

Museum und Privatsammlung, eine Zwillingsgegnerschaft

Autor(en): **Grasskamp, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 11: **Besondere Museen = Musées particuliers = Particular museums**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65829>

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

Museum und Privatsammlung, eine Zwillingegegnerschaft

In jüngster Zeit drängen zahlreiche Privatsammlungen an die Öffentlichkeit. Architektur spielt dabei oft eine gewichtige Rolle. Auf spezifische Weise werden Sammler mit Privatmuseen dem Anspruch gerecht, Kunst sei ihrem Wesen nach ein Allgemeingut, das öffentlich zugänglich sein müsse. Museen und Kunsthallen, die traditionellen Einrichtungen der Kulturpflege par excellence, geraten dadurch vermehrt in Konkurrenz zu agilen und kaufkräftigen Sammlern und ihren attraktiven Auftritten. So schafft die zunehmende Privatisierung eines als öffentlich reklamierten – und umgekehrt die vermehrte Öffnung eines privat erworbenen – Kulturgutes zwischen Sammlern und Museen eine neue Rollen- teilung, die aber doch auf eine lange Geschichte zurückblicken kann.

Museen und Sammler stehen seit Jahrhunderten in einem Spannungsverhältnis, das zu den fruchtbarsten der Kulturgeschichte zählt. Museen haben Sammler inspiriert und Sammler Museen. Dabei sind die Sammler vorangegangen. Ohne ihre imperiale Geste, an deren Ursprung die Kriegsbeute ebenso stand wie die Machtrepräsentation, wäre auch noch der karge Rest an antiker Kunst verloren gegangen, der heute im Museum zu bewundern ist. Ohne die Nachfrage konkurrierender Fürsten wäre ein grosser Teil der Kunstwerke nicht entstanden, die als Sammlungsstücke im 16. und 17. Jahrhundert plötzlich europaweit begehrt waren. Und ohne den zivilen Umgang der französischen Revolutionäre mit ihrer Beute hätte dem bürgerlichen Museum sein entscheidendes Vorbild, der Louvre, gefehlt.

Die verschwenderischen Souveräne des Feudalismus, die ihre Schätze – teils freiwillig, teils unfreiwillig – nun zugänglich machten, verloren ihren Einfluss, blieben aber das Vorbild des bürgerlichen Sammlers, der die Hauptrolle übernahm. Seither ist er der Zwillingsgegner des Museumsdirektors.

Museumsdirektoren als Leitfiguren

Der Museumsdirektor war, was beinahe vergessen ist, anfangs der stärkere Partner: Mit Vivant Denon, dem ersten Direktor des Louvre, besass die Branche eine geniale Leitfigur, in welcher der Bildungsbürger als Held der Aufklärung in Erscheinung trat – erst kürzlich hat der einstige Avantgarde-Literat Philippe Sollers dieser Initialfigur der Moderne eine Romanbiografie gewidmet. Für das bürgerliche 19. Jahrhundert ging nun der Museumsdirektor voran, denn die Parvenus der Schlotbarone und Fabrikbesitzer mussten meist erst einmal zu Sammlern herangebildet werden. Legendäre Museumsdirektoren wie Wilhelm von Bode verstanden sich darauf, ihre Schützlinge im Hinblick auf das Museum sammeln zu lassen; unterschiedene Förderer der Moderne wie Hugo von Tschudi dachten mit ihren Sammlerfreunden ebenfalls nach vorn.

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert wurden diese dann flügge: Ein Sammler wie Oskar Reinhart in Winterthur, ein Mäzen wie Karl-Ernst Osthaus, der Folkwang-Gründer in Hagen, ein Förderer der «Entarteten» wie Bernhard Sprengel in Hannover waren nun den Museen überlegen, und zwar nicht nur in der Provinz. Nun ging wieder der Sammler voraus, und seit der internationalen Expansion des Kunstmarktes in den Sechziger-

jahren konnten ihm die Museen immer weniger folgen. Spätestens seit der Sammlung Ludwig, die international (auch in der Schweiz) operiert, ist der Heldenwechsel in Europa vollzogen: Der Sammler bestimmt den Schritt.

Mit den Privatmuseen moderner und aktueller Kunst, die gegenwärtig gegründet und intensiv diskutiert werden, ist eine neue Stufe dieser Zwillingsgegnerschaft erreicht: Der im Hinblick auf das Museum erzogene Sammler emanzipiert sich völlig von seinem Vorbild. Die Museen befürchten, bei dieser Entwicklung ins Hintertreffen zu geraten. Sie haben gute Gründe dafür. Da die Bereitschaft der öffentlichen Hand, die grossen Bilderspeicher und Ausstellungsmaschinen angemessen zu alimentieren, ohnehin nachzulassen droht, könnte in der Konkurrenz zu den Privatmuseen nun auch noch der Glamour der Moderne verloren gehen, mit dem die Häuser der Erinnerung schon längst einen grossen Teil ihres Publikums anwerben.

Konsumtempel oder Jugendherberge

Wenn anderswo aktuellere Sammlungen in übersichtlichen und angenehm zu konsumierenden Kontexten geboten werden, wie soll sich das Museum mit seinem spröden Charme noch behaupten? Das Ansehen des Privatsammlers zehrt ohnehin nicht nur von seinem Besitz, sondern von seiner Konsumkompetenz, um die man ihn beneidet und deren eleganteste Form er repräsentiert. Damit passt er viel besser in den Wahrnehmungshorizont der Konsumgesellschaft als das Museum mit seiner Jugendherbergen-Atmosphäre des historischen Bewusstseins.

