

Vom ‚opus‘ zum ‚corpus‘. Über den Statuswandel von Kunstsammlungen

Um zu verstehen, warum in den letzten Jahrzehnten gerade viele Unternehmer und Selbstständige zu Kunstsammlern geworden sind, genügt die Lektüre eines einzigen Texts. Er stammt aus dem Jahr 1973 und ist die Druckfassung einer Rede von Jürgen Ponto, dem damaligen Vorsitzenden der Dresdner Bank. Er hielt sie bei der Jahrestagung des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI, der sich in jenem Jahr in Hannover traf, und sie trägt den Titel „Begegnung von Kunst und Wirtschaft in unserer Zeit“.

Leitmotiv von Pontos Ausführungen ist, dass eine solche Begegnung nicht deshalb reizvoll oder gewinnbringend für beide Seiten sein kann, weil sie so unterschiedlich sind, sondern – im Gegenteil – weil sie einander in vielem ähneln. Eine solche These musste und sollte damals überraschen, gar provozieren, schien in den Jahren nach 1968 doch klarer denn je zu sein, dass Künstler genauso wie Wissenschaftler und Intellektuelle links stehen, sich aber insbesondere in ebenso strikter wie selbstverständlicher Opposition zu Kapitalismus und Wirtschaft befinden. Unbeirrt davon nahm Ponto – vier Jahre bevor er selbst zum Terroropfer der RAF werden sollte – in seiner Rede das von ihm behauptete Näheverhältnis zwischen Kunst und Wirtschaft auf drei Ebenen in den Blick, „nämlich auf einer handwerklichen Ebene, auf der Ebene einer geistigen Beziehung und schließlich auf einer sehr persönlichen Ebene des Zusammentreffens von Menschen, von Künstler und Wirtschaftler“.¹

Während er hinsichtlich der ersten Ebene ziemlich vage bleibt und davon spricht, wie sich technische Fortschritte und Modernisierung auf die Arbeitsprozesse in Kunst und Wirtschaft ausgewirkt haben, wird er ausführlicher, wenn es um die „geistige Beziehung“ geht. Ausgehend von dem noch allgemeinen Befund, Unternehmer und Künstler seien jeweils dazu berufen, „die Dinge zu gestalten“, benennt Ponto einige Eigenschaften, derer beide unbedingt bedürften. So stünden sie jeweils unter „dem Zwang zur Entscheidung“, sie „müssen abschließen können“; „am Ende“ stehe also „das Handeln, das Bekennen, das Verantworten“. Darauf folgt die markanteste Passage der gesamten Rede:

„Dem Zwang zur Tat entspricht das Risiko, das Risiko des Widerstandes, das Risiko der Nichtanerkennung, das Risiko des Versagens. Es spricht viel dafür, daß die Risiken für den Künstler genauso gewachsen sind wie für den Unternehmer, und daß ihm der Mut, aus der Kontemplation herauszutreten, in der Zukunft nicht weniger abverlangt werden wird als in der Vergangenheit, eine Courage übrigens, die die Brutalität gegen sich selbst einschließen muß, sich von dem eigenen Werk abzuwenden, ja es zu zerstören. So haben sich der Künstler und auch der Mann der Wirtschaft an der Sache zu erweisen. Und von der Sache her vereint sie beide Argwohn und Distanz gegenüber allem Dilettantischen, gegenüber den geschwätzigen Amateuren.“²

Auf einen Begriff gebracht, betreibt Ponto eine Heroisierung der Akteure aus Wirtschaft und Kunst: Sie seien gleichermaßen mutig wie kompromisslos, von Ernst und Leidenschaft getrieben, anspruchsvoll anderen und sich selbst gegenüber. Was sie tun, soll den Charakter eines Werks haben: als etwas Einzigartiges herausstechen und auf Dauer angelegt sein. Zugleich beschreibt Ponto Künstler und Unternehmer, wie früher Feldherren beschrieben wurden: Ihr Ethos gebietet ihnen, alle Verantwortung auf sich zu nehmen und selbstverständlich zu Opfern bereit zu sein. Das heißt auch, dass Ponto sich die geistige

¹ Jürgen Ponto: „Begegnung von Kunst und Wirtschaft in unserer Zeit“ (1973), in: Walter Grasskamp/ Wolfgang Ullrich (Hgg.): *Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 78-83, hier S. 78.

