

Aus:

GERDA RIDLER

Privat gesammelt – öffentlich präsentiert

Über den Erfolg eines neuen musealen Trends
bei Kunstsammlungen

September 2012, 468 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-2227-0

Während im deutschsprachigen Raum Kunstmuseen traditionell Einrichtungen der öffentlichen Hand sind, lässt sich seit den 1990er Jahren eine Gegenbewegung erkennen: Immer mehr private Sammlerinnen und Sammler treten mit eigenen und privat finanzierten Museen und Kunsträumen an die Öffentlichkeit. Erstmals werden in diesem Buch Gründungsmotive und Zielsetzungen privater Kunstinitiativen erforscht und ihre Erfolgsfaktoren im Vergleich zu öffentlichen Museen wissenschaftlich fundiert und differenziert erläutert. Die Erkenntnisse sind sowohl für die aktuelle Museumsforschung und das Anwendungsgebiet des Kulturmanagements als auch für das Verständnis des gegenwärtigen Kunstbetriebs und seiner künftigen Steuerung von großem Gewinn.

Gerda Ridler (Dr. phil.), Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin, war Gründungsdirektorin des privaten Museum Ritter und ist als freie Autorin, Kuratorin und Beraterin für private Kunstsammlungen tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2227/ts2227.php

Inhalt

EINLEITUNG

- 1. Hochkonjunktur der öffentlichen Privatsammlungen | 9**

TEIL I: THEORETISCHE UND PRAKTISCHE RELEVANZ DES FORSCHUNGSTHEMAS

- 2. Historische Entwicklung des privaten Kunstsammelns | 23**

- 2.1 Privates Sammeln von Kunst: Ein historischer Rückblick von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert | 23
- 2.2 Privates Sammeln von Kunst im 20. Jahrhundert | 33
- 2.3 Wichtige internationale Vorläufer der heutigen Privatmuseen | 53
- 2.4 Hochkonjunktur der öffentlichen Privatsammlungen seit den 1990er Jahren | 61
- 2.5 Zusammenfassung | 69

- 3. Die öffentliche Privatsammlung | 79**

- 3.1 Begriffsklärung | 79
- 3.2 Formen der Öffentlichmachung privater Sammlungen | 84
- 3.3 Trägerschaften öffentlicher und privater Sammlungen | 89
- 3.4 Besonderheiten öffentlicher Privatsammlungen | 92
- 3.5 Ableitung der Forschungsfrage | 100

- 4. Was macht ein Museum erfolgreich?**

Eine methodische Analyse öffentlicher Museen | 101

- 4.1 Erfolg aus der Sicht institutionalisierter Vertretungen der Museumsbranche | 105
- 4.2 Instrumentarien des Managements zur Bewertung von Qualität und Erfolg | 115
- 4.3 Museale Erfolgsfaktoren aus der kulturwissenschaftlichen Perspektive | 125
- 4.4 Operationalisierung der untersuchungsrelevanten Erfolgskriterien öffentlicher Museen | 138
- 4.5 Zusammenfassung der Erfolgskriterien öffentlicher Museen | 168

TEIL II: KONZEPTION DER EMPIRISCHEN UNTERSUCHUNG

- 5. Forschungsmethodik | 175**

- 6. Darstellung des Untersuchungsfeldes | 187**

- 6.1 Auswahlkriterien der öffentlichen Privatsammlungen | 187

- 6.2 Sammlung Hoffmann, Berlin | 190
- 6.3 Essl Museum, Klosterneuburg, Österreich | 193
- 6.4 Daros Museum Zürich, Schweiz | 197
- 6.5 Langen Foundation, Insel Hombroich, Neuss | 201
- 6.6 Museum Frieder Burda, Baden-Baden | 205
- 6.7 Julia Stoschek Collection, Düsseldorf | 209
- 6.8 Sammlung Boros, Berlin | 213
- 6.9 Museum Biedermann, Donaueschingen | 217
- 6.10 Sammlung FER Collection, Ulm | 221
- 6.11 me Collectors Room Berlin | 225

TEIL III: ERGEBNISSE DER UNTERSUCHUNG

- 7. Öffentliche Privatsammlungen im Licht der empirischen Forschung | 231**
 - 7.1 Gründungsmotive | 231
 - 7.2 Benennung | 274
 - 7.3 Ziele und Leitbild | 280
 - 7.4 Trägerschaft und Finanzen | 285
 - 7.5 Museale Kernkompetenzen | 292
 - 7.6 Management | 337
 - 7.7 Personal | 345
 - 7.8 Besucherorientierung | 352
 - 7.9 Öffentlichkeitsarbeit und Marketing | 361
 - 7.10 Flankierende Serviceeinrichtungen | 371
 - 7.11 Netzwerk und Kooperation | 384
 - 7.12 Dienstleistungsqualität | 387
 - 7.13 Zusammenfassung der Erfolgsfaktoren öffentlicher Privatsammlungen | 392
 - 7.14 Abgleich der Erfolgskriterien öffentlicher Museen mit Erfolgsfaktoren öffentlicher Privatsammlungen | 402
- 8. Veränderungen in der zeitgenössischen Museumskultur | 407**
 - 8.1 Stellenwert der öffentlichen Privatsammlungen im Verhältnis zu öffentlichen Museen | 407
 - 8.2 Zukunft öffentlicher Privatsammlungen | 416
 - 8.3 Potenzielle Formen zukünftiger Zusammenarbeit zwischen privaten Sammlungen und öffentlichen Museen | 424
- 9. Schlussbemerkung | 429**

