mitteilungen*, Band 48, Aufsatz: Renate Schreiber, *Darstellung der Galerie von Erzherzog Leopold Wilhelm bei David Teniers d.J.-Fiktion oder Wirklichkeit*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006.

Breyhan 1997
Christine Breyhan, *Freiheit des Sammlers. Grenzen des Museums. Eine Studie am Beispiel des Neuen Museums Weserburg Bremen*, Kulturwissenschaft in der Blauen Eule Band 13, Verlag Die Blaue Eule, Essen 1997.

Brieger 1918
Lothar Brieger, *Das Kunstsammeln. Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis*, DelphinVerlag, München 1918.

Brockhaus 1992, Band 12
Brockhaus Enzyklopädie, Band 12 (Kir-Lag), und Band 19 (Rut-Sch), F.A. Brockhaus GmbH. Verlag, Mannheim 1992.

Brockhaus der Kunst 1987, Band 5
Brockhaus der Kunst Band 5 (Int-Lae), F.A. Brockhaus GmbH. Verlag, Mannheim 1987.

Bujok 2004
Elke Bujok, *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Amerikana in Kunstkammern bis 1670*, Dissertation, Reimer Verlag, Berlin 2004.

Cabanne 1963
Pierre Cabanne, *Die Geschichte großer Sammler. Von der Liebe zu großen Kunstwerken und der Leidenschaft sie zu sammeln*, Scherz Verlag, Bern -Wien 1963.

Campbell & Claerbergen 2006
Caroline Campbell & Ernst Vegelin van Claerbergen, *David Teniers and the Theatre of Painting,* Courtauld Insttut of Art Gallery & Paul Holberton Publishing, London 2006.

Czöppan 2002
Gabi Czöppan, *Richtig in Kunst investieren. Kauf und Verkauf. Wertsteigerung und Rendite. Chancen und Strategien,* Redline Wirtschaft – Modern Industrie Verlag, München 2002.

Daniell 1991
Robert F. Daniell, *Le trésor de Saint-Denis*, Ausstellung im Musée Nationale du Louvre und der Bibliothèque Nationale (12.März-17.Juni 1991), Réunion des musées nationaux, United Technologies, Paris 1991.

Daweke & Schneider 1986
Klaus Daweke & Michael Schneider, *Die Mission des Mäzens, Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste,* Leske & Budrich Verlag, Opladen 1986.

Domnick 1987
Ottomar Domnick, *Mein Weg zu den Skulpturen*, Domnick Verlag, Stuttgart 1987.

Domnick 1989
Ottomar Domnick, *Hauptwege und Nebenwege. Psychiatrie, Kunst, Film in meinem Leben*, Domnick Verlag, Nürtingen 1989.

Donath 1911
Adolph Donath, *Psychologie des Kunstsammelns. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler* Band 9, Richard Carl Schmidt und Co Verlag, Berlin 1911.

Dossi 2007
Piroschka Dossi, *Hype! Kunst und Geld*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2007.

Dyroff 1973
Hans-Dieter Dyroff (Red.), *Museologie- Bericht über ein internationales Symposium*, veranstaltet vom Deutschen Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission vom 8. bis 13. März 1971 in München, Deutsche UNESCO-Kommission Köln und Verlag Dokumentation, München-Pullach 1973.

Eitelberger v. Edelberg 1879
Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Gesammelte Kunsthistorische Schriften. Österreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen,* Wilhelm Braumüller, Wien 1879.

Engelfried 2008
Justus Engelfreid, *Sammeln, Sammeln und Gesammeltes. Ein Handbuch für den intelligenten Sammler*, Shaker Media Verlag, Aachen 2008.

Eppel 2002
Peter Eppel, *Die Restitution von Kunst- und Kulturgegenständen aus dem Besitz der Stadt Wien 1998-2001. Zwischenbericht über Provenienzforschung und Rückstellung*, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 2002.

Felfe & Lozar 2006
Robert Felfe (Hrsg.) und Angelika Lozar, *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Lukas Verlag, Berlin 2006.

Feuchtmüller 1976
Rupert Feuchmüller, *Schloss Schallaburg. Italienische Kleinplastik, Zeichnungen und Musik der Renaissance, Waffen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog (1.Mai-2.Nov. 1976), Amt der NÖ Landesregierung, NÖ Pressehaus Verlag, St. Pölten 1976.

Fillitz 1954
Hermann Fillitz, *Katalog der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer*, Kunsthistorisches Museum Wien, Jasper Verlag, Wien 1954.

Flügel 2005
Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005.

Forhbeck 1989
Karla Forhbeck, *Renaissance der Mäzene*, DuMont Verlag, Köln 1989.

Förster 1998
Heinrich Förster, *Sammeln & Sammlung oder das Herz in der Schachtel. Ein Brevier nicht nur für Sammler*, Salon Verlag, Köln 1998.

Frede 1969
Lothar Frede, *Goethe der Sammler*, Köln-Berlin 1969.

Freud 1955-1961
Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1955-61.

Friedländer 1992
Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Reclam Verlag, Leipzig 1992.

Frodl 1975
Gerbert Frodl, *Hans Makart. Entwürfe und Phantasien*, (Ausstellung 17. April-29. Juni 1975), Kulturraum der Stadt Wien, Residenzverlag Salzburg 1975.

Frodl-Kraft 1977
Eva Frodl-Kraft (Hrsg.), Österreichische Kunsttopographie, Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Band XLIII: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerklosters Kremsmünster, Teil1.: Das Stift-der Bau und seine Einrichtung, Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1977.

Gehlen 1986
Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Natur*, Paderborn Verlag, Wiesbaden 1986.

Gehlen 2004
Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Gere & Vaizey 1999
Charlotte Gere & Marina Vaizey, *Great Women Collectors*, Philip Wilson Publishers, New York 1999.

Gludowacz 2005
Irene Gludowacz (Hrsg.), Susanne von Hagen und Philippe Chancel, *Kunstsammler und ihre Häuser*, Knesebeck Verlag, München 2005.

Goethe 1997
Johann Wolfgang von Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, Aufsatz: Carrie Asman (Hrsg.), Schriftreihe Fundus 148, Verbund Verlag deutscher Kunst, Dresden 1997.

Goold 1979
G.P.Goold, *Philostratus the Elder and the Younger - Imagines*, Harvard University Press, W. Heinemann Ltd, London 1979.

Götz 1986
Pochat Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, DuMont Verlag, Köln 1986.

Grasberger 1892
Hans Grasberger, *Die Gemäldesammlung im Kunsthistorischen Hof-Museum in Wien,* Carl Graeser Verlag, Wien 1892.

Grosse 1902
Ernst Ulrich Grosse, *Aufgaben und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung*, J.C.B. Mohr Verlag, Tübringen & Leipzig 1902.

Grote 1994
Andreas Grote, *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube, zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, internationale Tagung Dez. 1990 durch das Institut für Museumskunde veranstaltet, Schriftenreihe: Berliner Schriften zur Museumskunde 10, Leske & Budrich Verlag, Opladen 1994.

Gutkas 1986
Gutkas, Karl, *Prinz Eugen und das Barocke Österreich*, Ausstellung der Republik Österreich und des Landes Niederösterreich, Marchfeldschlösser Schloßhof und Niederweiden (22. April bis 26. Oktober 1986), Wien 1986.