Das Museum hat durchaus seine Schwachstellen: Wie jede öffentliche Einrichtung unterliegt es auf Dauer dem Trägheitsgesetz der Institutionalisierung. Das äussert sich in der Verlangsamung kultureller Initiativen durch öffentliche Alimentierung, durch die Schaffung von Arbeitsplätzen, auf denen zwei Personen mit Mühe leisten, was Institutionsgründer noch alleine, wenn nicht sogar nebenbei geschafft haben, durch die Verwandlung eigenverantwortlicher in amtliche Arbeit und durch das interne Einpendeln des Engagements auf wochenendverträgliche Lösungen.

Dies bildet – zusammen mit der Nivellierung durch die Kontrollbehörden – manchmal einen scharfen Kontrast zur Existenzverschleuderung, in der sich Künstler und Sammler

treffen, und hat daher schon manches Museum seine Glaubwürdigkeit gekostet. Die anderen Museen dagegen, in denen die übliche Selbstausbeutung engagierter Mitarbeiter vorherrscht, sind der öffentlichen Hand die liebsten Kostgänger, werden aber von niemandem gelobt, sondern, damit sie in Übung bleiben, durch Mittelknappheit trainiert. Von ihnen verlangt man jetzt sogar die Preisgabe ihrer ursprünglichen seriösen Forschungsaufgaben, zugunsten eines Event-Managements, das sich am kulturpolitischen Populismus der Parteien ausrichtet, sich aber als Demokratisierung verstehen soll.

Unschärfe Übergänge

Unbestritten besass das Museum bislang die Kompetenz, den kunsthistorischen Kanon zu formen, weil hier mehrhändig gesammelt wurde, neutral, verantwortungsbewusst und wissenschaftlich fundiert, mit Distanz zum unruhigen Marktgeschehen. Der Privatsammler dagegen geht einhändig und subjektiv, meist sogar bewusst einseitig vor. Je unausgebildeter er ist, als desto beeinflussbarer kann er gelten, sofern er nicht diskrete und undurchsichtige Allianzen mit bestimmten Händlern eingeht, als deren Trojanisches Pferd er bislang vor den Museen erschien. Dabei sind die Übergänge zwischen Sammlern und Händlern unschärfer geworden denn je. Sie waren es schon immer, aber mit ungleichen Vorzeichen: Der Händler galt als nobilitiert, wenn er gleichzeitig eine Sammlung aufbaute, der Sammler aber als Schlawiner, wenn er günstig erworbene Stücke, die ihm nicht teuer geworden waren, gleichwohl teuer weiterverkaufte.

Inzwischen unterhalten freilich schon Galerien ihre Privatmuseen – wie Hauser & Wirth in St. Gallen – und banalisieren den Unterschied zwischen ökonomischem und kulturellem Engagement ein weiteres Mal. Trotzdem muss man nicht so erbittert mit der Entwicklung rechten wie manche Kritiker, die ja auch von der Marktexplosion um ihre Kanonkompetenz gebracht worden sind. Über den Kanon entscheidet stets die Nachwelt, und deren Urteil kann man umso gelassener abwarten, als man kaum Chancen hat, es zu erfahren. Möglicherweise wird sie sich kaum noch so für die Kunst unserer Zeit interessieren wie wir heute. Es wäre nicht der erste Fall eines massiven Geltungseinbruchs; den hat die Renommierkunst des 19. Jahrhunderts schon erleben müssen, bevor es richtig zu Ende war.

Darf man es daher Privatmuseen überlassen, zu bestimmen, was öffentlich als zeitgenössische Kunst gelten soll? Lässt die öffentliche Hand ihre Museen, denen sie bisher nur das nötige Geld vorenthalten, nicht aber den Rang abgesprochen hatte, damit nun endgültig im Stich? Die Deutungs- und Urteilskompetenz bei der zeitgenössischen Kunst war immer schon brüchig. Das Studium der Kunstgeschichte hat angesichts der Gegenwartskunst kaum je geholfen; hier lag immer schon der Standortvorteil des Privatsammlers. Während der Kustos mehrere und grössere Sachgebiete zu verwalten hat, kann der Sammler ungetadelt seiner Einseitigkeit nachhängen. Weil das Museum sich weder die Ausgaben noch die spezialisierte Leidenschaft des Privatsammlers leisten kann, musste es den Wettbewerb um die Kanonkompetenz im Hinblick auf die Gegenwart verlieren.

Einheitskost von Künstlernamen

Wird die Herausforderung durch die Privatsammler von den Museen als Angriff auf ihren Kompetenzvorsprung erlebt, könnte man dagegen auch die liberale Position vertreten, dass Konkurrenz das Geschäft belebe und das Angebot erweitere – Privatsammler haben stets die Vielfalt gefördert. Aber gerade das ist bei der gegenwärtigen Hausse der Privatsammlungen kaum der Fall, denn ihre Bestände sind derart standardisiert, dass dies nicht einmal mehr die stolzen Besitzer dementieren mögen. Es droht die Einheitskost von zwanzig, dreissig Künstlernamen, aus denen sich die grossen, nun an die Öffentlichkeit drängenden zeitgenössischen Privatsammlungen zusammensetzen.

Die Museen sollten daher vielleicht sogar froh sein, dass manches Sammlungsangebot an ihnen vorbeigeht und in Privatmuseen entsorgt wird: Wenn alle Privatsammlungen zeitgenössischer Kunst gleichzeitig in die öffentlichen Museen drängten – ein Zustand der Entropie müsste drohen, der Wärmetod durch Gleichheit im Übermass. **W.G.**

Walter Grasskamp *1950

Studium der Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Soziologie in Köln, Konstanz und Aachen; Kunstkritiker und Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in München. Jüngste Publikation: «Konsumglück. Die Ware Erlösung», München 2000. Der vorliegende Aufsatz erschien dieses Frühjahr im Tages-Anzeiger anlässlich der Zürcher Debatte über das geplante Flick-Privatmuseum.