TEIL IV: VERZEICHNISSE UND ANHANG

- Literaturverzeichnis | 431**
- Detailliertes Inhaltsverzeichnis | 461**

1. Einleitung. Hochkonjunktur der öffentlichen Privatsammlungen

1.1 DARSTELLUNG DES FORSCHUNGSFELDES

Seit den 1990er Jahren sorgt die Gründung einer Vielzahl neuer und privatwirtschaftlich geführter Kunstmuseen in Deutschland für Aufsehen. In einer Zeit, in der öffentliche Museen für in Privatbesitz befindliche Kunstwerke nur noch bedingt aufnahmebereit¹ sind, präsentieren Sammlerinnen und Sammler² bildender Kunst ihre umfangreichen und mehrheitlich hoch qualitativen Kollektionen nun zunehmend in ihren eigenen Museen und privaten Ausstellungsräumen. Ohne Zweifel bereichern diese öffentlichen Privatsammlungen³ die Vielfalt und Qualität der Museumslandschaft und des kulturellen Angebots. Sie widmen sich vorrangig der aktuellen und zeitgenössischen Kunst und tragen mit ihren bemerkenswerten Ausstellungs- und Programmangeboten zur kulturellen Belebung und Profilierung der Orte und Regionen bei, in denen sie eröffnet wurden.

Die Gründung privatwirtschaftlich geführter und von öffentlichen Mitteln völlig unabhängiger öffentlicher Privatsammlungen kann als neues Phänomen in der Museumslandschaft gewertet werden. Seit der Jahrtausendwende sind allein im deutschsprachigen Raum knapp vierzig international anerkannte private Initiativen mit ihrem

-
- 1 „Bedingt aufnahmebereit“, betitelt der Sammler Harald Falckenberg einen seiner Essays über das Verhältnis von privaten Sammlern und öffentlichen Museen. Vgl. Falckenberg 2002: 13-29.
 - 2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in den folgenden Ausführungen überwiegend die männliche Form in der Bezeichnung von Personen verwendet. Im Sinne des Gleichbehandlungsgesetzes sind diese Bezeichnungen als nicht geschlechtsspezifisch zu betrachten.
 - 3 In Anlehnung an Grasskamp (2010a: 31), der den Begriff „öffentlicher Privatsammler“ im Unterschied zum traditionellen Privatsammler geprägt hat, wird hier der Terminus „öffentliche Privatsammlung“ verwendet. Es handelt sich dabei um Kunstsammlungen von Privatpersonen, die der Öffentlichkeit in eigenen Ausstellungsräumen zu regelmäßigen Besuchszeiten oder nach Voranmeldung zugänglich sind. Die an sich widersprüchliche Bezeichnung stellt dar, dass private Sammler öffentliche Kunstorte gründen, damit die Öffentlichkeit dort an privaten Kunstleidenschaften teilhaben kann. Begriffsklärungen sind in Kapitel 3 zu finden.

hochkarätigen Kunstbesitz an die Öffentlichkeit getreten.⁴ Hier lässt sich eine Entwicklung erkennen, die in der rund 200jährigen Geschichte der Institution Museum⁵ neu und einmalig ist: Noch nie zuvor wurden so viele Ausstellungshäuser von Privatpersonen gegründet wie heute. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, dieses neue Phänomen, seine unterschiedlichen Erscheinungsformen und seine Wirkung auf die öffentliche Museumslandschaft zu untersuchen.

Erforscht werden soll darüber hinaus, warum private Sammler gerade in den letzten zwanzig Jahren ein verstärktes Interesse an eigenen Museen und der öffentlichen Zugänglichkeit ihrer privaten Kollektionen zeigen. Welche Veränderungen in der Kunstlandschaft haben diese Tendenz begünstigt? Warum leisten sich Privatsammler eigene Kunst- und Ausstellungsräume? Welche Ziele verfolgen sie damit? Was macht den besonderen Reiz von privaten Sammlungen aus? Und worin liegt ihr Erfolg begründet? Diesen Fragen soll in der Arbeit nachgegangen werden.

Im Fokus dieser Studie stehen ausschließlich öffentlich zugängliche Privatsammlungen, die sich vorrangig der bildenden Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts widmen und von Einzelpersonen oder Ehepaaren gegründet wurden.⁶ Die Untersuchung konzentriert sich dabei auf private Initiativen, die zur Gänze autonom geführt werden, und forscht nach den spezifischen und maßgeblichen Faktoren, die ihren Erfolg ausmachen. Im deutschsprachigen Raum ist zu beobachten, dass die neu errichteten privaten Kunstsammlungen und ihre Ausstellungsprojekte hohe Wertschätzung und sehr positiven Zuspruch beim Publikum und bei Experten verbuchen können. Hinter den privaten Einrichtungen stehen meist erfolgreiche Unternehmer oder Persönlichkeiten, die ihren beruflichen Erfolg auch in ihrem privaten Kunstengagement weiterführen wollen. Ihre privaten Kunstdomizile arbeiten daher wirtschaftlich orientiert und sind besucherfreundlich ausgerichtet. Mit ihrem jungen und dynamischen Image, ihren gegenwartsbezogenen qualitätvollen Sammlungen und ihrer hohen Servicebereitschaft haben sie im öffentlichen Kulturleben und im Bewusstsein der Bevölkerung enorme Bedeutung erlangt. Für die öffentlichen Museen entsteht dadurch ein noch nie dagewesener Wettbewerb.

Theoretische Grundlage dieser Arbeit bildet die Frage, wie Erfolg in Kunsteinrichtungen gemessen werden kann. Reflektionen über Erfolgsstrategien gibt es bislang nur für Kunstinstitutionen öffentlicher Prägung. In den letzten Jahren haben sowohl die institutionalisierten Vertretungen der deutschsprachigen Museumsbranche als auch die kulturmanageriale und kulturwissenschaftliche Forschung die Organisation und Führung von öffentlichen Museen zunehmend unter ökonomischen Aspek-

4 Eine tabellarische Übersicht über die wichtigsten privaten Museumsgründungen im deutschsprachigen Raum seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich in Kapitel 2.5.