Haase 2002
Günter Haase, *Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation mit 31 Fotos und Faksimiles sowie einem Dokumentenanhang*, Quintessenz Verlag, Berlin 2002.

Hauer 1996
Christa Hauer, *Künstler (Sammler) Mäzene. Porträt der Familie Hauer, Franz Hauer (1867-1914), Leopold Hauer (1896-1984), Christa Hauer (1925), Johann Fruhmann (1928-1985),* Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Krems(15. November 1996 - 23. Februar 1997), Amt der NÖ Kulturverwaltung, Wien 1996.

Heckmann 2003
Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804-1827*, Fink Verlag, München 2003.

Heese 2002
Thorsten Heese, *„... ein eigenes Local für Kunst und Alterthum". Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte*, Dissertation, Philosophie Fakultät der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg 2002.

Heinemann 1971
Rudolf J. Heinemann, *Sammlung Thyssen-Bornemisza, Verzeichnis der Gemälde, Villa Favorita*, 1971.

Hermanns 1997
Ulrich Hermanns, *Christina Königin von Schweden.* Katalog der Ausstellung im Kulturgeschichtlichem Museum Osnabrück (23.Nov.1997-1.Mär.1998), Amt für Kultur und Museen, Rasch Verlag, Bramsche 1997.

Hermsen 1997
Thomas Hermsen, *Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne,* Campus Forschung Bd.753, Frankfurt am Main 1997.

Herstatt 2007
Claudia Herstatt, *Fit für den Kunstmarkt*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2007.

Hieber & Moebius & Rehberg 2005
Lutz Hieber, Stephan Moebius und Karl-Siegbert Rehberg, *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, Transcript Verlag, Bielefeld 2005.

Hilbert 2002
Günter S. Hilbert, *Sammlungsgut in Sicherheit*, Mann Verlag, Berlin 2002.

van Holst 1960
Niels van Holst, *Künstler – Sammler – Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin 1960.

Huber 2007
Doreen Huber, *Der Kunstmarkt heute. Tendenzen des Kunstmarktes 2007*, Seminararbeit in Kunst und Betrachtung, Humboldt-Universität Berlin, Grin-Verlag für Akademische Texte, Berlin 2007.

Husslein-Arco & von Plessen 2010
Agnes Husslein-Arco und Marie-Luise von Plessen, *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (11.Februar-6.Juni 2010) im Unteres Belvedere, Hirmer Verlag, München 2010.

Ilg 1889
Albert Ilg, *Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund*, Karl Grasser Verlag, Wien 1889.

Infeld 2000
Peter Infeld, *Sammlung Infeld 1. Wenn Träume wahr werden*, Peter Infeld Privatstiftung Wien, Edition Ernst Hilger Verlag, Wien 2000.

Infeld 2003
Peter Infeld, *Sammlung Infeld 3.Ein Einblick in die Sammlung. Peter Infeld der Sammler-Fabrikant-Tenor-Mäzen*, Peter Infeld Privatstiftung Wien, Edition Ernst Hilger Verlag, Wien 2003.

Jobst 1908
Johann Jobst, *Die Neustädter Burg und die k. und k. Teresianische Militärakademie. Ein Führer in millitärischer und kunstgeschichtlicher Beziehung*. Hsrg. anlässlich des sechzigjährigen Regierungsjubiläums seiner k. und k. apostolischen Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., Gerlach & Wiedling Verlag, Wien 1908.

Kahane 2005
Catharina Kahane, *Multum in Parvo. Pieter Bruegels d. Ä. frühe Gemälde als Sammlungsbilder*, Diplomarbeit zur Erlangung der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte, Universität Wien 2005.

Kärger 2004
Maya Kärger, Motive, *Ziele und Aspekte des Kultursponsoring*, Studienarbeit, Grin- Verlag für Akademische Texte, Berlin 2004.

Kassal-Mikula 2003
Renate Kassal-Mikula, *Johann II. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien. 1894-1916*, 300. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Agens-Werk Verlag, Wien 2003.

Kaus 1999
Rainer J. Kaus, *Psychoanalyse und Sozialpsychologie. Sigmund Freud und Erich Fromm*, Heidelberg 1999. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, 166)

Kemper 2003
Hella Kemper, *Sammellust*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2003.

Klamt 1999
Johann-Christian Klamt, *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749-1758),* Philipp von Zabern Verlag, Mainz 1999.

Klein 1993
Ulrike Klein, *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*, Dissertation Nr. 1416, Hochschule St. Gallen für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften, Peter Lang Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1993.

König -Lein & Walz 2000
Dr. Susanne König-Lein, Dr. Alfred Walz, *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig-Stiftung Niedersachsen, Limbach Druck & Verlag, Braunschweig 2000.

Koschatzky & Strobl 1969
Walter Koschatzky und Alice Strobl, *Die Albertina in Wien*, Rosenbaum Verlag, Wien 1969.

Koschatzky 1996
Walter Koschatzky, *Erzherzog Johann. Die Kammermaler*, Galerie und Auktionshaus Hassfurther Verlag, Wien 1996.

Kostretska 2002/3
Antonia Kostretska, *Die großen Sammler von Kunstwerken im 19. Jahrhundert und ihre Bedeutung,* Seminararbeit für Kunstgeschichte, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Grin-Verlag für Akademische Texte, Heidelberg 2002/3.

Krämer & John 1998
Harald Krämer und Hartmut John, *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1998.

Lamm 2003
Kathrin Lamm, *Das Mäzenatentum*, Hauptseminararbeit in Germanistik und Neuere Deutsche Literatur, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Grin-Verlag für Akademische Texte, Heidelberg 2003.

Leclant 1979
Jean Leclant, *Ägypten. Das alte und das mittlere Reich. Von der Vorgeschichte bis zum Ende der Hyksoszeit (1560 v. Chr.) Erster Band,* C. H. Beck Verlag, München 1979.

Legner 1995
Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung,* Verlag der Wiss. Buchgeschichte, Darmstadt 1995.

Lexikon der Kunst 1987, Band 8
Lexikon der Kunst, Malerei - Architektur - Bildhauerkunst, Band 8 (Mam-Oel), Dörfler Verlag, Eggolsheim 1987.

Lexikon der Kunst 1993, Band 5
Harald Olbrich (Hrsg.), *Lexikon der Kunst, Architektur - Bildende Kunst - Angewandte Kunst - Industrieformgestaltung - Kunsttheorie*, Band 5 (Mosb-Q), E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1993.

Lhotsky 1941-45, Band 1
Alphons Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Fünfzigjährigen Bestandes. Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740,* F. Berger & Horn Verlag, Wien 1941-45.

Lhotsky 1941-45, Band 2
Alphons Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Fünfzigjährigen Bestandes. Die Geschichte der Sammlungen, Zweite Hälfte. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie*, F. Berger & Horn Verlag, Wien 1941-45.

Liebenwein 1977
Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Frankfurter Forschungen zur Kunst Band 6, Mann Verlag, Berlin 1977.

Lind 1865
Karl Lind, *Die St. Georgskirche in der Ehemaligen Burg zu Wiener-Neustadt*, Gerold Verlag, Wien 1865.

Lindemann 2006
Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Taschen Verlag, Köln 2006.