Hotel Venetian in Las Vegas, Guggenheim-Museum und OMA

Ein Guggenheim-Museum in Las Vegas? – Es klang wie ein Witz, und dass Rem Koolhaas der Architekt sein sollte, war die treffende Pointe. Mittlerweile ist das Grinsen der Bewunderung gewichen. Nach nur 12 Monaten Bauzeit eröffneten Anfang Oktober das Guggenheim Las Vegas und das Guggenheim Hermitage Museum in der ehemals verrufenen Zockerstadt – und alle sind begeistert. Nicht nur von der Konsequenz, mit der Koolhaas sein Programm im Terrain der Kunststoff-Renaissance durchsetzte, sondern auch von der Reibungslosigkeit, mit der Guggenheim, Koolhaas und der Hausherr, das Hotel Venetian zusammenfanden.

Mit den neuen Museen ist dem Guggenheim-Direktor Thomas Krens nach Bilbao und Berlin eine weitere Etappe auf dem Weg zu einem weltumspannenden Filialnetz gelungen. Hinter diesem Projekt steht eine elementare Einsicht. Der Rang eines Museums bemisst sich nicht nur nach Qualität und Wert seiner Sammlung, sondern auch nach dem Umsatz, den diese einspielt. Auch der bedeutendste Picasso verursacht nur Kosten, solange er im Lager verstaubt. Öffentliche Museen können es sich leisten, ihre Kunst ungünstig anzulegen. Eine private Stiftung, zumal eine mit einem

so kleinen Haus, riskiert jedoch, in der internationalen Konkurrenz der Museen unterzugehen, wenn sie die umsatzbringende «exposure» ihrer Werke nicht ständig steigert.

Der Expansionskurs hat zwei Komponenten: Einerseits werden ständig neue Filialen eröffnet, die von privaten oder auch öffentlichen Partnern finanziert werden. Den Gehry-Bau in Bilbao bezahlte die baskische Regierung, das Haus Unter den Linden in Berlin die Deutsche Bank, die Räume in Las Vegas das Hotel Venetian. Nach aussen tritt die Guggenheim-Stiftung als Akteur auf, der sich vom Sponsor unter die Arme greifen lässt. Tatsächlich ist es umgekehrt. Die Stiftung fungiert als eine Art Kunstdienstleister für ihre Partner, die sich gerne mit Kunst unter dem klingvollen Namen schmücken.

Die zweite Komponente besteht in der Kooperation mit anderen Museen nach dem Vorbild der Airline-Allianzen. Mittlerweile gehören das Kunsthistorische Museum Wien, das Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe und die Petersburger Eremitage zu den Partnern. Alle können aus dem gemeinsamen Kunstpool schöpfen und ihre Märkte optimal bedienen. Die Eremitage sichert so ihren Anschluss an die Dollarökonomie, das Guggenheim gleicht das Manko seiner kleinen Sammlung aus.

Dass diese neue Partnerschaft nun ausgerechnet in Las Vegas zur ersten Blüte kommt, ist nicht überraschend. Vom Absturzort der Unterschicht hat sich die Stadt, die mit 37 Millionen ebenso viele Besucher hat wie New York, zum Spielplatz der oberen Mittelschicht und des internationalen Neureichtums entwickelt. Kunst gehört da ebenso aufs Unterhaltungsprogramm wie der Bummel durch die Luxusboutiquen.

1.5 Milliarden Dollar kostete der Bau des Venetian mit seinen 3000 Suiten. 30 Millionen kosteten die beiden Guggenheim-Museen. Und doch gelang es Krens und Koolhaas, über diesen marmornen Goliath zu triumphieren. Man spürt förmlich die Funken sprühen, so heftig ist die Spannung zwischen den beiden Konzepten hier. Gerade in dieser Reibung besteht der enorme Reiz des Projekts. Welchen Weg die weitere Vermischung von Öffentlichem und Privatem nimmt, wie die Neuverteilung von einstmalig klar zugewiesenen Funktionen der Stadt in der Zukunft weitergeht, wird sich zeigen. In Las Vegas werden die Karten gemischt. **Jörg Häntzschel**

Foto: Hotel Venetian, Las Vegas



Ausstellungshalle Guggenheim Las Vegas von OMA mit Ausstellung «The Art of the Motorcycle»; Ausstellungsarchitektur Frank O. Gehry.

Der Kontrast zwischen der Architektur des Venetian und der des Guggenheim Las Vegas könnte nicht grösser sein. Hier der narkotische Generalangriff auf die Sinne, dort eine fast frösteln machende Nüchternheit, hier das Prunkten mit dem Kostbaren, dort die Verwendung einfachster industrieller Materialien. Hier die Totalkonfusion als architektonisches Prinzip, dort eine Raumstruktur von totaler Klarheit. Man betritt die Halle im 21 Meter hohen Obergeschoss, von dem eine breite, schlichte Betontreppe in das Kellerstockwerk führt, deren Stufen auch als Tribüne dienen. Durch das gläserne Dach, das sich vollständig öffnen lässt, flutet das Tageslicht in die Räume, der grösste Feind der Casinobetreiber. Was der Halle an Opulenz fehlt, macht sie an Flexibilität wett. Der Mittelteil der Decke zwischen beiden Stockwerken ist herausnehmbar, um die ganze Höhe des Gebäudes nutzen zu können. Öffnen lässt es sich wie ein Flugzeughangar: Die gesamte Stirnseite der Halle wird von einer 22 mal 22 Meter grossen Tür ausgefüllt, die an einer gewaltigen Achse aufgeschwenkt wird. Ganze Häuser liessen sich auf diese Weise in die Halle schieben.