² Ebd., S. 79.

Beziehung zwischen Künstlern und Unternehmern als eine Beziehung strikt unter Männern denkt – unter Männern, die stolz auf ihre Männlichkeit, auf ihren Willen zum Kampf und eine von Pflicht und Ehre gekennzeichnete Gesinnung sind. Für sie ist alles im Leben eine Frage von ‚Sieg‘ und ‚Niederlage‘.

Da mit Ponto ein „Mann der Wirtschaft“ dieses Bild zeichnet, darf man unterstellen, dass die von ihm suggerierten Ähnlichkeiten zwischen seinesgleichen und Künstlern vor allem auch etwas über seine eigenen Wünsche und Projektionen verraten. Es scheint ihm wichtig zu sein, sich im Typus des Künstlers wiederfinden zu können, und er ignoriert deshalb die näherliegende Perspektive, die Beschäftigung mit Kunst als Form von Exotismus oder als Chance zu einer kritisch-distanzierten Reflexion der eigenen Identität zu beschreiben. Von Künstlern erwartet er vielmehr eine Bestätigung und Stärkung seines Zugangs zur Welt.

Auch in seinen Ausführungen zur dritten Ebene, der „persönlichen Begegnung zwischen dem Künstler und dem Mann der Wirtschaft“, bleibt Ponto dabei, in beiden Pendants zu sehen, die er gleichermaßen heroisiert. So hätten „Wirtschaft und Kunst“ nach den Jahren von Nationalsozialismus und Krieg „in die verwüsteten Provinzen das Leben zurückgebracht“; sie hätten dies „gemeinsam“ vollbracht, und „dieses auf gegenseitige Anregung bezogene Verhältnis des Künstlerischen zum Wirtschaftlich-Technischen“ sei „eine durchaus beglückende Erfahrung unserer Zeit“.³

Deutet Ponto damit einen deutschen Sonderfall an, so ließe sich weitergehend davon sprechen, dass er Künstler deshalb so nachdrücklich als vital-mutige Tatmenschen beschreibt, weil sie sich in einer Gesellschaft, in der das Militär sein Ansehen verspielt hat und in der sich tradiert männliche Institutionen wie Burschenschaften politisch-weltanschaulich diskreditiert haben, als Identifikationsfiguren einer sonst heimatlos gewordenen Virilität eignen. Künstler füllten in den 1970er Jahren somit gerade in Deutschland die Lücke, die durch eine ‚vaterlose Gesellschaft‘ entstanden war, welche der Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich 1963 erstmals beklagt hatte. Sie wurden insbesondere von Menschen, denen es an männlichen Vorbildern mangelte, als besonders stark, entschlossen, risikofreudig und durchsetzungsfähig idealisiert.

Eine gesamte Generation von Kunstsammlern entwickelte sich somit aus dem sonst kaum erfüllbaren Wunsch, Männlichkeit als etwas Schönes und Positives zu erleben. Entsprechend waren in den damals begonnenen Sammlungen vornehmlich Werke der Künstler und Strömungen vertreten, die mit Gesten der Kraft, Formen der Entschiedenheit, rebellischen Akten, martialischen Themen oder radikalen Brüchen auffielen. Georg Baselitz, Horst Antes, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, vor allem auch die Neuen Wilden wurden für viele Sammlungen prägend; abstrakte Maler wie Max Bill, Josef Albers, Imi Knoebel oder Blinky Palermo waren ebenfalls beliebt, verkörperten sie doch andere als männlich qualifizierte Eigenschaften: Kontrolle, Effizienz, Nüchternheit.