5 Die Entstehung der Institution Museum als Einrichtung der bürgerlichen Öffentlichkeit wird in die Zeit der französischen Revolution datiert. 1793 wurde im Louvre das Musée des Arts eröffnet, dessen Kunstwerke Teil des politischen Enteignungsprozesses waren, der seit 1789 in Gang war. Vgl. Ridler 1996: 32.

6 Kunstsammlungen von Unternehmen (Corporate Collections) oder öffentliche Privatsammlungen zur bildenden Kunst vergangener Jahrhunderte finden in dieser Untersuchung keine Berücksichtigung.

ten betrachtet und Fragen der Professionalisierung, Qualitätssteigerung und Erfolgsorientierung thematisiert. Aus diesem Grund wird die aktuelle Fachdiskussion über Erfolgsstrategien musealer Arbeit gleichsam als Folie methodisch analysiert. Die Verfasserin hat sich zum Ziel gesetzt, einen Katalog an potenziellen Faktoren zu identifizieren, die den Erfolg öffentlicher Museen nachhaltig beeinflussen können. Ob diese Erfolgskriterien auch für private Kunsträume relevant sind oder ob andere Faktoren für ihre Attraktivität und ihr hohes Prestige in der öffentlichen Wahrnehmung bestimmend sind, soll mit dieser Studie überprüft werden.

1.2 AUSGANGSLAGE

Zunächst soll der Kontext rund um das Thema öffentliche Privatsammlung soweit aufbereitet werden, dass ein hinreichend differenziertes Bild der Museumslandschaft als Grundlage für diese Untersuchung entstehen kann.

Allgemein erfreuen sich die Kunstmuseen in Deutschland hohen Zuspruchs, sie gehören zu den erfolgreichsten Einrichtungen der kulturellen Landschaft. Mehr als 109 Millionen Besuche in deutschen Museen im Jahr 2010 belegen eindrucksvoll die Bedeutung der Museen als Bildungs- und Freizeitorte.⁷ Allein in Deutschland gibt es 6.281 Museen, davon 660 Kunstmuseen, die mit ihren Sammlungen, Wechselausstellungen und diversifizierten Programmen um das Interesse des Publikums wetteifern.⁸ In einer globalisierten, sich schnell verändernden Welt müssen sich öffentliche Museen nicht nur gestiegenen Ansprüchen des Publikums stellen, sondern auch auf die ständig steigende Konkurrenz im Kultur- und Freizeitbereich reagieren. Neben privatwirtschaftlich organisierten Unternehmen, die eine Reihe neuer Geschäftsfelder im Kultursektor entdecken, sind es im Besonderen die öffentlich zugänglichen Privatsammlungen, die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuen und an deren Attraktivität sich öffentliche Kunstmuseen messen lassen müssen.

Das zunehmende Interesse der Öffentlichkeit an Kunst sammelnden Persönlichkeiten und privater Kunstleidenschaft lässt sich durch verschiedene Faktoren erklären. Kunst genießt in unserer Gesellschaft heute einen hohen Stellenwert, besonders die zeitgenössische Kunst wird in der Wahrnehmung und in ihrer Bedeutung immer relevanter. Das lässt sich vor allem anhand der stets steigenden Besuchszahlen von Kunstausstellungen nachweisen.⁹ Das Interesse an Sammlern hängt aber auch

7 Während im Jahr 1990 100 Millionen Besucher in Museen und Ausstellungshäusern in Deutschland gezählt wurden, waren es im Jahr 2010 mehr als 109 Millionen Besucher. Vgl. Institut für Museumskunde 1991: 7 und Institut für Museumsforschung 2011: 7.

8 Innerhalb der letzten 20 Jahre ist die Zahl der Museen in Deutschland von 4.034 auf 6.281 Museen, um mehr als 55% gestiegen. Vgl. Institut für Museumskunde 1991: 22 und Institut für Museumsforschung 2011: 15.

9 Als Beispiel sei hier die „documenta“ genannt, eine der weltweit bedeutendsten, nicht-kommerziellen Ausstellungs-Plattformen für zeitgenössische Kunst. Sie findet alle fünf Jahre in Kassel statt. Im Jahr 2007 wurden 751.301 Besucher in der Ausstellung, die rund 100 Tage dauert, gezählt. Im Vergleich dazu: 1955, im ersten documenta-Jahr wurden 130.000 Besucher gezählt. Vgl. <http://d13.documenta.de/start.html> (19.1.2012).

mit dem beträchtlichen und „geradezu grotesk überzogenen“ – so Grasskamp (2010b: 62) – Marktwert der zeitgenössischen Kunst zusammen. Die hohen Summen, die für aktuelle Kunstwerke ausgegeben werden, schüren das Interesse an jenen Personen, die sich solch hohe Summen leisten können. Auf diese Weise erhalten private Sammler einen herausgehobenen Status und rücken ins Zentrum der medialen Aufmerksamkeit. Das Ansehen des Sammlers „zehrt ja nicht nur von seinem Besitz allein, sondern auch von seiner Konsumkompetenz, um die man ihn beneidet und deren eleganteste Form er präsentiert“, so Grasskamp (2010b: 62). Bereits zu Beginn der 1960er Jahre stellt Cabanne (1963: 162) fest:

„Wenn Emil Georg Bührle bei dem großen Kunsthändler Wildenstein in New York an einem einzigen Abend zwölf Gemälde kauft, dann fragt kaum jemand, um was für Gemälde es sich handelt, sondern: Wer ist dieser Herr Bührle?“¹⁰

Der Kunstmarkt durchlebt seit einiger Zeit eine beeindruckende und ausgeprägte Hochkonjunktur. In spektakulären Auktionen werden Höchstpreise für zeitgenössische bildende Kunst erzielt, und die begehrtesten Werke haben seit Mitte der 1990er Jahre vornehmlich Eingang in private Sammlungen gefunden. Die öffentlichen Museen finden sich dabei oft nur in der Beobachterrolle wieder, denn aufgrund der drastischen Beschränkung der öffentlichen Mittel stehen die Ankaufsetz der staatlichen Institutionen in markantem Gegensatz zu den Mitteln privater Sammler. Das hat zur Folge, dass die Rezeption der Gegenwartskunst immer stärker in privaten Institutionen stattfindet, weil die finanzielle Ausstattung der öffentlich subventionierten Museen den Ankauf hochkarätiger Werke zeitgenössischer Kunst nicht erlaubt und die Privatsammler ihre Neuerwerbungen kaum mehr als Leihgaben in öffentlichen Häusern, sondern in ihren privaten Kunsträumen zeigen. „Der Sammler geht voran“, sagt Grasskamp (2002a: 65) und beschreibt damit die steigende Bedeutung der öffentlichen Privatsammlungen, die innerhalb weniger Jahre zu einem wesentlichen Kapitel in der jüngsten Museumsgeschichte geworden sind.¹¹ Er äußert zudem den Verdacht, dass die Privatinitiativen den öffentlichen Museen die Kanonkompetenz im Hinblick auf Gegenwartskunst abgenommen haben.¹²

10 Der Kunstsammler Emil Georg Bührle wird in Kapitel 2.3.2 vorgestellt.

11 1969 prägte der ehemalige Museumsdirektor Gert von der Osten den Ausspruch „Der Sammler geht voran“ im Hinblick auf Peter Ludwig, der den Kölner Museen ein umfangreiches Sammlungskonvolut von Kunst der 1960er Jahre als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte. Seither gilt dieses Urteil als Leitmotiv des Verhältnisses von Privatsammler und öffentlichem Museum (von der Osten 1969: o.S.).

12 Dieses Thema wird seit längerem auch im Feuilleton diskutiert. So merkte Karlheinz Schmid (2008: 2/3) anlässlich der Ausstellung „Matthew Barney“ (5.11.2007-29.3.2008) in der Sammlung Goetz in München an, dass „so manches öffentliche Museum stolz sein könnte, eine solche Ausstellung präsentieren zu dürfen, wie sie Ingvild Goetz als Privatsammlerin mit größter Selbstverständlichkeit öffentlich zugänglich macht“, und schließt an, dass wir „umdenken müssen und eines Tages womöglich dort landen, wo wir schon mal waren: keine zeitgenössische Kunst im öffentlich finanzierten Museum. Die Prüfstände der Gegenwart werden dann in privater Obhut betrieben.“

Die Sammler haben nicht nur großen Einfluss auf die Kunstrezeption, sondern auch auf die Kunstproduktion. Wimmer (2010: 10) ist überzeugt, dass für die Karrieren von Künstlern heute „die Erwerbungs politik privater Sammlerinnen und Sammler entscheidender [ist, d.V.] als die kunsthistorische Anerkennung durch öffentliche Museen“. Die erworbene Kunst wird „möglichst unmediatisiert“ (Fleck 2010: 6) in den eigenen Museen und Ausstellungsräumen gezeigt, wodurch diese privaten Kunsträume eine Aktualität und Gegenwartsbezogenheit erhalten, die früher den Galerien vorbehalten war. Damit stellen private Sammler nicht nur einen großen Rückhalt für gegenwärtige Künstler dar, sondern sie übernehmen auch eine Leistung, der öffentliche Museen heute kaum mehr nachkommen: „Bildung, Sicherung und Schutz auch der Kunst, die nicht historisch abgesichert ist“ (Weibel 2007: 41).

Dass private Sammler ihre hochkarätigen Kunstkollektionen verstärkt in eigenen und unabhängigen kunsthallen- oder museumsähnlichen Ausstellungsräumen öffentlich machen, ist ein internationales Phänomen. Als prominente Beispiele seien hier François Pinault, Charles Saatchi und Viktor Pinchuk mit ihren privaten Museen in Venedig, London und Kiew genannt.¹³ Überblickt man den globalisierten Kunstmarkt seit den 1990er Jahren, so lässt sich feststellen, dass „die Bundesrepublik Deutschland [...] bei den privaten Sammlungen die wesentliche ‚Großmacht‘ hinter den Vereinigten Staaten von Amerika bildet“, so Fleck (2010: 6). Doroshenko (2010: 4) konstatiert in diesem Zusammenhang „a new global phenom, that is fast becoming a new institutional paradigm for art collections for the 21st century“. In seinem jüngst veröffentlichten Bildband stellt Doroshenko die fünfzig weltweit wichtigsten, von Privatsammlern gegründeten Kunsträume vor, die seiner Einschätzung nach über die international herausragendsten zeitgenössischen Kunstsammlungen verfügen.¹⁴

„No longer is the world looking to the public art venue to be educated about contemporary artists and ideas that surround contemporary art. Instead, the art enthusiast and the art world are turning their attention more and more to private collectors who have chosen to

13 Bei diesen drei Museumsgründern handelt es sich um sehr reiche und einflussreiche Persönlichkeiten: Der Milliardär François Pinault (*1936) ist im Luxusgüter- und Lebensmittel-Handel engagiert; der Werber und Kunsthändler Charles Saatchi (*1943) war für den Aufschwung der Brit Art verantwortlich; der Oligarch Viktor Pinchuk (*1960) zählt zu den 200 reichsten Menschen der Welt. Allerdings ist diese „mega-solvente transnational agierende Elite von Sammlern“ (Maak 2011: 39) nicht mit den Sammlern dieser Studie vergleichbar. Maak (2011: 49) konstatiert diesen Sammlern „oligarchischen Großsammlergeschmack“, der stets die gleichen Künstler favorisiert und eine globale Monokultur produziert.