Frank Gehrys Installation für die Eröffnungsausstellung «The Art of the Motorcycle» lässt ahnen, was hier noch alles möglich ist. Mal modelliert er seine breiten, hochglänzenden Edelstahlbänder zu gewaltigen Knospen, mal wellen sie sich wie stilisierte Landstrassen durch den Raum.

In der Stadt der totalen Definitonssättigung ist mit der 6 000 Quadratmeter grossen Ausstellungshalle des Guggenheim Las Vegas eine leere Bühne entstanden, die sich jeder Nutzung, jeder Inszenierung gleichermaßen anbietet. Wo sonst jeder Wasserhahn an der «Experience» mitwirkt, zählt hier nur die Funktion. In der Stadt, in der sonst Architektur und Dekoration zusammenfallen, ist ein Gebäude an der Nullstufe des Design entstanden. Die Halle ist eingepasst zwischen Hotelurm und Parkhaus: es ist ein Raum ohne Aussen in der Stadt der Fassaden. **J.H.**

Foto: Hotel Venetian, Las Vegas

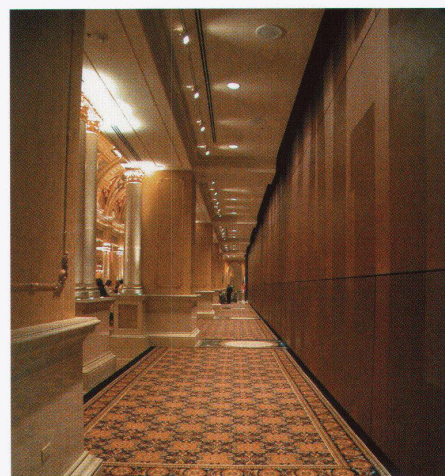


Guggenheim Hermitage Museum Las Vegas von OMA

Mit dem nur 600 Quadratmeter grossen Guggenheim Hermitage Museum scheint Koolhaas die Antithese zu seiner kühnen Lagerhalle formuliert zu haben. Parkettboden und Holzdecke erzeugen mit dem warmen Rostrot der Wände fast Salonatmosphäre. «Zu soft», nörgelte ein Kritiker gleich. Doch Koolhaas spart sich plumpe Provokationen – Impressionisten auf Stahlbeton – ohne vor dem 18. und 19. Jahrhundert auf die Knie zu fallen. Der bräunlich-matte Ton der Wände stammt hier nicht von der Samtbespannung wie in den Räumen der Hermitage, dem «Mutterhaus» in St. Petersburg, sondern vom intendierten Rost der Cor-Ten-Stahlplatten, dem einzigen Material im gesamten Hotel, das genau das ist, was es ist – ohne die Statushatscherei des Marmors, ohne die Hochstaplerei des Styroporstucks und der Airbrush-Fresken. «Schmuckkästlein» wird dieses Gebäude intern genannt, doch mit seinen Stahlwänden, seiner verborgenen Mechanik und seinem pragmatischen Auftritt ähnelt es eher einem Tresor. Die Bilder sind an jederzeit abnehmbaren Magneten befestigt; drei Raumteiler in der Mitte des kistenförmigen Raums lassen sich um Achsen zu einer durchgehenden Mittelwand drehen; statt auf den Boden aufzusetzen, enden die Stahlwände eine

Handbreit darüber und erlauben so durch einen Glassockel einen Blick auf das pathetische Marmormosaik der Hotellobby und die Badelatschen, die darüber hinwegschlurfen: Nicht nur eine raffinierte Fussnote, mit der Koolhaas den Besuchern klarmacht, wo sie sich befinden, nämlich weder in der aufklärerischen Bildungsanstalt noch im Garten eines philanthropischen Mäzens, sondern in einem neuen Typus des privaten öffentlichen Raums – eine Illustration der globalisierten Welt, in der «alles sich vermischt, was bisher getrennt war» (Koolhaas): öffentlich und privat, high culture und low culture, Kunst und Unterhaltung, Ferne und Nähe. **J.H.**

Fotos: OMA, Rotterdam



l'image et à l'objet. L'histoire par contre qui est une démarche intellectuelle, encourage l'analyse et l'argumentation critique. «La mémoire propulse le souvenir dans le sacré, et l'histoire l'en chasse». Son propos est de désensorceler. Le concept d'interprétation du théâtre idéologique-tenté risqué de la bataille de Varus est une tentative prometteuse pour créer un «lieu de mémoire» où la composante émotionnelle du souvenir et la dimension analytique de l'histoire se rencontrent dans un échange intensif.

Conclusion sur la contrainte de rentabilité

Paysage ouvert et libre accessibilité au terrain, deux principes importants du concept vont bientôt être abandonnés; un droit d'entrée doit aider à couvrir les frais de service et d'entretien. Conséquemment, le site devra être clôturé. Caisses et boutique du musée seront aménagées dans une enceinte existante où sera placée l'entrée principale. La promenade architecturale franchissant «la porte du musée» et par suite, le lien étroit entre architecture et périple dans le terrain disparaissent. Là où l'on réclame un droit d'entrée, on s'attend à un événement souvent assimilable à un artifice prétendu culturel. Tout le contraire d'un concept muséologique qui réclame un processus de découverte, exige de l'imagination et accepte sciemment un certain nombre de questions ouvertes. Des démarches populistes (comme la reconstruction d'un habitat germain troglodytique près du musée) contre-disent le travail des architectes et de la conservatrice. Le code de lecture du paysage et des symboles et, par là, le concept intellectuel intégrant aussi l'émotion des sens, pourraient facilement être mis en question.