Dass auf einmal hunderte von Unternehmern, Bankern, Managern und Selbständigen anfangen, zeitgenössische Kunst zu sammeln, weil sie sich am liebsten, wie der Sammler Harald Falckenberg freimütig zugab, in „heroischen Kategorien der Herausforderung, des Kampfes, der Risikofreude, Offenheit und Entschiedenheit“ sehen wollten, dürfte auch nicht ohne Rückwirkung auf die weitere Kunstentwicklung geblieben sein.⁴ Vielleicht wäre mancher aggressive Künstlerhabitus und manche performative Machtinszenierung nicht weiter genährt worden und wäre die ein oder andere forsche und präpotente Faktur unterblieben, hätte es nicht gerade danach immer wieder die stärkste Nachfrage gegeben. Die Sammler erwarteten, dass in Kunstwerken Stärke zum Ausdruck kommt und sie dadurch motiviert, ja dazu legitimiert werden, selbst knallharte Entscheidungen zu treffen oder ihre Ellbogen auszufahren, um Konkurrenten loszuwerden. In diesem männerbündlerischen Klima

³ Ebd., S. 79f.

⁴ Harald Falckenberg: „Ersatzproblem Bohne. Überlegungen zum Machtdiskurs in der Kunst“ (2002), in: Ders.: *Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers*, Hamburg 2007, S. 295-315, hier S. 297.

gediehen erste Formen dessen, was sich etwas später zur Gattung der Siegerkunst auswachsen sollte: Werke, mit denen Macht, Überlegenheit, Coolness zu demonstrieren ist – die keinen oppositionellen Geist und keine Empathie mit Schwachen und Unterrückten erkennen lassen und die deshalb nichts mehr mit dem Selbstverständnis der Künstler von 1968 zu tun haben.⁵

Um ihre Identifikation mit den Künstlern und dem vital-virilen Charakter von deren Werken ausleben zu können, hätte es den ‚Männern der Wirtschaft‘ nicht genügt, Ausstellungen zu besuchen oder Monographien zu lesen, sich also als Kunstrezipienten weiterzubilden und zu profilieren. Das wäre ihnen zu unverbindlich, gar unaufrichtig erschienen: als ginge es um eine bloße Affäre, zu der man sich nicht einmal richtig bekennt. Aus ihrer Sicht verhielt sich das Sammeln zum Rezipieren also wie das Heiraten zum Inwilder-Ehe-Leben. Es war genauso wie eine Familiengründung Ausdruck von Mut und Entschiedenheit, ja wer echtes Geld in die Hand nahm, um Kunst zu erwerben, machte keine halben Sachen, sondern Nägel mit Köpfen. Und erwarb man gar noch besonders teure Kunst, konnte man sich ein weiteres Mal als männlich erfahren – nicht nur weil das viele Geld zum Potenzbeweis wurde, sondern auch weil einem solchen Kauf, mit dem man vielleicht sogar an ein finanzielles Limit ging, etwas besonders Riskantes und damit etwas Irrationales anhaftete, man sich dann also, wie der Philosoph Lambert Wiesing analysiert hat, „unangepasst“ und „provozierend“ verhielt: Nur wer Kunst kauft und sammelt, nicht wer sie bloß rezipiert, kann sich als besonders cool erleben, denn nur als Sammler und nicht als Betrachter kann man etwas Verrücktes tun.⁶

Da mit jedem Kaufakt zugleich ein Anspruch auf Ausschließlichkeit bekundet wurde, konnte eine Kunstsammlung immer nur dem Sammler selbst gehören, immer nur ihn alleine repräsentieren. Sie war sein Werk, auf das er mit ähnlichem Stolz blickte wie auf eine Unternehmensgründung. Selbst und gerade die eigenen Ehefrauen waren meist nur Zaungäste, die höchstens beim Hängen von Ausstellungen mitwirkten, während die Sammlungen Jahr um Jahr wuchsen. Dass es die Gattin die gesamte Zeit über gab, wurde oft erst Jahrzehnte später offenbar, nämlich wenn der Fortbestand einer Sammlung über den Tod ihres Gründers hinaus zu planen war. Als potenzielle Erbin oder Mitglied einer eigens ins Leben gerufenen Stiftung kommt der Ehefrau dann große Bedeutung zu, und damit es nicht so aussieht, als sei sie nur aus pragmatischen Gründen eingesetzt worden, gibt man sich nach außen hin plötzlich so, als habe das Ehepaar immer schon gemeinsam gesammelt.