Litschel 1976
Rudolf Walter Litschel (Schriftleiter), *Kremsmünster. 1200 Jahre Benediktinerstift*, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1976.

Lösel-Sauermann 1994
Iris Lösel-Sauermann, *Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Band 189, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Lowitzsch 2004
Nadja Lowitzsch, *Studien zur Sammlungstätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms und zur Aufstellung seiner Gemäldesammlung in Brüssel und in Wien*, Dissertation, Kunstgeschichte Universität Wien 2004.

Lübbe 1990
Hermann Lübbe, *Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit*, in: Wolfgang Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990.

Lucius 1904
Ernst Lucius, *Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche*, J.C.B. Mohr Verlag, Tübingen 1904.

Lukan & Peyfuss 1990
Walter Lukas, Max Demeter Peyfuss, *Ost- und Südeuropa - Sammlungen in Österreich. Verzeichnis der Bibliotheken, Institute, Archive und Museen*, Verlag für Geschichte und Politik Wien - R. Oldenbourg Verlag München 1990.

von Lützow 1889
Carl von Lützow, *Katalog der Gemälde- Galerie der k. und k. Akademie der bildenden Künste*, k.und k. Akademie Verlag, Wien 1889.

MacGregor 1987
Arthur MacGregor, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth- Century Europe*, Oxford University Press, Oxford 1987.

Maier 2005
Haike Maier (Hrsg.), *Evn Sammlung 95-05*, zur Ausstellung „Die Sammlung der EVN" im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (3. Juli bis 18. September 2005), Walter König Verlag, Köln 2005.

Martin 2005
Louis Martin, *Das Porträt de Königs, Les Editions de Minuit*, Diaphanes Verlag, Berlin 2005.

Marx & Rehberg 2006
Barbara Marx, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, Deutscher Kunstverlag, München & Berlin 2006.

Muensterberger 1995
Werner Muensterberger, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft: Psychologische Perspektiven*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Berlin 1995.

Muller 1989
Jeffrey M. Muller, *Peter Paul Rubens the artist as collector*, Princton University Press, Princton New York 1989.

Mumok 2005
Mumok- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Leitung: Edelbert Köb), *Sammlung Sigrid und Franz Wojda*, Mumok- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005.

Navratil 1993
Leo Navratil, *Bilder nach Bildern. Die Künstler aus Gugging*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1993.

Navratil 1999
Leo Navratil, *Art Brut und Psychiatrie. Gugging 1946-1986*, Christian Brandstätter Verlag, Wien 1999.

Nibbrig 1978
Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978.

Oberhuber 2000
Oswald Oberhuber (Hrsg.), *museum in progress. Book on demand. Modularer Katalog – 10 Jahre museum in progress*, Zur Ausstellung „Lebt und arbeitet in Wien" in der Kunsthalle Wien, Wien 2000.

van Os 2001
Hendrik van Os, *Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter*, Rijksmuseum in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam und dem Museum Catharijneconvent zu Utrecht, Schnell & Steiner Verlag, Regensburg 2001.

Paas & Mertens 2003
Sigrun Paas und Sabine Mertens, *Beutekunst unter Napoleon. Die französische Schenkung an Mainz 1803*, Philipp von Zabern Verlag, Mainz am Rhein 2003.

Pape 1975
Margit Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in die augusteische Zeit*, Hamburg 1975.

Poch-Kalous 1968
Margarethe Poch-Kalous, *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Rosenbaum Verlag, Wien 1968.

Pomian 1998
Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 1998.

Pophanken & Billeter 2001
Andreas Pophanken und Felix Billeter, *Die Moderne und Ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Passagen/Passages, Deutsches Forum für Kunstgeschichte Band 3, Akademie Verlag, Berlin 2001.

Prinzhorn 1994
Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer Verlag, Wien 1994.

Purschke 1995
Claudia Purschke, *Kunst im Spannungsfeld zwischen Mäzenatentum und Sponsoring*, Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien, Wien 1995.

Quicchenberg 1565
Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli. Theatri aplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, München 1565.

Raff 1994
Thomas Raff, *Kunstwissenschaftliche Studien Band 61. Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonographie der Werkstoffe*, Deutscher Kunstverlag, München 1994.

Rill 1992
Bernd Rill, Kaiser Karl VI. Habsburg als barocke Grossmacht, Styria Verlag, Graz 1992.

Röhrig 1981
Floridus Röhrig, *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, Tusch Verlag, Wien 1981.

Roth 2000
Herriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg*, Akademie Verlag, Berlin 2000.

Roth 1989
Peter Roth, *Kultursponsoring, Meinungen, Chancen und Probleme, Konzepte, Beispiele*, Modern Industrie Verlag, Landsberg am Lech 1989.

Sachs 1971
H. Sachs, *Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammlers von der Antike bis zur Gegenwart*, Koehler & Amelang Verlag, Leipzig 1971.

Sager 1992
Peter Sager, *Die Besessenen. Begegnung mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio*, DuMont Verlag, Köln 1992.

Scheicher 1977
Elisabeth Scheicher, *Die Kunstkammer. Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras*, Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck 1977.

Scheicher 1979
Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Fritz Molden Verlag, Wien-München-Zürich 1979.

Scheicher 1981
Elisabeth Scheicher, *Schloss Ambras und seine Sammlung, Innsbruck, Tirol*, Kleiner Kunstführer durch Schlösser und Sammlungen im mitteleuropäischen Kulturraum, Band 1228, H. Schnell und J. Steiner (Hrsg.), Schnell & Stein Verlag, München 1981.

Schlosser 1908
Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1908.

Schlosser 1918
Julius von Schlosser, *Die Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien*, dargestellt in ihren vornehmsten Denkmälern, Schroll, Wien 1918.

Schlosser 1923
Julius von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin-Neubabelsberg, Akademie Verlags Gesellschaft, Athenaion 1923.

Schloz 2000
Thomas Schloz, *Die Geste des Sammelns. Eine Fundamentalspekulation*, Books on Demand, Norderstedt 2000.

Schmid & Lindinger 2007, Band 1
Karlheinz Schmid, Gabriele Lindinger (Hrsg.), *Erfolgreich Sammeln. Zeitgenössische Kunst zwischen Leidenschaft und Rendite*, Band 1, Lindinger & Schmid Verlag, Regensburg 2007.

Schmid & Lindinger 2007, Band 3
Karlheinz Schmid, Gabriele Lindinger (Hrsg.), *Unternehmen Galerie. Kunsthandel, Professionell*, Band 3, Lindinger & Schmid Verlag, Regensburg 2007.

Schmitz 2001
Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-. Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Deutsche Hochschuledition Band 125*, Vorlage: gleichnamige Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf, Ars una Verlag, Neuried 2001.

Schoess 2007
Arianna Schoess, *Die Rolle des Galeristen bei der Reduktion von Unsicherheit auf dem Kunstmarkt*, Bachelor Abschlußarbeit, 2007.

Scholl 2004
Dorothea Scholl, *Von den "Grottesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, LIT Verlag, Berlin-Hamburg-Münster 2004.

Schreiber 1990
Hermann Schreiber, *Die Schönheit der Sinne. Der Lebensroman des Malerfürsten Hans Makart*, Diana Verlag, Zürich 1990.