Walter Grasskamp (pp 34–39)
Traduction française: Jacques Debains

Musée et collection privée, des jumeaux antagonistes

Nous voyons actuellement émerger dans le domaine public de nombreuses collections d'art privées et l'architecture y joue souvent un rôle important. D'une manière spécifique, les collections et musées privés répondent à l'exigence voulant que l'art soit par nature un bien commun devant être accessible au public. Dans ce contexte, les musées et les collections publiques, institutions traditionnelles de la culture artistique par excellence, se voient de plus en plus concurrencées par les réalisations attrayantes de collectionneurs habiles et fortunés. Ainsi, la privatisation progressive d'un bien considéré comme public et inversement, l'accessibilité croissante d'un patrimoine culturel acquis par le privé, génèrent une nouvelle répartition des rôles entre collectionneurs et musées; mais cette rivalité a aussi connu une longue histoire.

Depuis des siècles, musées et collectionneurs entretiennent une des rivalités les plus fructueuses de l'histoire culturelle. Les musées ont inspiré les collectionneurs, les collectionneurs les musées et ce faisant, les collectionneurs furent les précurseurs. Sans leurs gestes impériaux qui consistèrent aussi bien en butins de guerres qu'en symboles de puissance, le maigre reste d'art antique que nous pouvons admirer aujourd'hui dans les musées aurait lui aussi disparu. Sans la demande et l'ambition concurrente de princes antagonistes, une grande partie des oeuvres et des pièces de collection devenues indispensables dans toute l'Europe des 16^{ème} et 17^{ème} siècles, n'aurait pas vu le jour. Et sans l'action civile des révolutionnaires français avec leurs prises de guerre, le Louvre, musée bourgeois dans toute son acception, n'existerait pas.

Les souverains dispendieux du féodalisme qui, soit volontairement, soit contraints, ont maintenant donné accès à leurs trésors, ont certes perdu leur influence mais restent le modèle du collectionneur bourgeois qui joue maintenant le rôle principal. Depuis lors, il est devenu le jumeau rival du directeur de musée.

Le directeur de musée, une figure de référence.

Nous l'avons presque oublié, ce dernier était jadis le partenaire dominant. Avec Vivant Denon, le premier directeur du Louvre, la branche disposait d'un guide génial dans lequel le bourgeois cultivé se manifestait comme un héros du siècle des Lumières. Récemment, Philippe Sollers, ancien auteur d'avant-garde, a consacré un roman biographique à cette figure pionnière du moderne. Pour le 19^{ème} siècle bourgeois, le directeur de musée montrait la voie, car la plupart des magnats d'industrie et des fabricants parvenus devait d'abord acquérir une culture de collectionneur. Des directeurs de musée légendaires comme Wilhelm von Bode savaient faire collectionner leurs protégés au profit du musée; des mécènes décidés du moderne comme Hugo von Tschudi regardaient également vers l'avenir avec leurs amis collectionneurs.

Mais avec le tournant du 20^{ème} siècle, ces derniers prirent leur essor: Un collectionneur comme Oskar Reinhart à Winterthur, un mécène comme Karl-Ernst Osthaus, fondateur du Folkwang de Hagen, un défenseur de («l'art dénaturé») comme Bernhard Sprengel à Hanovre supplantaient alors les musées et pas seulement en province. Le collectionneur privé reprenait la tête et, avec l'expansion internationale du marché de l'art, le musée se voyait de plus en plus distancé. Depuis que la collection Ludwig opère à l'échelle internationale, également en Suisse, le changement de régie en Europe est consommé. Le collectionneur commande la marche.

Avec les musées d'art moderne et contemporain privés qui se fondent actuellement et font l'objet d'un vif débat, une nouvelle étape de cette lutte fratricide est atteinte: Le collectionneur formé par le musée s'émancipe totalement de son mentor. En regard de ce développement, les musées craignent d'être dépassés et ils ont de

bonnes raisons pour cela. Alors que d'une part les pouvoirs publics menacent de ne plus allumer convenablement les riches réserves de tableaux et les grandes expositions, la concurrence avec les musées privés pourrait aussi priver du glamour du moderne grâce auquel ces maisons du souvenir attireraient depuis longtemps l'essentiel de leur public.

Temple de la consommation ou auberge de jeunesse

Si des collections plus actuelles offrent clairement et agréablement ailleurs des contextes facilement consommables, comment le musée avec son charme sévère pourrait-il encore s'imposer? Le prestige du collectionneur privé se nourrit non seulement de ce qu'il détient, mais aussi de sa compétence commerciale pour laquelle on l'envie et dont il représente la forme la plus élégante. Ce faisant, il convient mieux à l'horizon perceptif de la société de consommation que le musée avec son atmosphère d'auberge de jeunesse de la conscience historique. Indubitablement, le musée a ses points faibles: Comme tout organisme public, il subit en permanence l'inertie de l'institutionnalisation. Celle-ci se manifeste par le ralentissement des initiatives culturelles dû aux contraintes des autorités: la nécessité de créer des emplois imposant deux personnes ayant peine à absorber la tâche que les fondateurs de l'institution maîtrisaient encore seuls ou même à côté d'autres activités; le passage de la responsabilité personnelle au travail fonctionnarisé et le compromis entre l'engagement personnel et les solutions entre deux week-ends.

Allié au nivellement par les autorités de contrôle, tout ceci engendre parfois un contraste brutal aux existences gâchées des artistes et collectionneurs, ce qui a déjà privé de nombreux musées de leur crédibilité. Dans d'autres maisons par contre, des collaborateurs engagés, pensionnaires préférés des pouvoirs publics, se voient systématiquement exploités et doivent, sans aucune récompense, s'entraîner à gérer le manque de moyens. Et maintenant, on leur impose même de renoncer à leur vocation initiale de chercheurs sérieux au profit d'un management événementiel qui, sous couvert de démocratisation, s'oriente vers le populisme de la politique culturelle des partis.