Zudem bringt es in Zeiten, in denen die Sensibilität für das Verhältnis zwischen den Geschlechtern deutlich höher entwickelt ist als noch in den 1970er Jahren, ein besseres Image, wenn die Sammlung nicht nur als Produkt männlicher Selbstbehauptungsbedürfnisse erscheint. Bei Sammlern passiert also dasselbe, was bei etlichen Künstlern ebenfalls passiert ist: Ihre Frauen werden auf einmal als genauso relevant erachtet wie sie selbst. Wie der Name von Christo irgendwann nicht mehr ohne den von Jeanne-Claude erwähnt wurde oder wie Werke, die früher allein Edward Kienholz zugesprochen wurden, mittlerweile genauso als Werke seiner Frau Nancy gelten, treten also auch immer mehr Sammlergattinnen ins öffentliche Bewusstsein. Irene Ludwig als Gattin von Peter Ludwig war die erste, der diese nachträgliche Gleichstellung widerfuhr, die in diesem Fall allerdings eher als verspätete Wiedergutmachung erscheint, da das Geld für die Kunstsammlung ursprünglich aus ihrer – nicht aus seiner – Familie stammte. Doch erst als der Patriarch alten Stils an Reputation einbüßte, durfte so etwas auch kommuniziert werden. Nun ist Teamwork statt Einzelkämpfertum, zumindest aber eine harmonisch-fruchtbare Partnerschaft das neue Ideal, dessen Erfüllung es zu demonstrieren gilt.

Folgt man hier dem Zeitgeist, stehen die Inhalte und die Ausrichtung der jeweiligen Sammlung auf einmal aber ebenfalls zur Disposition. Es offenbart sich, wie schwierig es ist, mit etwas, das unter speziellen, gewiss auch idiosynkratischen Bedingungen entstanden ist,

⁵ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016.

⁶ Lambert Wiesing: *Luxus*, Berlin 2015, S. 192.

angemessen umzugehen, nachdem diese sich verändert haben. Egal ob eine in den 1970er oder 1980er Jahren begonnene Sammlung nun an die nächste Generation vererbt, ob sie in eine Stiftung umgewandelt und vielleicht sogar in eigenen Räumlichkeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht oder ob sie ganz oder in Teilen in ein staatliches Museum überführt werden soll, bedeutet dies eine Herausforderung. In jedem Fall müssen die Sammlung und ihre Werke fortan ohne den Sammlungsgründer bestehen – müssen also andere Funktionen übernehmen können. Statt einem einzelnen Menschen Rückendeckung zu bieten und als Identitätsbooster zu wirken, haben sie auf einmal möglichst repräsentativ für ein Kapitel der Kunstgeschichte zu sein oder sollen bei Rezipienten Assoziationen wecken, Lust auf Interpretationen machen, starke Gefühle auslösen; Kunstvermittlern müssen sie Anlass bieten, in Workshops und bei Führungen mit ihnen zu arbeiten, um selbst einem an sich kunstfernen Publikum Schwellenängste zu nehmen. Und vor allem anderen müssen sie natürlich relevant und aktuell erscheinen, auch wenn sich der allgemeine Geschmack in den Jahrzehnten, seit sie entstanden sind, verändert hat.