Schreiber 2004
Renate Schreiber, *„Ein Galeria nach meinem Humor"- Erzherzog Leopold Wilhelm,* Schrift des Kunsthistorischen Museums Wien, Wilfried Seipel (Hrsg.) Band 8, Wien 2004.

Schröder 2007
Klaus Albrecht Schröder, *Monet bis Picasso. Die Sammlung Batliner in der Albertina*, Imhof Verlag, Wien 2007.

Schürmeyer 1925
Walter Schürmeyer, *Cajus Plinius Secundus. Von der Malerei aus der „Historia naturalis"*, Frankfurter Verlag, Frankfurt am Main 1925.

Schürmeyer 1933
Walter Schürmeyer, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte,* 1933, S.73-77.

Schütz 1993
Karl Schütz, *Das Galeriebild als Spiegel des Antwerpener Sammlertums, von Bruegel bis Rubens. Das Golden Jahrhundert der flämischen Malerei*, Locher Verlag, Köln 1993, S.161.

Schwarz 2004
Birgit Schwarz, *Hitlers Museum. Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum „Führermuseum",* Böhlau Verlag Wien 2004.

Schwarz 2009
Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Böhlau Verlag, Wien 2009.

Schwarzer 2004
Yvonne Schwarzer, *Über die Kunst, Kunst zu verkaufen, ars momentum*, Westerweide Verlag, Hagen 2004.

Schwarzmeier 1988
Elisabeth Schwarzmeier, *Rekonstruktion des Wiener Heiltumschatzes von St. Stephan aus dem 14. Jahrhundert,* Dissertation, Geisteswissenschaften Universität Wien, 1988.

Segeth 1989
Uwe-Volker Segeth, *Sammler und Sammlungen. Studien über ein kulturelles Handlungsmuster und seine pädagogische Dimension*, Dissertation, Erziehungswissenschaftlicher Fachbereich der Technischen Universität Braunschweig, Braunschweig 1989.

Seipel 2001
Wilfried Seipel, *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbaren Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595),* Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Verlag Alpinadruck, Wien 2001.

Sommer & Winter & Skirl 2000
Andreas Urs Sommer & Dagmar Winter & Miguel Skirl, *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*, Parerga Verlag, Düsseldorf 2000.

Sommer 2002
Manfred Sommer, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Spickernagel & Walbe 1976
Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (Hrsg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“, Anabas Verlag, Gießen 1976.

Stender 2001
Carsten Stender, *Sozial Sponsorin*, Hausarbeit in Sozialpädagogik und Sozialarbeit, Alice-Salomon-Universität Berlin, Grin-Verlag für Akademische Texte, Berlin 2001.

Stocker & Muchitsch 2006
Karl Stocker, Wolfgang Muchitsch (Hrsg.), *Sammel. Museum zum Quadrat 18*, Turia & Kant Verlag, Wien 2006.

Stoichita 1998
Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.

Stützer 1979
Herbert Alexander Stützer, *Das antike Rom, die Stadt der sieben Hügel. Plätze, Monumente, Kunstwerke, Geschichte und Leben im alten Rom*, Du Mont Verlag, Köln 1979.

van Suchtelen & van Beneden 2009
Ariane van Suchtelen, Ben van Beneden, *Rooms for Art in 17th Century Antwerp*, Antwerp und Den Haag 2009.

Tatarkiewicz 1979
Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik. Ästhetik der Antike Band I*., Schwabe & Co Verlag, Basel 1979.

Technisches Museum für Industrie und Gewerbe 1959
Technisches Museum für Industrie und Gewerbe (Hrsg.), Das Museum, Alois Mally & Co Verlag, Wien 1959.

Telesko 1998
Werner Telesko, *Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst. 1799-1815*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1998.

Thyssen-Bornemisza 1990
Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, *Die Sammlung Thyssen - Bornemisza*, Wilson Verlag, London 1990.

Trautner 1999
Tamara Trautner, *Sammeln! Sammeln! Sammeln! Geschichte von einer besitzergreifenden Leidenschaft*, Taschenbuchverlag, Berlin 1999.

Trnek 1997
Renate Trnek, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Sammlung im Überblick*, Böhlau Verlag, Wien 1997.

Vessberg 1941
Olof Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Gleerup Verlag, Lund 1941.

Wagenführ 1965
Horst Wagenführ, *Kunst als Kapitalanlage*, Forkel Verlag, Stuttgart 1965.

Waldmann 1920
Emil Waldmann, *Sammler und Ihresgleichen*, Berlin 1920.

Wall 2006
Tobias Wall, *Das Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, in: *Kultur- und Museumsmanagement*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Weibel 1996
Peter Weibel, *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Passagen Verlag, Wien 1996.

Werner 2001
Thomas F. Werner, *Kunst sammeln - aber wie? Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik. Ein Leitfaden*, Nymphenburger Verlag, München 2001.

von Wiese und Kaiserswaldau 1929
Leopold von Wiese und Kaiserswaldau, *Die Funktion des Mäzens im gesellschaftlichen Leben*, (Kölner Universitätsrede 22) Müller Verlag, Köln 1929.

n
Dorothee Wimmer, *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, Reimer Verlag, Berlin 2009.

Wolf-Csanády 1994
Elisabeth Wolf- Csanády, *Kunstsponsoring und Kulturförderung durch Unternehmen in Deutschland und Österreich und ihr Kulturpolitischer Kontext*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1994.

Wolff 2005
Paula Wolff, *Studien zur Sammlungspolitik Napoleons. Der europaweite Kunstraub im Zuge der Napoleonischen Kriege als wichtige Voraussetzung für die Gründung des Musée Napoléon in Paris, beispielhaft gezeigt anhand der Ausfuhr von ca. 400 Gemälden aus der k.k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere in Wien*, Diplomarbeit in Kunstgeschichte an der Universität Wien, 2005.

Wurstmann 2006
Tobias Martin Wurstmann, *Verwahrlosung, Vermüllung und Horten. Eine katamnestische Studie in der Stadt Halle (Saale*), Dissertation, Politik für Psychiatrie und Psychotherapie, Martin-Luther Universität Halle-Wittenburg 2006.

Zedinger 2000
Renate Zediger, *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708-1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf der Schallerburg (29.April-29.Oktober 2000), Gradwohl Verlag, St. Pölten 2000.

INTERNETSEITEN (Status der Seiten von Feb. 2009 - Nov. 2009)

Binder-Krieglstein 2002
Reinhard Binder-Krieglstein, *Restitution und Entschädigung in Vergangenheit und Gegenwart aus juristischer Sicht*, 2002. Unter:
http://david.juden.at/kulturzeitschrift/50-54/Main%20frame_Artikel52_Krieglstein.htm

Brustmann 2008
Ursula Brustmann, *Förderungsprogramm „for Muse - Forschung an Museen*" des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, auf:
www.bmwf.gv.at/fileadmin/user_upload/ausschreibungen/forMuse_Programmbeschreibung.pdf

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kultursektion 2008
Kulturbericht 2008. Restitution
http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18252/restitutionsbericht_2008.pdf

Sammlung Essl
http://www.essl.museum/

Genetti & Schuster 2009
Marion Genetti und Daniela Schuster, *Ihre Gunst gilt der Kunst. Francesca Habsburg*, in: Wienerin Reportage, http://www.wienerin.at/cms/themen/Reportagen/index.html?id=2480

Kirchenlexikon, Band XV 1999
Biographisch- Bibliographisches Kirchenlexikon, Traugott Bautz Verlag, Text zu den Brüdern Boisserée von Susanne Kiewitz, Spalte 246-250,
http://www.kirchenlexikon.de/b/boisseree.shtml

Kirchmayr 2001.
Birgit Kirchmayr, *„Es ging mehr um den persönlichen Wert...". Der NS-Kunstraub im Kontext kultureller Auslöschungspolitik*, 2001.
http://www.eforum-zeitgeschichte.at/3_01a6.html#note1

Roßbacher, Stand August 2003.
http://www.uni-muenster.de/Forum-Bestandserhaltung/forum/rez-rossbacher.html

Schmidtkonz 2003
Thomas Schmidtkonz, *Warum wir alle sammeln?* , auf: http://www.sammler.com/warum/,2003.