Des limites imprécises

Incontestablement, le musée a détenu jusqu'à maintenant la compétence pour mettre en forme les canons en histoire de l'art, car on y collectionnait en équipe, neutralement, de manière responsable et scientifique sans tenir compte des fluctuations du marché. Le collectionneur privé par contre procède seul, subjectivement et le plus souvent même de manière volontairement partielle. Moins il est formé, plus il est susceptible d'être influencé, ou peut-être de conclure quelque alliance commerciale discrète ou secrète en devenant alors un Cheval de Troie aux yeux des musées. Dans ce contexte, les limites entre collectionneurs et revendeurs sont devenues

toujours plus floues. Certes, elles l'ont toujours été, mais dans des cadres différents: Le commerçant se voyait ennoblir chaque fois qu'il constituait parallèlement une collection, mais le collectionneur passait pour être sans scrupule lorsqu'il s'enrichissait en revendant chers des objets acquis à bon compte.

Depuis, des galeries telles que Hauser & Wirth à St. Gall entretiennent déjà leurs musées privés et banalisent encore plus la différence entre intérêt économique et engagement culturel. Pourtant, on ne devrait pas condamner ce développement avec un tel acharnement comme le font certaines critiques que l'explosion du marché prive également de leur compétence en matière de canons. Seule la postérité décide des canons et, n'ayant aucune chance de le prévoir, on peut calmement attendre son jugement. Il est probable qu'elle ne s'intéressera plus à l'art de notre temps comme nous le faisons. Un effondrement de valeurs massif ne serait pas une première; l'art représentatif si prisé du 19^{ème} siècle l'a déjà vécu avant de disparaître pour de bon.

Doit-on donc laisser les musées privés définir ce qui vaut officiellement comme art contemporain? Les pouvoirs publics n'abandonnent-ils pas ainsi définitivement leurs musées auxquels ils ont jusqu'à présent refusé l'argent nécessaire mais sans jamais contester leur rang? L'interprétation et la compétence de juger en matière d'art contemporain ont toujours été incertaines. En regard de l'art d'aujourd'hui, l'étude de l'histoire de l'art n'a pratiquement jamais apporté d'aide; c'est en cela que la position du collectionneur privé a toujours été avantageuse. Alors que le conservateur doit administrer plusieurs grands départements spécialisés, le collectionneur peut, sans contrainte, sacrifier à sa partialité. Le musée ne pouvant se permettre ni les dépenses ni la passion orientée du collectionneur privé, il ne pouvait que perdre le combat quant à la compétence pour définir les canons de l'art contemporain.

Un menu unique d'artistes renommés

De même que les musées vivent le défi lancé par les collectionneurs privés comme une atteinte à leur privilège de compétence, on pourrait aussi apprécier la position libérale disant que la concurrence anime les affaires et diversifie l'offre. Les collectionneurs privés ont toujours stimulé la variété. Mais la hausse actuelle des collections privées annule pratiquement cet avantage, car les inventaires sont standardisés à un point tel que même leurs propriétaires n'oseraient le contester. Vingt à trente noms d'artistes dont les combinaisons alimentent les grandes collections privées contemporaines s'imposent à l'opinion publique et nous menacent d'une nourriture unique.

Les musées devraient même se réjouir lorsque certaines offres de collections privées leur échappent pour être évacuées par les musées privés: Si toutes les collections d'art contemporain privées affluaient simultanément dans les musées publics, nous serions menacés d'entropie, d'une asphyxie par uniformité surabondante.

English

Irma Nosedá (pages 8–15)

English translation: Michael Robinson

Shaping the authentic location

The museum and park at Kalkriese near Osnabrück by Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber

The story of the foundation of the German nation has found its authentic location in a piece of open landscape. The Kalkriese archaeological museum park has made this location accessible to the public. It is a bloody battlefield, with a good metres of humus on top of it, and its history had to be revealed and interpreted. The design concept has now been largely realized. It appeals to the senses as much as to the mind, and creates the right conditions for a critical appreciation of German mythology. Landscape architecture, architecture and museum didactics are firmly linked to create a new type of archaeological museum.

The background to the museum park is the battle conducted by Varus in the Teutoburger Wald in AD 9. Three Roman legions commanded by Varus were ambushed by several Germanic tribes under Arminius, and were annihilated. Roman historians record over 20,000 dead, men cornered between forest and marsh and then massacred by the Germanic armies. This defeat led to a revision of Roman expansionist policies in the north and is presumed to have been a key reason why the part of Germany on the right bank of the Rhine never became a Roman province. In the late 18th and 19th centuries, at the time the German nation was being built up, Varus's battle and the Germanic leader Hermann (Arminius in Latin) became increasingly significant in German cultural circles. This led to the immediate establishment of a myth: at first it was used to invoke national unity against Napoleon, and later it served the cause of chauvinism in the context of the foundation of the German Reich. Until 1987 it proved impossible to find the authentic location of the "birthplace of the German nation", but as soon as it was found, efforts were made to ascribe a more appropriate meaning to this historically exaggerated and ideologically distorted event. The idea of an archaeological museum park started to develop.

Competition and brief

A competition by invitation for the architectural implementation of this plan was announced in 1998, and the team of Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber won this against seven other competitors. The unusual brief was to make

it possible to understand an ancient battle that was documented by ancient historical records and some found objects, and to reappraise the history of the response to this event. And so it was not possible simply to present relatively unspectacular individual finds on the 20 hectare site. What was needed was to establish an apparently random piece of countryside as the scene of the battle and to redesign it as a specific place. The jury felt that the team of Gigon/Guyer and Zulauf/Seippel/Schweingruber had succeeded outstandingly well in doing this with their "comprehensive concept, in which buildings and open space form an integrated whole".