14 Peter Doroshenko war Präsident und Künstlerischer Direktor des privaten Pinchuk Art Center in Kiew und ist aktuell Executive Director des „The Dallas Contemporary“. Knapp ein Viertel (12 Privatsammlungen) der in diesem Buch vorgestellten privaten Ausstellungsräume sind im deutschsprachigen Raum angesiedelt. Die Hälfte der in dieser Studie untersuchten öffentlichen Privatsammlungen (Sammlung Boros, Museum Frieder Burda, Essl Museum, Sammlung Hoffmann und Julia Stoschek Collection) werden in seinem Buch vorgestellt. Das manifestiert die Bedeutung und internationale Anerkennung dieser öffentlichen Privatsammlungen.

create their own private spaces to share with the world what has inspired them in their own interaction with contemporary art and in their own collecting“ (Doroshenko 2010: 4).

Doroshenko spricht von den öffentlichen Privatsammlungen als den aktuellen Orten der zeitgenössischen Kunstrezeption. Es ist offenkundig, dass die privaten Sammler gegenwärtig eine mitbestimmende und wesentliche Rolle in der Gegenwartskultur spielen. Allerdings wird diese Bedeutung von institutionalisierten Vertretern der öffentlichen Museumsbranche wie auch der Kunstkritik nicht nur positiv gesehen. Von der Macht der Sammler, ihrer Omnipräsens in der Kunstwelt und ihrem Einfluss am Kunstmarkt ist die Rede (Kritische Berichte 2006, Lammert 2007, Jocks 2011a, Jocks 2011c). Die Kunstkritik stellt Sammler bisweilen als egoistische Persönlichkeiten und Spekulanten dar, die lediglich an gesellschaftlichem Renommee interessiert sind und Kunst nicht aus ästhetischen sondern aus ökonomischen Gründen erwerben.¹⁵ Dabei wird übersehen, dass eine Reihe von Sammlern fundierte Bildungsarbeit leistet und ihre Sammlungen und ihre privaten Ausstellungshäuser die öffentliche Kunstszene sinnvoll ergänzen. Es bedeutet für Sammler zudem großen finanziellen Aufwand, ihre Kollektionen in eigenen Räumen öffentlich zugänglich zu machen. Neben den Kosten der Gebäudeerrichtung oder des Umbaus einer bestehenden Immobilie fallen laufende Ausgaben für Betrieb, Personal, Ausstellungen, Publikationen, Kunstvermittlung und Werbung an. Dies alles leisten die Privatsammler aus eigener Tasche, völlig ohne Zuschüsse der öffentlichen Hand.

Nutznießer des Privatengagements ist das kunstinteressierte Publikum, das neben dem öffentlichen Museumsangebot in den Genuss kommt, subjektive Sammelleidenenschaften kennen zu lernen. Viele Menschen können durch die privaten Initiativen mit Kunstwerken in Kontakt kommen, die ihnen sonst unzugänglich bleiben würden. Dadurch wird das Verständnis für Gegenwartskunst gefördert, und Kunstströmungen, die abseits des Kanons liegen, können auf diese Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Denn Privatsammler haben aufgrund ihrer individuellen Vorlieben stets die Vielfalt gefördert.

Das Vorhandensein privater Kunsträume ist grundsätzlich positiv zu werten, da ein großes Angebot an unterschiedlichen Museen und Ausstellungsthemen bei den Besuchern Lust und Interesse erzeugt, sich mit Kunst zu beschäftigen. Und dieses Interesse fragt zunächst nicht nach „öffentlich“ oder „privat“, sondern nach Vielfalt und Qualität in der Präsentation und Vermittlung von Kunst. Öffentliche Privatsammlungen können helfen, das Kunstpublikum zu vergrößern, wovon indirekt auch der institutionalisierte Museumsbetrieb profitiert. Folglich erscheint es mit den Worten von Willi Bongard (1967: 169) „durchaus wünschenswert, dass möglichst viele Sammler – aus welchen Motiven immer – möglichst große Kunsterwerbungen machen. Die kleine Eitelkeit und das kleinlichste Gewinnstreben (das im einen oder an-

15 Besonders Eduard Beaucamp, der von 1966-2002 Kunstkritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung war, verfolgt das Wirken der Sammler sei jeher mit großer Skepsis. Er idealisiert die Nachkriegssammler, die sich selbstlos am Gesellschaftsprojekt der öffentlichen Museen beteiligt haben, und verurteilt die „selbstgefällige und protzige Kunstpolitik“ der privaten Museumsgründer (Beaucamp 2011a). Das Wirken öffentlicher Privatsammler wird von Rezensenten aber auch positiv beurteilt. Siehe Fußnote 12.

deren Fall nicht völlig ausgeschlossen werden darf) kommen letzten Endes der Kunst, den Künstlern und einem großen Publikum zugute. *Ars longa, vita brevis.*“