Sammlung TBA 21
http://www.tba21.org/program/current

Museum Weserburg 2008
http://www.weserburg.de/, 2008

Wikipedia (einzelne Begriffe, Lebensdaten)
http://de.wikipedia.org/wiki/ Kunstsammlung
http://de.wikipedia.org/wiki/Kunststiftung
http://de.wikipedia.org/wiki/Sammeln

ZEITSCHRIFTEN

Sammlungen 1993
in: Parnass,, Sonderheft *Sammlungen* 9/1993.

Brand-Claussen 2007
Bettina Brand-Claussen, *Geschichte einer „verrückten" Sammlung,* in*: Sammlung Prinzhorn. Die Zeitschrift zur Ausstellung,* in: Vernissage, Heft 13, 2007, S.6-17.

Duncker 1990
Ludwig Duncker, *Die Kultur des Sammelns, ihre private Bedeutung*, in: Neue Sammlung 30, Heft 3, 1990.

Heikamp 1963
Detlef Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien. Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 26, 1963, S.193.

Karcher 2006
Eva Karcher, *Francesca la Magnifica, auch die zeitgenössische Kunst hat ihre Medici, ein Gespräch mit Francesca von Habsburg*, in: AD Magazin. Architectural Digest. Die schönsten Häuser der Welt, 2006, S.140.

Karcher 2007
Eva Karcher, *Gegen den Strom, Interview mit Francesca von Habsburg*, in: Vogue, März 2007, S.320-323.

Kronsteiner 2005
Olga Kronsteiner, *Minimalismus statt Urlaub. Highlights aus der Privatsammlung von Sigrid und Franz Wojda im Mumok,* Im Zuge der Mumok-Ausstellung Entdecken und Besitzen. *Einblicke in die österreichische Privatsammlung*- durch 30 Jahre heimisches mit Internationalem gespicktes Kunstschaffen. in: Der Standard, 15.9.2005.

Moser 2008
Ulrike Moser, *Auch Kunst bringt Kohle, Art Banking. Privatbanken beraten ihre vermögenden Kunden natürlich auch gerne in Kunstfragen*, in: Trend, Heft 7, Juli 2008, S.103-106.

Müller 2007
Lothar Müller, *Kunstsammler Heinz Berggruen. Die offenen Augen*, in: Süddeutsche Zeitung, 25.2.1007.

Mundt 1974
Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München 1974.

Röske 2007
Thomas Röske, *Hans Prinzhorn, Arzt und Kunsthistoriker. Sammlung Prinzhorn. Die Zeitschrift zur Ausstellung*, in: Vernissage, Heft 13, 2007, S.49-51.

Schlosser 1924
Julius von Schlosser, Aufsatz: *Zur Philosophie des Kunstsammelns*, in: Belvedere, Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde Wien, Bd.6, 1924, S.1-5.

Sennewald 2009
Jens E. Sennewald, *Der Mächtige und die Macht der Bilder. Ursprünglicher Instinkt: François Pinault, Frankreichs wichtigster Sammler*, in: Kunstzeitung 149, 1/2009, S.17.

Sirokay 2008
Mirklós Sirokay, *Sulpiz Boisserée in Italien. Die Geisteshaltung eines Kunstsammlers und Kunstkritikers aus der Zeit der Romantik*, in: Peter Heil & Martin Köger & Georg Mölich (Hrsg.), *Geschichte in Köln. Zeitschrift für Stadt- und Regionalgeschichte* Bd. 55, SH-Verlag, Köln 2008, S.87-107.

Vollmann & Weishäupl 2009
Klaus Peter Vollmann und Jürgen Weishäupl, *Haben Wollen*, in: Wien Live, Heft 2/ Februar 2009, S.29-46.
Zobl 2009
Susanne Zobl, *Zeit für neue Lösungen. Francesca Habsburg. Die Kunstmäzenin rechnet mit Österreichs Kulturpolitik ab*, in: News, 10.Juni 2009, S.126-129.

INTERVIEWS, VORTRÄGE

Interview mit Harald Falckenberg
http://www.art-magazin.de/szene/7144/harald_falckenberg_interview"MIR IST DIE HALTUNG EINES KÜNSTLERS WICHTIG"

Interview mit Alejandro Madero, Salzburg, August 2008
Interview mit einem anonymen Privatsammler, August 2008
Interview mit Franz Wojda, September 2008
Interview mit Georg Gayer, Oktober 2008

8 Abbildungsverzeichnis

Abb.1. Ansammlung von Grabbeigaben, Werkzeug, Vase, Schmuck und Nahrung
a) 1.Beispiel [http://www.atuatuca.de/v2/infos/images/grabfund.jpg]
b) 2. Beispiel [http://www.vsmichelhausen.ac.at/Marktgemeinde/01-steinzeit.jpg]

Abb.2. Ägyptische Grabbeigaben und rituelle Gegenstände im Grab von Tut Anch Amun
[http://img.geo.de/div/image/60341/08-tutanchamun-popup.jpg]

Abb.3. Titusbogen in Rom, Detail vom Fries, Zug der Krieger mit der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter
[http://www.pictokon.net/bilder/2007-08/symbole-siebenarmiger-leuchter-bundeslade-titusbogen.jpg]

Abb.4. a) und b) Reliquiensammlung in Saint Denis, Paris
[Daniell 1991, S.32, Fig.8 und S.33, Fig.9]

Abb.5. Einblick in die *Camera Aurea*, St. Ursula Kirche in Köln
[Legner 1995, S.213, Abb.91]

Abb.6. Einblick in das Studiolo von Francesco I. de` Medici, Palazzo Vecchio in Florenz
[http://www.digischool.nl/ckv2/hof/Hofcultuur3/studiolo/studiolo20.jpg]

Abb.7. Schloss Ambras
a) Der Waffensaal [Scheicher 1981, S.7]
b) Kornschütt, Blick in die Kunstkammer [Schleicher 1979, S.136]
c) Kornschütt, Blick in den Büstensaal [Scheicher 1979, S.136]

Abb.8. Leonardo da Vinci, *Der Mensch des Vitruv*, Zeichnung, um 1490
[http://www.oppisworld.de/zeit/leonardo/bilder/leo14.jpg]

Abb.9. David Teniers, *Atelier eines Künstlers*, o.J.
Leinwand, 96 x 129 cm, Sammlung Lord Barnard, Raby Castle, Steindorp, Durham, [Lowitzsch 2004, Abb.84]