Da wohl noch nie so viele Kunstsammlungen neu begonnen wurden wie ab den 1970er Jahren – in Deutschland im Speziellen –, ist zu erwarten, dass die Probleme, die mit Sammlungs-Transfers einhergehen, in den nächsten Jahren viel bewusster und auch öffentlich diskutiert werden. Gerade im Fall von Sammlungen, deren Gründer in der Kunstwelt oder sogar darüber hinaus Prominenz erlangt haben, wird es viele interessieren, ob und wie sie sich in der Zukunft behaupten können. Bleiben sie erhalten, werden sie fortgeführt, gehen sie in anderen, größeren Sammlungen auf? Gibt es künftig gar Super-Sammler, die sich auf die Übernahme bereits bestehender Sammlungen konzentrieren? So hat die Sammlerfamilie Ströher etwa große Teile der Sammlung von Hans Grothe gekauft, und die Sammlung von Reiner Speck ist ebenso wie die Sammlung Rheingold bei den Gebrüdern Viehof gelandet. Die Hintergründe und Konditionen solcher Übernahmen werden dabei meist diskret behandelt. Aber auch wenn staatliche Häuser private Sammlungen aufnehmen – z.B. die Münchner Pinakotheken die Sammlung Brandhorst oder die Wiener Albertina die Sammlung Essl –, bemüht man sich um Intransparenz, einigt sich also auf Regelungen, die so kompliziert sind, dass sie in ihren juristischen Details für Laien kaum durchschaubar sind. Keiner der Vertragspartner hat Interesse an zu simplen Konstruktionen, riefte das doch nur Kommentatoren auf den Plan, die den Deal bewerteten und letztlich wohl immer schlecht redeten.

Tatsächlich dürften einige staatliche Institutionen in der ersten Phase von Sammlungsübernahmen – in den Jahren nach 2000 – zu großzügig gewesen sein, zumal damals kaum absehbar war, wie viele Sammler noch mit ähnlichen Angeboten und Interessen kommen würden. Mittlerweile greift hingegen immer mehr die Sorge um sich, dass gerade für die Kunst, die in den privaten Sammlungen der letzten Jahrzehnte am häufigsten vertreten ist, bald schon nicht mehr genügend Publikumsnachfrage besteht, es also wenig Sinn ergibt, immer noch Weiteres davon zu zeigen. Dass die öffentlichen Museen zunehmend auch Konkurrenz von Sammlermuseen bekommen, in denen nochmals ganz Ähnliches zu sehen ist, verschärft das Problem zusätzlich und hat schon zu ersten Forderungen geführt, gerade kleinere Museen auch wieder zu schließen. So sprach sich Christiane Lange, Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart, 2015 dafür aus, der kapitalistisch konditionierten Wachstumslogik, der zufolge es immer „mehr Museen, mehr Anbauten, mehr Ausstellungen“ zu geben habe, endlich zu entsagen, keine weiteren Privatsammlungen mehr aufzunehmen und sogar darüber nachzudenken, ob das „Entsammeln“ nicht genauso die Aufgabe eines seriösen Museums sein könnte wie das Sammeln.⁷

⁷ „Vielleicht gibt es einfach zu viele Museen. Christiane Lange im Gespräch mit Julia Voss“, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10. Oktober 2015, auf: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ein-gespraech-mit-christiane-lange-13844184.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Daher wird es vermutlich schon bald die Ausnahme sein, dass öffentliche Häuser Sammlungen komplett übernehmen und ausstellen. Gerne wird man dann mit mangelnden Besucherzahlen argumentieren und damit auch die Politik davon überzeugen, dass für eine weitere Unterstützung privater Sammler nicht genügend demokratische Legitimation vorhanden ist. Teile ehemals privater Sammlungen werden in Depots landen oder abgestoßen werden, und mit einer guten Portion Klassenkampfrhetorik wird man darauf verweisen, dass die Interessen einer breiten Rezipientenöffentlichkeit letztlich stärker sind als der Wille eines einstmaligen Sammlungsgründers.