1.3 STAND DER FORSCHUNG

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Museum ist in den letzten Jahren stark angestiegen.¹⁶ Baur (2010: 7) nennt als Gründe für den Boom der Museumsliteratur und der Museumsforschung einerseits das allgemein steigende Interesse an den Museen, das sich an den jährlich wachsenden Besucherzahlen nachweisen lässt. Andererseits resultiert die intensive Auseinandersetzung „aus der Vielgestaltigkeit des Untersuchungsphänomens selbst“, das Fragestellungen aus unterschiedlichen sozial- und kulturwissenschaftlichen sowie kulturmanagerialen Bereichen erlaubt. Der Forschungsgegenstand Museum lässt sich keiner akademischen Disziplin eindeutig zuordnen und wird so zum „Experimentierfeld interdisziplinärer Betrachtung“. Für die vorliegende Untersuchung sind im Besonderen jene Publikationen von Interesse, die sich mit der Museumsgeschichte, dem privaten Sammeln von Kunst, dem Verhältnis von privaten Sammlern und öffentlichen Museen und dem Museumsmanagement beschäftigen. Da sich diese Studie auf private Kunstsammler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz beschränkt, wird vorrangig die deutschsprachige Fachliteratur berücksichtigt.

Seit die Institution Museum zunehmend unter ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet wird und sich die Disziplin des Kulturmanagements etabliert hat, ist die Literatur zum Museumsmanagement deutlich in den Vordergrund getreten. Neben allgemeinen Untersuchungen zu managementgeleiteten Formen der Organisation und Betriebsführung von Museen (Reicher 1988, Gutbrod 1994, Zimmer 1996, Kotler / Kotler 1998, Bendixen 2001, Drucker 2001, Dauschek 2001, Schmutzer 2005, Klein 2008) gibt es eine Vielzahl von Studien, die sich einzelnen Aspekten des Museumsmanagements widmen. Eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten beschäftigt sich mit den Bereichen Marketing, Öffentlichkeitsarbeit, Publikumsforschung, Finanzierung und Controlling (Schuck-Wersig / Wersig 1992, Hausmann 2001, Rump 2002, Klein 2005, Beccarelli 2005, Gerlach 2007, Laukner 2008, Günter / Hausmann 2009, Reussner 2009). Ein genauerer Blick zeigt, dass vor allem die Literatur zum Museumsmarketing und zur Besucherorientierung überwiegt. Bei beiden Themenbereichen handelt es sich um Managementstrategien, die in amerikanischen Museen entwickelt und daraufhin für die deutsche Museumskultur adaptiert wurden. Die vielfältigen Beiträge in diesen Genres spiegeln eine Hauptlinie der Strukturreform deutscher Museen der letzten Jahre wider, nämlich die stärkere Öffnung der Institution in Richtung ihres Publikums. Der dadurch bedingte Paradigmenwechsel kann mit den

16 Grundlegende Standardwerke zur rund zweihundertjährigen Geschichte der Institution Museum sind Bazin 1967, Deneke / Kahsnitz 1977, Grasskamp 1981, Kemp 1987a, Kemp 1987b, Pomian 1988, Sheehan 2002. Im Zentrum dieser Abhandlungen stehen meist Fragen nach der Zugänglichkeit und Öffentlichmachung von Sammlungen sowie Präsentations- und Vermittlungsformen von Kunstwerken.

Schlagworten „vom Elfenbeinturm zum Dienstleistungsbetrieb“ prägnant zusammengefasst werden.

Dieser Thematik ist auch der Arbeitskreis Museumsmanagement im Freilichtmuseum am Kiekeberg verpflichtet. Seit Mitte der 1990er Jahre publiziert er Empfehlungen für ein integriertes Management, das bei der Anwendung betriebswirtschaftlicher Grundlagen museale Besonderheiten berücksichtigt. Hier werden überwiegend Themen, die als strategische Erfolgsfaktoren von Museen angesehen werden, behandelt. Als Beispiele seien die Bereiche Personalmanagement, Corporate Identity-Strategien, zielgruppenorientiertes Museumsmanagement, Zielfelder, Marktchancen und Qualitätsmanagement angeführt (Wiese 2000, John 2000, Dreyer / Wiese 2002, John 2003, Dreyer / Wiese 2004, Dreyer / Wiese 2006, Dreyer / Wiese 2008, John / Günter 2008). Dem allgemeinen Strukturwandel der Museen trägt auch das Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin Rechnung und veröffentlicht in seinen Mitteilungen und Berichten (Ebert 2005, Wittgens 2005, Leikam / Opitz / Sager / Wahl 2008, Bristot 2007, Bröckers 2007) sowie in seinen Schriften (Riebe 2007, von Chlebowski 2008) museumsrelevante Forschungen. Auch hier dominieren die Schwerpunkte Besucherforschung und Museumsmanagement, denen das Institut eigene Projektreihen widmet.

Daneben behandelt die neuere Literatur zum Thema Kunstmuseum Fragen nach den heutigen Funktionen und Aufgaben dieser kulturellen Institution und sucht nach Perspektiven des Museums im 21. Jahrhundert (Wall 2006, John / Dauschek 2008). Diese aktuellen Problemstellungen stehen auch im Zentrum der Tagungen und Publikationen des Deutschen Museumsbundes. Tagungsthemen wie „Höhere Qualität?: Zur Bewertung musealer Arbeit“ (2004), „Museen gestalten Zukunft – Perspektiven im 21. Jahrhundert“ (2006), „Was macht ein Museum erfolgreich?“ (2007), „Museen in der Informationsgesellschaft“ (2008), „Chefsache Bildung“ (2009), „Kulturelles Erbe und Transformation“ (2010) belegen das entsprechende Engagement.