Abb.10. Frans Francken d. J.
a) *Galerieinterieur mit diskutierenden Gelehrten*, 1612 [Lowitzsch 2004, Abb.88]
b) *Allegorie der Pictura*, 1636, Öl auf Holz, 92 x 123cm [Lowitzsch 2004, Abb.92]
c) *Kunst- und Raritätenkammer* , ca. 1620-25, Öl auf Holz, 86,5 x 120 cm, Kunsthistorisches Museum Wien
[www.wikipedia.org/wiki/File:Frans_Francken_d._J._009.jpg]

Abb.11. Jan van Kessel d. Ä., *Kunstkammer mit Venus bei der Toilette*, um 1679
Öl auf Leinwand, 64,6 x 93,8 cm. Paris, Galerie d'Art St. Honoré
[www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/Paragone/kunstkammer_vankessel.html]

Abb.12. Jan Brueghel d. Ä. und zugeschrieben an Peter Paul Rubens und Frans Snyders, *Allegorie des Gesichts und des Geruchs*, ca.1617-1618
Öl auf Holz, 175 x 263 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.Nr.1403
[Lowitzsch 2004, S.423, Abb.38]

Abb.13. Willem van Haecht
a) *Das Studio des Apelles*, 1628
Öl auf Holz, 105 x 149,5 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv.Nr.266
[Muller 1989, Plate I.]
b) *Die Galerie des Cornelius van der Geest*, 1628
Öl auf Holz, 100 x 130 cm, Antwerpen, Rubenshuis [Kahane 2005, Abb.1]

Abb.14. David Teniers d.J.
a) *Die Galerie von Erzherzog Leopold Wilhelm*, um1651
Kunsthistorisches Museum Wien [Bösel & Fillitz 2006, S.349, Abb.2]
b) *Die erzherzogliche Gemäldegalerie in Brüssel,* auch genannt *Galeriebild mit Königsportrait,*o.J.
Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, München, Bayrische Stadts Gemäldesammlung
[Lowitzsch 2004, Abb.9]
c) *Theatrum Pictorium,* Frontispiz, Kupferstich Brüssel 1660 (erste Edition)
Kunsthistorisches Museum Wien
[Schreiber 2004, S.115, Abb.39]

Abb.15. Schloss Ambras, Das chinesisches Porzellan
[Scheicher 1979, S.32]

Abb.16. P.P. Robert, *Salomon dirigiert die Einrichtung seines Naturalienkabinetts*, 1732
Kupferstich
[Klamt 1999, S.341, Abb.161]

Abb.17. B.Belloto, *Ansicht auf Wien vom Oberen Belvedere*, 1759/60
ein Detail: Universität mit Sternwarte (links), die Jesuiten-Kirche (Mitte), das Jesuiten-Kolleg mit Sternwarte (rechts), Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien [Klamt 1999, S.3, Abb.2]

Abb.18. Mathematische Instrumente (Sammelaufnahme)
Wien Hofmuseum
[Schlosser 1908, Fig.32, S.54]

Abb.19. Mathematischen Turm von Kremsmünster
a) Gliederungsschema des Mathematischen Turms [Klamt 1999, S.321]
b) Blick in das Mineralogische Kabinett [Klamt 1999, S.318, Abb.157]
c) Blick in das Zoologische Kabinett im ehem. Bilder-Saal [Klamt 1999, S.319, Abb.158]

Abb.20. Pertus Christus, *Der Hl. Eligius in seiner Goldschmiedewerkstatt*, 1449
Öl auf Holz, 98 x 85cm, Metropolitan Museum of Art
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/11/Petrus_Christus_003.jpg/180px-Petrus_Christus_003.jpg]

Abb.21. Das Theater der Erinnerung, *Teatro Farnese*, Parma
[http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/italy/images/i_parma_teatrofarnese.jpg]

Abb.22. Stallburg
a) Stich von Nicolaus van Hoy, *Die Bildergalerie in der Stallburg*, 1660
Kupferstich aus: David Teniers, *Theatrum Pictorium*, Brüssel 1660 (erste Edition)
Wien Kunsthistorisches Museum [Schreiber 2004, S.121, Abb.45]
b) Franz von Stampart und Anton Brenner, Inventarkatalog Prodromus, 1735
[http://photos.liveauctioneers.com/houses/galeriebassengeberlin/21199/0900_1_lg.jpg]
c) Francesco Solimena, *Karl VI und Graf Gundacker Althann*, 1728, Öl auf Leinwand,
Kunsthistorisches Museum Wien [http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1804]

Abb.23. aus Browners Reisen, *Die Hofbibliothek in Wien und Einblick in die Raritätenkammer unter Leopold I.*, 1711, Kupferstich
[Schlosser 1908, Fig.86, S.103]

Abb.24. F. Messmer und J. Kohl, *Kaiser Franz I. Stephan mit den Abteilungsdirektoren seiner Sammlungen im Kaiserlichen Naturalien-Kabinett*, 1773
Öl auf Leinwand, Naturhistorisches Museum Wien
[Zedinger 2000, S.110, Kat. Nr.6.01]

Abb.25. Der Louvre:
a) Charles P. Goyencourt und Benjamin Zix, *Der Saal der Diana im Louvre von West nach Ost gesehen*, 1807, Kupferstich / Aquarell, 17 x 26cm, Musée du Louvre, Paris [Paas & Mertens 2003, S.203, Abb.137]
b) Hubert Robert, *Die Grand Galerie im Louvre, Ansicht von Ost nach West*, 1802/03
Öl auf Leinwand, 37 x 46cm, Musée du Louvre, Paris
[Paas & Mertens 2003, S.203, Abb.136]

Abb.26. Der Schreibtisch von Siegmund Freud
Freud Museum London
[Blom 2004, S.343]

Abb.27. Einblick in die Tribuna, Galleria degli Uffizi, Florenz
[Acidini Luchinat & Scalini 1998, S.25]

Abb.28. a) Salomon Kleiner und Gottfried Pfauz, *Das Bilder Zimmer im oberen Belvedere*
Kupferstich [Aurenhammer 1971, S.71, Abb.53]
b) Salomon Kleiner und Jakob G. Thelott, *Die Gallerie von Marmor im untern Belvedere*, Kupferstich [Aurenhammer 1971, S.46, Abb.27]
c) aus dem Stichwerk von Salomon Kleiner, *Die Menagerie Prinz Eugens*, aquarelliertes Blatt, 1734 [Gutkas 1986, FB 41/Kat.-Nr.5.16]

d) Carl Goebel, *Saal V der Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere mit Besuchern*, 1876, Aquarell, Kunsthistorisches Museum Wien
[Aurenhammer 1971, S.106, Abb.93]
e) Pieter van den Berge, *Prinz Eugen beim Kunsthändler Somer*, 1707 oder 1712
Zeichnung [Gutkas 1986, S.139, Kat.-Nr.5.1]

Abb.29. Hieronymus Löschenkohl, *Unterricht junger österreichischer Erzherzöge im Mathematisch-Physikalischen Kabinett*, 1790
Aquarell, 49 x 69,2cm, Historisches Museum der Stadt Wien
[Zedinger 2000, S.137, Kat. Nr.6.28]