The designers of *Intégral Concept* and the curator then took the idea a step further by developing a detailed approach together for the exhibition and the pavilions. After various delays and financial bottlenecks the museum will open in April 2002, while the viewing tower, park and pavilions were handed over to the public in spring 2000.

Giving the authentic location a voice

The authentic site is at the heart of the project, and so landscape architecture is a key feature. Its role is to bring the history concealed under the present-day landscape back to the surface, as it were, and to make it accessible to the public. The landscape design is responsible for illustrating this on the spot. But the architecture with its pavilions and museum creates places for reflection and for assimilating what has been seen, places for conveying knowledge, presenting the finds and interpreting them against the background of the present state of research. In this way architecture and landscape design are interdependent and complementary. This is all very cleverly done, wonderfully poetic and compellingly rational: sensibility stimulates the intellect and intellect enhances sensibility and adds nuances to sensitivity. The conclusive nature of the project lies precisely in the almost symbiotic interplay of sensuality and rationality, that functions on various levels.

It is possible to identify various principles that give this unusual project its convincing coherence:

- The museum park retains the character of an open piece of landscape, thus conveying the idea that the park is part of a greater whole. The historical battle took place on a site that was about 15 km long.
- The site is damaged as little as possible. For the architecture, this means that it is permitted to make contact with the historic soil that has yielded so many finds only at a limited number of points; all the buildings are on stilts. The paths that have been laid are reversible superimpositions.
- The martial events are not reconstructed. The intention is to stimulate the imagination instead. This is done by placing non-representational signs. One exception is the naturalistic reconstruction of a piece of rampart, the only element that can be copied with some sense of archaeological certainty.

Walter Grasskamp (pages 34–39)
English translation: Michael Robinson

Museums and private collections: twins and opponents

Private collections have been seeking public attention recently. Architecture often has an important part to play here. Collectors with private museums have their own way of doing justice to the notion that art is essentially common property, and so should be accessible to the public. Museums and art galleries, the traditional cultural facilities par excellence, are increasingly faced with competition from fleet-footed and wealthy collectors and their attractive shows. And so property considered to be public is increasingly being privatized, and conversely, privately acquired cultural property is becoming increasingly accessible. This process creates a new distribution of roles for collectors and museums, but in fact its history is a long one.

For centuries, museums and collectors have had a tense relationship that has been one of the most fruitful in the history of culture. Museums have inspired collectors and collectors have inspired museums. The collectors were in the forefront here. If they had not made their imperial gestures, which were as much about the spoils of war as the manifestation of power, we would have lost even the sparse remnants of ancient art that are still there to be admired in our museums. And unless there had been demand from competing princes, a large number of the works of art that were suddenly *de rigueur* all over Europe in the 16th and 17th centuries would never have been created. And if the French revolutionaries had not treated their spoils in such a civilized way, bourgeois museums everywhere would not have acquired their crucial model, the Louvre.

So the extravagant sovereigns of feudalism gave access to their treasures – some willingly, some unwillingly –, but lost their influence. Despite this, they still set the pattern for the bourgeois collector, who now took over the principal role. Since then he has been the museum director's twin, and his chief opponent.

Museum directors as leading figures

At first the museum director – and it is easy to forget this – was the stronger partner: Vivant Denon, the first director of the Louvre, provided the *métier* with a brilliant leader. It was in this form that the traditionally educated middle-class intellectual appeared as the hero of the Enlightenment – only recently the former avant-garde writer Philippe Sollers devoted a fictional biography to Denon as a distant initiator of Modernism. The museum director now set the example for the bourgeois 19th century, as industrial tycoons and factory owners usually needed some basic

training as collectors. Legendary museum directors like Wilhelm von Bode knew how to get their protégés collecting with one eye on the museum; key promoters of Modernism like Hugo von Tschudi and their collector friends were thinking ahead too.

But once the 20th century was under way, these fledgling collectors started to try out their wings: collectors like Oskar Reinhart in Winterthur, patrons like Karl-Ernst Osthaus, the founder of the Folkwang Museum in Hagen, promoters of “degenerate” artists like Bernhard Sprengel in Hanover, were now superior to the museums, and not just in the provinces. Now the collectors were in the forefront again, and ever since the international expansion of the art market in the sixties the museums have increasingly been unable to follow them. Since the Ludwig Collection at the latest, which operates internationally, in Switzerland as well, the heroes have swapped places completely in Europe: the collector sets the pace.

The private museums of modern and contemporary art that are being founded and heatedly discussed at present have taken these twin opponents into a new phase: collectors who have been brought up to keep a careful eye on the museum are emancipating themselves completely from their models. The museums are afraid that this development could make them fall behind. They have good reason for this. And anyway, the public purse is increasingly less inclined to feed the great picture stores and exhibition machines in the manner to which they have become accustomed, and so the glamour of Modernism, which the houses of memory have long used to lure in a large proportion of their public, could well be lost.

Temple of consumption or youth hostel

If more up-to-date collections are being offered elsewhere in agreeably bite-sized pieces and manageable contexts, how is the museum's brittle charm supposed to compete against this? Anyway the private collector's esteem does not derive only from his possessions. It also depends on his consumer competence, for which he is envied, and whose most elegant form he represents. This means that he fits in much better with the consumer society's horizon of perception than the museum with its youth hostel atmosphere of historical awareness. The museum does have its weaknesses: like any public institution it is ultimately subject to the law of inertia as applied to institutionalization. This is expressed in the slowing of cultural initiatives through public funding; in the creation of jobs in which two people have difficulty in doing what the founders of institutions used to do on their own, and probably on the side as well; in the change from work undertaken as a personal responsibility to official work, and in the fact that in-house commitment is increasingly inclined to opt for solutions that can be achieved between weekends.