Das steigende wissenschaftliche Interesse an der wirtschaftlichen Betriebsführung von Kultur- und Museumsbetrieben lässt sich im Zuge der angespannten Finanzsituation der öffentlichen Haushalte auch durch die Suche nach Bewertungsindikatoren für deren Erfolg belegen. Während sich Abfalter (2010) dem Erfolg im Musiktheater zuwendet, hat Fritsch (2007) Erfolgsfaktoren im Stiftungsmanagement untersucht. Für die Museumsbranche hat der Deutsche Museumsbund (2004b und 2007b) die Frage nach Qualität und Erfolg musealer Arbeit in die Fachdiskussion eingebracht. Seither bleibt die Forschung um die Evaluierung der Museumsarbeit allerdings vage, lediglich Wiese (2010a und 2010b) hat einige wichtige, allerdings sehr allgemein gehaltene Erfolgsfaktoren für Museen definiert. Die vorliegende Studie verfolgt daher das Ziel, zur Entwicklung und weiteren Diskussion um institutionalisierte und einheitliche Maßstäbe für erfolgreiche und qualitative Museumsarbeit einen Beitrag zu leisten.

Genau wie zur Frage nach den Erfolgsfaktoren musealer Arbeit gibt es auch zum Thema Privatmuseen und öffentliche Privatsammlungen aus wissenschaftlicher Perspektive bislang nur punktuelle Forschungsbemühungen. Obwohl Kunstsammler in den letzten Jahren verstärkt ins Rampenlicht der Kunstöffentlichkeit gerückt sind und ihre Sammlungen und privaten Kunstinitiativen einen wichtigen Beitrag zur Gegenwartskultur darstellen, fehlen bis dato methodische Untersuchungen im Bereich des

Kultur- und Museumsmanagements, die die spezifischen Bedingungen, Zielsetzungen und Gemeinsamkeiten dieses neuen Forschungsfeldes beleuchten. Die vorliegende Studie kann daher als grundlegender Beitrag zu diesem Themenbereich verstanden werden, der auch Anregungen für zukünftige weiterführende Untersuchungen bereithält.

Das Interesse an den Persönlichkeiten, die hinter großen Sammlungen stehen, hat eine große Zahl an Publikationen unterschiedlichen wissenschaftlichen Anspruchs hervorgebracht (Cabanne 1963, Sachs 1972, Sager 1992, Reitz 1998, Adriani 1999, Herold 2001, Kuhrau 2005, Gudowacz / van Hagen / Chancel 2006, Wimmer / Feilchenfeldt / Tasch 2009, Doroshenko 2010, Jocks 2011a, Jocks 2011c). Diese Beiträge porträtieren berühmte Kunstsammler und Stifter von der Antike bis zur Moderne und beschränken sich meist auf allgemeine Darstellungen und Schilderungen biografischer, sozialer und gesellschaftlicher Beweggründe für das private Kunstengagement. Neben diesen persönlichen und exemplarischen Sammlerporträts ist das Phänomen des Sammelns von Kunst in zahlreichen Abhandlungen und Aufsätzen aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet worden (Grote 1994, Münsterberger 1995, Assmann et. al. 1998, Groys 1997, Groys 2000, Sommer 2002, Sommer 2011, Holz 2011, Jocks 2011b). Das spannungsreiche Verhältnis von privaten Sammlern und öffentlichen Museen wurde gleichfalls mehrfach thematisiert (Mai / Paret 1993, Hermsen 1997, Breyhan 1997, Gohr 2000, Heil 2000, Grasskamp 2002a, Weibel 2007, Grasskamp 2010b, Fleck 2010). Zusätzlich sind in jüngster Zeit eine Reihe von Sammlungs- und Ausstellungskatalogen erschienen, die sich einzelnen privaten Museumsgründern und Sammlerpersönlichkeiten widmen.¹⁷ Darin werden hauptsächlich individuelle Strategien des Sammelns und spezifische Motivationen für die öffentliche Zugänglichkeit der privaten Kunstwerke beschrieben. Trotz der Fülle der Literatur, zu der in jüngster Zeit auch Ratgeber zum Thema Sammeln und Handlungsanleitungen für den Kunstmarkt gehören (Lindemann 2006, Herstatt 2007, Lindinger / Schmid 2007, Völcker 2007, Lindemann 2010), fehlen empirische Forschungsaktivitäten, die die Gründung, Zielsetzung und die managerialen Verfahrensweisen der privatwirtschaftlich geführten Kunsteinrichtungen untersuchen und die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten dieses neuen Phänomens deutlich machen. Das Dissertationsvorhaben möchte diese Lücke schließen.

1.4 ZIELSETZUNG, METHODISCHER ANSATZ UND AUFBAU DER ARBEIT

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine Annäherung an die Frage, warum private Sammler bildender Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts seit den 1990er Jahren verstärkt mit eigenen Ausstellungsräumen an die Öffentlichkeit treten, welche Besonderheiten die jungen Privatinitiativen auszeichnen und worin ihr großer Erfolg be-

17 Hier wird eine exemplarische Auswahl angeführt: Sammlung Essl 1999, Falckenberg 2002, Stiftung Frieder Burda 2004, Beyeler Museums AG 2007, Weishaupt 2007, Boros Foundation 2009, Adriani / Weibel 2009, Biedermann Foundation 2009, Adriani 2009, Fleck 2010, Ridler 2010, Schaufler / Bergmann 2010.

gründet liegt. Die methodische Untersuchung fußt neben einer umfangreichen theoretischen Studie und Datenanalyse auf einer qualitativen Erhebung in Form von leitfadengestützten Experteninterviews.