Abb.30. Museum von Olaus Worms, Titelblatt, *Das Wormianum*, 1655
Titelkupferstich
[Grote 1994, S.91, Abb.14]

Abb.31. Sammlung Domnick, Ottomar Domnick in seinem Garten
[Domnick 1989, S.95]

Abb.32. Sammlung EVN, Besprechungsraum
[Maier 2005, S.12-13]

Abb.33. Sammlung Wojda, Die Wiener Wohnung mit Bildern von Arnulf Rainer, Helmut Federle und Robert Barry
[Mumok 2005, S.15]

Abb.34. Sammlung Peter Infeld
[http://artstage.files.wordpress.com/2009/05/infeld027.jpg]

Abb.35. Gugging
a) Haus Gugging
[http://www.galeriehilt.ch/images/Gugging/Gugging%20Gruppe%202005.JPG]
b) Museum Gugging
[http://www.galeriehilt.ch/images/Gugging/Gugging%20Gruppe%202005.JPG]

Abb.36. Francesca von Habsburg TB-A21
[http://www.promi.at/fotos/francesca-habsburg-2.jpg]

9 Abbildungen

10 Liste der genannte Sammlungen und Sammler

RELIQUIENSAMMLUNGEN

Ägyptische Grabbeigaben S.9-10
Camera aurea der St. Ursula Kirche S.22
Abt Suger, Reliquiensammlung St. Denis S.19
Heiligenkreuzkapelle in der Burg Karlstein S.19
Heiltumssammlung der Karolinger, Ottonen und Habsburger S.19
Katharinen Kapelle S.19
Dom zu St. Stephan- Heiltumsstuhl S.22
Kaiser Friedrich III. von Ö., Georgskirche S.21
Probst Ambros Lorenz, Stiftsammlung Klosterneuburg S.99

SAMMLER

A

Herzog Albrecht II. von Ö.
Herzog Albrecht V. von Bayern
Herzog Albert von Sachsen-Teschen
August dem Starken, Schloss Dresden

B

Heinz Berggruen
Herzog Jean de Berry
Giovanni da Bologna
Sulpiz und Melchior Boisserée
Napoleon Bonaparte
Jan Brueghel d. Ä.

C

Gaius Julius Caesar
Calius Clinius Maecenas und Kaiser Augustus
Guliano Camillo
König Charles V. von Frankreich
Königin Christina von Schweden
Kurfürst Christian I. von Sachsen

D

Ottomar Domnick
Albrecht Dürer

E

Erzherzog Ernst von Ö.
Karlheinz Essl S.67
Prinz Eugen von Savoyen
EVN

F

Erzherzog Ferdinand II.von Tirol, Schloss Ambas
Franz Joseph I. von Ö.
Franz I. Stephan von Lothringens und Maria Theresia
Kaiser Friedrich III. von Ö.
Oliviero Forzetta
Siegmund Freud

G

Professor Bror Gadelius in Konradsberg
Evi und Georg Gayer
Bildhauer Lorenzo Ghiberti
Johann Wolfgang von Goethe

Familie Gonzaga in Mantua
Peggy Guggenheim
Gugging

H

Francesca von Habsburg, T-B A21
Prinz Heinrich von Wales
Adolf Hitler
Familie der Hohenzollern

I / J

Peter Infeld
Erzherzog Johann von Ö

K

Karl dem Großen
Karl V. in Vincennes
Karl VI. Von Öst.
Katharina II., Zarin von Russland, Pinakothek

L

Graf Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein
Erzherzog Leopold Wilhelm von Ö.
Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein
König Ludwig XIV. von Frankreich

M

Alejandro Madero und Horst Bleckmann
Johann Daniel Major
Hans Makart
Maler Andrea Mantegna, Studienkabinett
Kaiser Maximilian II. in Wien
Cosimo I. de` Medici
Lorenzo di Medici
Konzern Philip Morris

P

Petrarca
Philipp IV. von Spanien
François Pinault
Hans Prinzhorn in der Universitätsklinik von Heidelberg

R

Papst Julius II. della Rovere
Papst Sixtus IV. della Rovere
Peter Paul Rubens
Rudolf II. von Ö. in Prag
Kaiser Rudolf IV. der Stifter

S

Secession, Künstlervereinigung
Sternwarte, Benediktinerabtei von Kremsmünster

W

Psychiatriesammlung Waldau bei Bern
Franz und Sigrid Wojda
Professor der Medizin Olaus Worm

Museen

Akademie der bildenden Künste
Auktionshäuser Sotheby`s, Christie`s
British Museum
Museum of Installations in London

Metropolitan Museum of Art
Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig
National Gallery
Palazzo Pitti
museum in progress
South-Kensington-Museum
Tate Gallery
Uffizien
Neues Museum Weserburg

11 Fragebogen zu privaten Sammlungen

1. Wie heißt Ihre Sammlung und wo befindet sie sich?

2. Wann und aus welchen Gründen haben Sie begonnen eine Kunstsammlung aufzubauen? Können Sie sich an Ihren ersten, Initial zündenden Kauf erinnern? (Wann / Was)

3. Wie viele Werke umfasst Ihre Sammlung heute in etwa?

4. In wie weit hat Ihre Leidenschaft zur Kunst und zum Sammeln selbst Ihre Sammlung geprägt? Haben Sie sich davor auch schon mit Kunst befasst?

5. „Der Mensch als Sammler und Jäger." Wie würden Sie die Verbindung zwischen Ihrer Sammelleidenschaft und dem generellen Phänomen des Sammeln und Anhäufen von Dingen beschreiben?

6. Welche Medien nützen Sie, um Informationen über die Kunst am Weltmarkt zu erhalten?
   - ○ Kunstzeitschriften
   - ○ Fachliteratur, Neuerscheinungen über Künstler
   - ○ Auktionskataloge
   - ○ Ausstellungen in Museen und Galerien
   - ○ Kunstmessen
   - ○ durch Gespräche mit Künstlern
   - ○ Expertisen von Kuratoren, Galeristen
   - ○ Internet, Künstlerweb Seiten, Artnet
   - ○ andere:_____

7. Haben Sie bereits am Beginn Ihres Sammlungsaufbaues Kunstwerke besessen? Und waren diese Geschenke, Teil eines Erbes oder selbst erworbene?

8. Ist Ihr Kunstbestand in eine Firma, Stiftung oder ähnliches eingebunden?

9. Wie präsentieren, beziehungsweise leben Sie mit Ihrer zusammen getragenen Kunst? Sind die Werke nur im privaten Bereich zu besichtigen oder auch für Kunstliebhaber zugänglich?

10. „Der wahre Sammler ist selbst ein Künstler." (Zitat von M. Duchamp) Wären Sie daran interessiert mit ihrer Sammlung und Ihrem Namen an die Öffentlichkeit zu treten? Wenn ja, in welcher Art und Weise würden Sie gerne präsentiert werden?

11. Haben Sie bereits mit Museen zusammengearbeitet und Werke als Leihgabe zur Verfügung gestellt? Wurden diese Leihgaben im Rahmen einer Ausstellung über einen Künstler bzw. Epoche, oder einer Gesamtausstellung Ihrer Sammlung gezeigt?