This sometimes provides – along with leveling down by the controlling authorities – a

stark contrast with the squandering of existence in which artists and collectors meet, and therefore costs a lot of museums their credibility. But the other museums, which are dominated by the usual self-exploitation by committed employees, are the preferred takers for public funds. They are praised by nobody, but kept in strict training by shortage of funds, so that they never get out of practice. They are now even asked to abandon their original serious research brief in favour of event management. This is intended to further the cultural populism of the political parties, but also supposed to perceive itself as democratization.

Blurred distinctions

There is no doubt that for a long time the museum was competent to shape the art-historical canon, because more than one hand was doing the collecting here, neutrally, with a sense of responsibility and on a sound academic basis, and at a distance from all the other events on the market. But the private collector proceeds single-handedly and subjectively, and more often than not deliberately one-sidedly. The less educated he is, the more open to influence he will be considered to be, given that he does not enter into discreet and opaque alliances with certain dealers as whose Trojan horse he has previously appeared to the museums. But the distinctions between collectors and dealers have become more blurred than ever. They always have been, but on an unequal footing: the dealer was felt to be ennobled if he built up a collection at the same time, but the collector was seen as a rascal for selling off pieces expensively that he had acquired at reasonable prices and that had not become dear to him.

In the mean time, admittedly, galleries maintain their private museums – like Hauser & Wirth in St. Gallen – and further trivialize the difference between economic and cultural commitment. Nevertheless there is no need to argue as bitterly with the development as some critics do, who have also been deprived of their canonical competence because of the market explosion. Posterity always decides about the canon, and it is possible to wait for its judgement all the more calmly, given the scant likelihood of finding out what it will be. Possibly it will not be as interested in the art of our times as we are today. It would not be the first time there has been a massive collapse of validity; the prestigious art of the 19th century had to go through this before it had really come to an end.

And so can private museums be left to determine what should be seen in public as contemporary art? Is the State not now finally leaving its museums in the lurch by colluding with this, where previously it had just denied them the necessary money but never contested their status? The ability to interpret and judge contemporary art has always been fragile. The study of art history has scarcely ever been of any assistance in terms of contemporary art; the private collector always had a positional advantage

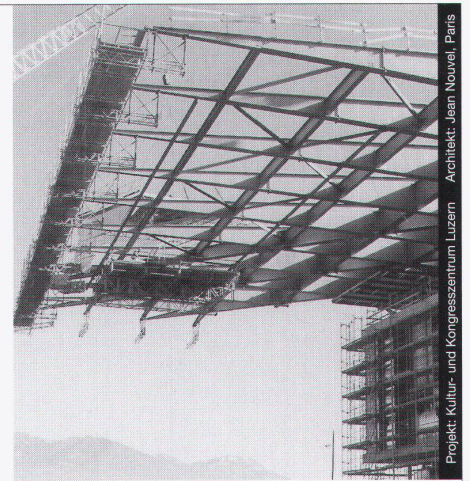
here. While the custodian has to master several large specialist areas, the collector can persist in his onesidedness without reproach. Because the museum cannot afford either the private collector's expenditure or his specialized passion, it was bound to lose the competition for canonical competence with a view to the present.

Artists' names as uniform fare

If the museums see the challenge from private collectors as an attack on their lead in terms of competence, one could also put forward the liberal view that competition is good for business and extends the range on offer – private collectors have always fostered diversity. But it is precisely this point that can scarcely be said to apply to the present range of private collections, as their contents are standardized to an extent that not even their proud owners would be in a position to deny. We are threatened with the uniform fare of twenty, thirty artists' names that combine in some way to make up the large contemporary private collections that are now pushing their way into the public eye.

And so perhaps the museums should even be pleased if some acquisition opportunities pass them by and are disposed of in private museums: if all private collections of contemporary art found their way into public museums at the same time – a condition of entropy would be bound to threaten, heat death through an excess of equality.

Stahlbauten



Projekt: Kultur- und Kongresszentrum Luzern
Architekt: Jean Nouvel, Paris

Nur mit diesem Baustoff sind die grössten Spannweiten möglich, dies mit Berücksichtigung der Wirtschaftlichkeit und des vorteilhaften Leistungsgewichtes. Stahl bietet eine nahezu unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten, Ihre Ideen zu verwirklichen.

Wir informieren Sie gerne kompetent und ausführlich.



Tuchschnid Engineering AG
Kehlhofstrasse 54, CH-8501 Frauenfeld

Telefon 052 728 81 11
Telefax 052 728 81 00

Nur der Spiegel bietet ein exakteres Bild Ihrer Persönlichkeit

Mit Corian® können Sie ein Bad gestalten, das Ihre ganz individuelle Handschrift trägt. Ein Ambiente für den gelungenen Beginn eines Tages. Bringen Sie mit wohltuenden Farben und Formen Ihren Stil zum Ausdruck. Kombinieren Sie Corian® mit anderen Materialien. Lassen Sie eigenwilligen Ideen freien Lauf... Da Corian® praktisch fugenlos miteinander verbunden wird, haben Schimmel und Bakterien kaum eine Chance. Und weil Corian® langlebig, erneuerbar und leicht zu reinigen ist und dazu noch mit einer Garantie geliefert wird, bereitet Ihnen Ihr Bad auch noch lange viel Freude. **Corian® – für massive Oberflächen im ganzen Haus.**



Vertrieb und Ausstellung:
Studer Handels AG, Im Schossacher 12, 8600 Dübendorf
Telefon 01/823 18 80, Telefax 01/823 18 90, e-mail: studer@corian.ch, www.corian.com

CORIAN®
DUPONT

Corian® ist ein eingetragenes Warenzeichen von DuPont.