Nach allgemeinen Vorbemerkungen und einer Einführung in das Thema der Arbeit werden im ersten Teil (Kapitel 2 bis 4) die theoretischen Rahmenbedingungen für diese Studie gelegt. Ausgangsbasis der Untersuchung bildet ein Rückblick auf die Geschichte des privaten Sammelwesens, der zeigt, dass viele staatliche Museen und Sammlungen ohne private Schenkungen und Stiftungen in dieser Form nicht existieren würden. Kapitel 2 stellt bedeutende Sammlerpersönlichkeiten seit der Renaissance vor, die mit besonderen Sammlungskonzepten und der öffentlichen Zugänglichkeit ihrer privaten Kunstwerke oder privaten Museumsgründungen große Bekanntheit und Bedeutung erlangt haben. Aus der historischen Rückschau lassen sich fünf besondere Merkmale privaten Sammelns verstetigen, die in Kapitel 7.5.1 mit aktuellen Sammelstrategien verglichen werden.

Kapitel 3 legt die begrifflichen und definitorischen Grundlagen des neuen Phänomens „öffentliche Privatsammlung“ und stellt in einem Exkurs die Sonderform des Sammlermuseums vor. Im Anschluss daran werden die Besonderheiten privater Kunstsammlungen und ihre Unterschiede zu staatlichen Institutionen aus der Sicht der aktuellen Fachliteratur und praktischer Erfahrungen vorgestellt. Aus den Erkenntnissen der ersten beiden Kapitel wird die zentrale Forschungsfrage nach dem Erfolg öffentlicher Privatsammlungen abgeleitet.

Gegenstand von Kapitel 4 bildet die Frage, welche Faktoren für den Erfolg öffentlicher Kunstmuseen relevant sind. Hier wird ein aktuelles kulturmanageriales und kunstwissenschaftliches Thema aufgegriffen, das seit einigen Jahren verstärkt in öffentlichen Museumskreisen diskutiert wird. Was macht ein Museum erfolgreich?¹⁸ Mit drei unterschiedlichen Blickwinkeln wird der aktuelle Stand der Forschung beleuchtet und ein Fundus qualitativer Bewertungskriterien ermittelt. Die Darstellung potenzieller Erfolgskriterien öffentlicher Museen stellt die theoretische Grundlage für die empirische Untersuchung der privaten Kunsträume dar.

Der zweite Teil der Arbeit (Kapitel 5 und 6) widmet sich der Methodik der empirischen Untersuchung. In Kapitel 5 werden die Auswahl der Erhebungsinstrumente begründet sowie die Methoden und der Ablauf des Forschungsdesigns beschrieben. Anschließend erfolgt in Kapitel 6 eine detaillierte Darstellung des Untersuchungsfeldes, das sich aus einer repräsentativen Stichprobe von zehn öffentlichen Privatsammlungen aus dem deutschsprachigen Raum zusammensetzt.

Die Präsentation der Untersuchungsergebnisse erfolgt im dritten Teil (Kapitel 7 bis 9) dieser Arbeit. Kapitel 7 erläutert und interpretiert die Resultate der theoretischen Studie und der qualitativen Experteninterviews und diskutiert die erhobenen Ergebnisse mit den potenziellen Erfolgskriterien öffentlicher Museen. Nach der Erörterung möglicher Konsequenzen für die zeitgenössische Museumskultur, zu der erneut eine Expertenmeinung hinzugezogen wurde, folgt in Kapitel 8 ein Ausblick auf die Zukunft öffentlicher Privatsammlungen und mögliche künftige Kooperationsformen mit staatlichen Institutionen. Abgeschlossen wird diese Studie mit einer

18 „Was macht ein Museum erfolgreich?“ lautete der Titel der Fachtagung der Kulturstiftung der Länder und des Deutschen Museumsbundes, Frankfurt am Main, 3.-6. Juni 2007.

Schlussbemerkung und Darstellung der wichtigsten Ergebnisse (Kapitel 9). Die nachfolgende tabellarische Abbildung fasst den Aufbau der vorliegenden Arbeit noch einmal übersichtsartig zusammen.

Tabelle 1: Aufbau der vorliegenden Studie

<i>Aufbau der vorliegenden Studie</i>		
<i>Einleitung</i>		
Vorbemerkung	Kap. 1	Darstellung des Themas, Stand der Forschung und Zielsetzung der Studie
<i>Teil I: Theoretische und praktische Relevanz des Forschungsthemas</i>		
Theoretischer Rahmen	Kap. 2	Historischer Rückblick auf privates Sammeln
	Kap. 3	Begriffsklärungen, Darstellung der Unterschiede zwischen privaten und öffentlichen Sammlungen anhand der aktuellen Fachliteratur und Erfahrungen aus der Praxis
Theoretische Grundlage	Kap. 4	Was macht ein Museum erfolgreich? Eine methodische Analyse öffentlicher Museen
<i>Teil II: Konzeption der empirischen Untersuchung</i>		
Darstellung des Forschungsdesigns	Kap. 5	Methode und Ablauf der empirischen Untersuchung
Darstellung des Untersuchungsfeldes	Kap. 6	Vorstellung von zehn Privatsammlungen aus dem deutschsprachigen Raum
<i>Teil III: Ergebnisse der Untersuchung</i>		
Ergebnisse der Untersuchung	Kap. 7	Öffentliche Privatsammlungen im Licht der empirischen Forschung
Zukunft der öffentlichen Privatsammlungen	Kap. 8	Veränderungen in der zeitgenössischen Museumskultur und Ausblick
Zusammenfassung	Kap. 9	Schlussbemerkung
<i>Teil IV: Verzeichnisse und Anhang</i>		
Verzeichnisse und Anhang		Literatur-, Tabellen- und Abbildungsverzeichnis. Brief an Sammler, Interview-Leitfaden

Quelle: Eigene Darstellung