12. Gibt es bereits Publikationen oder Kataloge von Einzelausstellungen ihrer eigenen Sammlung? Wenn ja bitte nennen Sie diese.

13. Wie und wo erwerben Sie Kunstwerke?
    - ○ Auf Auktionen
    - ○ Auf Messen
    - ○ Über bekannte Galerien
    - ○ Direkt beim Künstler im Atelier
    - ○ Auf Akademieausstellungen für junge Talente
    - ○ andere:_____

14. Pflegen Sie direkten Kontakt mit den Künstlern? Interessiert es Sie in das Schaffen eines Künstlers einzugreifen?

15. Haben Sie schon einmal bei einem Künstler ein Werk Ihren Vorstellungen entsprechend in Auftrag gegeben? Engagieren Sie Künstler überhaupt selber?

16. Haben Sie im Laufe Ihrer Sammeltätigkeit nur nach Geschmack oder auch nach wissenschaftlichen Aspekten eingekauft? Haben Sie sich in einem bestimmten Genre, Medium, einer Kunstepoche oder Gattung selber einen Schwerpunkt gesetzt?

17. Wie hat sich Ihr Bestand aus Ihrer Sicht entwickelt? Stehen die Werke in einer Beziehung zueinander? Welche Konzepte sind für die innere Struktur Ihrer Sammlung vorrangig von Bedeutung?

18. In wie fern streben Sie bei der Zusammenstellung Ihrer Sammlung kunsthistorische Aspekte, wie passende Kunstepochen, Chronologie der Werke, richtige Hängung an?

19. Wird Ihre Sammlung von Fachpersonal, Kunstexperten, Kuratoren und Beratern erweitert und aufgebaut? Wenn ja, in wieweit haben diese Experten Einfluss auf Ihre Entscheidungen?

20. Wie und von wem wird Ihre Sammlung gewartet? Haben Sie für Restaurationsarbeiten, Inventarisierung und anfallende Aufgaben einen Kurator oder entscheiden Sie selbst?

21. In einer großen Sammlung, die vielleicht in einem eigenen öffentlich zugänglichen Rahmen ausgestellt wird, ist man auf qualifizierte Hilfe angewiesen. Wie viel Eigenverantwortung und Entscheidungsbefugnis haben ihre Angestellten, wenn es um den weiteren Aufbau der Sammlung geht?

22. Als private Sammlung haben Sie von Haus aus, nicht wie ein Museum, die gleiche Verantwortung den Geschmack und die kunsthistorische Ausbildung Ihrer Besucher zu schüren. Ist es Ihnen dennoch ein Anliegen diese Aspekte zu berücksichtigen und erzieherisch zu wirken?

23. Worin sehen Sie die Verantwortung eines Sammlers?

24. Ist für Sie die „Aktie Kunst“ als Investment ebenfalls beim Erwerb von Interesse? In wie weit würden Sie sich von Wertsteigerungen im Kunstmarkt verführen lassen?

12 Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN:

Name	Isabella Herzig
Geburtsdatum	28.12.1982
Nationalität	Österreich

AUSBILDUNG:

2002 - aktuell	**Hauptuniversität Wien** Studium der Kunstgeschichte
2006 Sep/Dez	**John Cabot University Rom** Studium der Kunstgeschichte
1999 - 2001	**Realgymnasium** Billrothstraße 1190 Wien Matura in Deutsch, Englisch, Bildnerische Erziehung, Biologie
1993 - 1999	**Realgymnasium** Dominikanerinnen 1130 Wien
1989 - 1993	**Volksschule** Windhabergasse 1190 Wien

ARBEITSERFAHRUNG:

2007 - aktuell	**Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg** Praktikum, diverse Messebeteuung
2006	**Kunstmesse Palazzo Venezia Rom** Standbetreuung für Galerie LTD Derek Johnes (London)
2006	**Biennale des antiquaires Paris** Standbetreuung für Galerie Sanct Lucas (Wien)
2003 - 2009	**TEFAF Kunstmesse Maastricht** Standbetreuung für Galerie Sanct Lucas (Wien)
2004 März/Dez	**Sotheby's New York, Old Master Painting Department** Recherche, Mitarbeit beim Katalog, Kundengespräche
2001 - 2003	**Blaulicht - Möbel & Lichtdesign** Kundenbetreuung und Verkauf

13 Abstract

„Sammlungspraxis im Wandel der Zeit – Aufbau und Intention verschiedener Sammlungsmodelle mit dem besonderen Schwerpunkt auf Österreich“ beschäftigt sich mit dem Phänomen des Sammelns und Hortens sowie der Entstehung verschiedener Kunstsammlungen in den jeweiligen Epochen. Die Aufgabe dieser Arbeit bestand darin, anhand des Verlaufs der Sammeltätigkeit in der Geschichte der Menschheit verschiedene Formen und Ansätze von Sammlungen, die eine homogene Funktion erfüllen, vorzustellen und ihre Merkmale herauszuarbeiten. Dabei wurden unter Berücksichtigung der Zeitgeschichte und der Veränderungen des jeweils herrschenden Weltbilds auch die immer wieder neu entwickelten Ideale oder Modeerscheinungen, die für die Form oder das Konzept der Kollektionen von Bedeutung waren, beachtet. Ausgehend von einer chronologischen Auflistung und Beschreibung einzelner Sammlungstypen, wie Beispielsweise Reliquiensammlungen, Studioli, Lehrsammlungen, Kunst- und Wunderkammern sowie später aufgetauchten Spezialsammlungen, wurden die unterschiedlichen Formen von Kunstsammlungen vorgestellt.

Das Kapitel *Psychologische Aspekte des Sammeltriebs und Sammlungsintentionen* befasste sich in weiterer Folge ausgiebig mit der vielseitigen wie auch komplexen Tätigkeit des Sammelns sowie dem Sammlerprofil, welches nur durch eine jeweilige Betrachtung der Persönlichkeit möglich ist. Dabei wurden allgemein bekannte Motive und Wünsche, die in der Sammlungsgeschichte immer wieder aufgetaucht sind angeführt und hinterfragt. Biographien, Interviews und Sammlungsbeschreibungen, welche hier verarbeitet wurden, lassen erahnen inwieweit ein Sammler sich mit seinem geschaffenen Werk, in dem Fall die Sammlung, identifiziert hat und geben Aufschluss über Motive und verfolgte Sammlungskonzepte.

Im letzten Teil dieser Arbeit werden Sammlungsmodelle des 21. Jahrhunderts, die hauptsächlich in Österreich und Deutschland zu finden sind vorgestellt. Kollektionen wie die Privatsammlung Franz und Sigrid Wojda, die Sammlung Infeld, Gugging, TB-A21, das museum in progress oder das Neue Museum Weserberg, gelten in der österreichisch-deutschen Kunstlandschaft als Vorbilder für die zukünftige Sammlungspraxis und haben das Kunstverständnisses, wie auch den Umgang mit Kunst und Kultur stark geprägt. Ihr Ziel ist es nach wie vor neue Weg in der Sammlungspraxis zu finden und diese zu etablieren um die Kunst in allen Lebensbereichen mit einfließen zu lassen. Denn Sammlungen sind in jeder Hinsicht eine Bereicherung und somit ein grundlegender Bestandteil jeder Gesellschaft.