Das alles wird aber noch aktive sowie jüngere Sammler dazu bringen, ihrerseits verstärkt über Sinn und Ziele des Sammelns nachzudenken. Und wenn schon Museen Strategien des Entsammelns erwägen, wird es vielleicht auch nicht länger ein Tabu sein, dass Sammler genauso verkaufen wie sie kaufen. Es wird eventuell sogar selbstverständlich werden, eine Sammlung als etwas anzusehen, das nicht nur eine Richtung kennt und immer größer wird, sondern das genauso Phasen der Konzentration und Reduktion erlebt. Und dachte man Sammlungen gerade in jener männlich dominierten Epoche in strenger Analogie zu Werken – so als ließen sie sich nach und nach vervollkommen und seien einem Ideal von Endgültigkeit und Dauer verpflichtet –, dürfte es künftig üblich werden, sie nach dem Modell von Körpern wahrzunehmen: als etwas, das sich fortwährend im Stoffwechsel befindet, mal fitter und mal angeschlagen ist, unerwartete Entwicklungen vollzieht und während des gesamten Lebens höchst unterschiedliche Perioden durchläuft, das aber auch sterben darf, nachdem es lange genug gelebt hat. Lateinisch formuliert, geht es um den Unterschied zwischen ‚opus‘ und ‚corpus‘: zwischen einer Sammlung, die stark an ihren Gründer gebunden ist, der sich wie ein Schöpfer begreift und besondere Fähigkeiten für sich in Anspruch nimmt, und einer Sammlung, bei der die Sammlungsstücke zwar jeweils einer gemeinsamen Leitidee folgen, diese aber nicht auf einen einzelnen Urheber bezogen ist, sondern viel offener und pragmatischer gedacht wird.

Die öffentliche Wahrnehmung von Kunstsammlern und ihren Sammlungen ist auf einen solchen Paradigmenwechsel von ‚opus‘ zu ‚corpus‘ aber noch nicht zureichend eingestellt. Vor allem fehlen die ‚role models‘ oder ‚best practice‘-Beispiele. Doch das könnte sich ändern – und ändert sich mit vorliegendem Buch. Erstmals haben es sich mit Klaus K.F. Schmidt und Sasa Hanten-Schmidt zwei Sammler eigens zur Aufgabe gemacht, Genese und Charakter ihrer jeweiligen Sammlungen zu analysieren und diesen Prozess zu publizieren. Dieses Buch fungiert dabei im besten Sinne als ein Medium – oder gar als ein Mediator? –, können und wollen die beiden Sammler, die erst seit 2014 ein Paar und seit 2015 verheiratet sind, doch mit seiner Hilfe entscheiden, welche Werke Teil ihrer künftigen gemeinsamen Sammlung sein werden. Mit dem Buch soll also aus zwei Sammlungen eine werden, womit das Sammeln zuletzt als Entsammeln praktiziert wird.

Umso spannender wird der Fall dadurch, dass es sich um zwei höchst unterschiedliche Sammler und Sammlungen handelt. Klaus F.K. Schmidt ist einer jener Unternehmer, die in den 1970er Jahren damit begannen, zeitgenössische Kunst zu sammeln, um darin ihre eigene Position als Männer und Macher zu reflektieren und zu rechtfertigen. Seine Frau Doris nahm ihrerseits die damals übliche Rolle einer Sammler-Gattin ein: Sie war zur Stelle, wenn es um repräsentative Funktionen ging, aber sie überließ die Sammelentscheidungen weitgehend ihrem Mann. Nachdem sie 2013 unerwartet gestorben war (so dass ein Teil der Sammlung als Erbe an die gemeinsamen Kinder ging), lernte Klaus F.K. Schmidt mit Sasa Hanten seine zweite Frau kennen: mehr als eine Generation jünger, beruflich in der Kunstwelt tätig, ebenfalls Sammlerin. Die Nähe zu Künstlern ist für sie ebenso selbstverständlich wie das Sammeln selbst, das entsprechend auch nicht überhöht, sondern als lebensbegleitende Praxis verstanden wird. Von vornherein wird die Sammlung hier eher als ‚corpus‘ denn als ‚opus‘ begriffen.

Mit Harald Falckenberg, der vor einigen Jahren eine Sammler-Typologie entwickelt hat, könnte man auch davon sprechen, dass hier eine „Sammler-Sammlerin“ auf einen „Sammlungs-Sammler“ getroffen ist. Für erstere sei „der Prozess des Sammels und die eigene geistige, emotionale Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst maßgeblich“, sie sei „typischerweise in der Szene verwurzelt, hält engen Kontakt zu Programm Galeristen und jungen Künstlern, fördert Projekte und engagiert sich in den lokalen Kunstinstitutionen“. Dagegen zeichnet sich ein „Sammlungs-Sammler“ dadurch aus, auf „wichtige Kunstwerke“ konzentriert zu sein, „die Bestand und einen hohen Wert haben“; er begreift „Kunst als eine Generationen überschreitende Anlage“, arbeitet „oft mit Beratern zusammen und pfleg[t] persönliche Beziehungen zu wichtigen Künstlern und zu Leitern renommierter in- und ausländischer Museen“.⁸

Dürfte Sasa Hanten-Schmidt die treibende Kraft dafür gewesen sein, dass das Sammlerpaar den Vereinigungsprozess der beiden Sammlungen öffentlich vollzieht und dabei alte Muster einer Marginalisierung des weiblichen Teils ausdrücklich hinter sich lässt, so ist es jedoch auch im Selbstverständnis von Klaus F.K. Schmidt als Sammler durchaus schon angelegt, die eigene Sammlung zugleich von außen, also unabhängig von Besitzerstolz, in den Blick zu nehmen. Noch zusammen mit seiner ersten Frau formulierte er als Motto „Wir sammeln, um zu kuratieren“ und signalisierte damit Neugier auf einen Perspektivwechsel: Alles wird, nachdem es erworben wurde und damit offenbar den Bedürfnissen des Sammlers genau zu entsprechen vermag, nochmals auf die Probe gestellt. Es wird daraufhin betrachtet, ob es auch unabhängig vom Sammlungsgründer und seinem Sammlungswerk bestehen kann, ja welche Erfahrungen und Erkenntnisse sich ergeben, wenn es mit kuratorischen Anliegen betrachtet und in wechselnde Konstellationen gebracht wird.⁹

Gewiss ist jenes Motto auch Dokument einer Zeit, in der viele Sammler noch in einer defensiven Position waren, weshalb sie es nicht als opportun empfanden, nach außen hin als Eigentümer aufzutreten, sondern mit dem Verweis auf das Kuratieren lieber einen intellektuelleren Umgang mit Kunst für sich behaupteten. Doch erfährt das Motto mit vorliegendem Buch eine eindrucksvolle Bestätigung und Interpretation. Werden die Werke der Sammlung Schmidt wie auch die der Sammlung Hanten darin neuen Perspektiven und Zusammenhängen ausgesetzt, so erscheinen die beiden Sammler wie Kuratoren in eigener Sache. Das Buch ist ihr ‚musée imaginaire‘: ein Labor, in dem sich ihre beiden Sammlungen analysieren, reinigen, wieder zusammensetzen lassen, bis eine neue einheitliche Sammlung – die Sammlung Hanten-Schmidt – entsteht, die aber nicht länger ein großes Werk (opus), sondern eine variable Anordnung (corpus) darstellt. Mustergültig wird jener Paradigmenwechsel öffentlich vollzogen und lässt sich daher endlich auch diskutieren.

⁸ Harald Falckenberg: „Kunstsammeln jenseits messianischer Erwartungen“ (2006), in: Ders., a.a.O. (Anm. 4), S. 13-39, hier S. 26f.

⁹ Doris und Klaus Schmidt: „Wir sammeln, um zu kuratieren“, in: Peter Herbstreuth: *Dresden privat. Die Kunst des Sammelns*, Dresden 2002, S. 87.