

Sammeln, Sammlungen, Sammler

ALEIDA ASSMANN

Sammeln

Obwohl nicht jeder ein Sammlertyp ist, entspricht das Sammeln doch einem Urtrieb der Menschheit. Sammeln, Sortieren, Aufbewahren von Nahrungsmitteln sind eine wichtige Überlebentechnik und bilden, in systematisierter Form, die Voraussetzung jeder Vorratswirtschaft, die der kollektiven Daseinsvorsorge dient. Dem Grundimpuls zur materiellen Sicherung entspricht auch einer, der die spirituelle Vorsorge im Blick hat. Wir dürfen nicht vergessen, dass ein wichtiger Ursprung der Sammlung das Grab ist. Wohlhabende Verstorbene haben sich zum Beispiel im alten Ägypten mit den Utensilien und Insignien ihres Alltags- und Berufslebens umgeben, um sich auf diese Weise der Fortsetzung ihrer Existenz im Jenseits zu vergewissern. Die ältesten Sammlungen sind Grabbeigaben, das älteste Museum ist das Grab. Das verweist uns auf die Investition in Zeit und Zukunft, die in jeder Sammlung steckt. Sammeln dehnt unseren Zeithorizont in die Vergangenheit und in die Zukunft.

Hinter jedem Sammeln steht der Wunsch, Dinge aus dem Strom der Nutzung herauszuheben und sie in einem neuen Kontext zu bergen. Sammeln ist ein Veto gegen den Zahn der Zeit und die Naturgewalt des Vergessens. Nicht, dass das Sammeln diesen Strom der Dinge ins Nichts aufhalten könnte, es macht ihn in gewisser Weise überhaupt erst wirklich sichtbar und fühlbar. Von der Ausnahme, vom geretteten Objekt her erschließt sich erst die Masse des Abwesenden und für immer Verlorenen. Deshalb hat man im Sammeln auch den Wunsch nach Vergangenheitsfixierung gesehen und ihn als Ausdruck einer melancholischen Disposition gedeutet. Diese Tätigkeit beruht immer schon auf der Erfahrung von Tod und Zerstörung. Es kann auch ein traumatischer Verlust sein, der den Impuls zum Sammeln anstößt wie im Mythos des gewaltsam zu Tode ge-

brachten und zerstückelten Körpers des Gottes Osiris, dessen zerstreute Glieder seine Gemahlin und Schwester Isis als eine archetypische Sammlerin in den Regionen Ober- und Unterägyptens gesucht und wieder zusammgeführt hat. An diesem Mythos tut sich die überraschende Querverbindung zwischen Zusammenfügen und Erinnern im englischen Wort ›remembering‹ auf.

Eine wichtige psychologische Wurzel des Sammelns liegt in dem Wunsch nach Selbstvergewisserung im zeitlichen Wandel. Sammeln ist Suchen, Festhalten, Bewahren und stiftet damit zugleich ein Fundament individueller Identität: »Meine Sammlung – das bin ich«. Dieser enge Zusammenhang zwischen Sammeln und Individuum stützt sich zum einen auf den materiellen Besitz. Was ich mir kaufen kann, was mir gehört, stützt und erweitert meine Eigensphäre. Das gilt gerade auch für Sammler von Kunst und Kostbarkeiten. In diesem Sinne hat Walter Benjamin über den Sammler geschrieben: »Alles Erinnerte, Gedachte, Bewußte wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluß seines Besitztums« (Benjamin 1991: 389).

Sammeln stützt aber nicht nur Identität sondern steigert auch Individualität. Das zentrale Movens und Organ des Sammlers ist nicht seine Brieftasche, sondern ein ihm eigener, besonderer Blick. Sammeln, so können wir auch formulieren, ist eine spezifische und spezialisierte Form von Aufmerksamkeit. Diese Aufmerksamkeit schließt sehr vieles aus, sie engt die Leidenschaft auf einen kleinen Bereich ein; in diesem allerdings führt sie zu Entdeckungen und Formen von unabhängiger, selbstbestimmter Wertschätzung. Aufgrund der Verengung seines Visiers ist die Welt für den Sammler nicht unübersichtlich, sondern geordnet, denn er oder sie weiß ganz genau, was für sie relevant, interessant, wichtig oder wertvoll ist und was nicht. Die Mehrheit kann dieses Urteil in der Regel nicht teilen. Sie hinkt mit ihrer Wahrnehmung und Wertschätzung hinterher und springt zum Teil erst viel später auf die Züge auf, die von den Sammlern in Bewegung gebracht wurden.

Obwohl es privilegierte Sammlungsgegenstände wie Bücher und Bilder, Knöpfe und Orden, Briefmarken und Bauernschränke, moderne Kunst und afrikanische Masken gibt, ist die Kategorie dessen, was als sammlungsfähig eingestuft wird, grundsätzlich offen. Was jeweils zu sammeln ist, kann jeder selbst für sich entscheiden. Als leidenschaftlicher Autofahrer sammelte Samuel Beckett zum Beispiel Strafzettel. Sein Schriftstellerkollege Vladimir Nabokov ließ sich bei seiner Sammelleidenschaft nicht jagen, sondern jagte selbst. In jedem Sammler wohnt auch ein Jäger, der eine besondere Form der Vigilanz entwickeln muss, um an die Objekte seines Begehrens herauszukommen. Dieser Jäger war in Nabokov besonders ausgebildet, der leidenschaftlicher Schmetterlingsforscher und -sammler war. Die Leidenschaft dieses entomologischen Autodidakten, der selber nicht Auto fahren konnte, zog auch seine Familie in ›Mit-

Leidenschaft: seine Frau Véra fuhr mit ihm tausende von Kilometern kreuz und quer durch Amerika, »einzig, um einen bestimmten Schmetterling zu erhaschen«. ¹ Über seine eigene Manie schrieb Nabokov:

»Ich verwende zu viel Zeit auf die Entomologie (bis zu 14 Stunden am Tag), und obwohl ich auf diesem Feld etwas von weit reichender wissenschaftlicher Bedeutung leiste, komme ich mir zuweilen vor wie ein Betrunkener, der in seinen lichten Momenten erkennt, dass er alle möglichen wunderbaren Möglichkeiten verpasst.« ²

Die Leidenschaft des Sammelns kann zu einer Manie werden, die im Grenzfall das Leben und die Persönlichkeit des Sammlers völlig bestimmt.

Sammlungen

Zygmunt Bauman hat die zentrale Aufgabe von Kulturen einmal als »Übersetzung von Vergänglichem in Unvergängliches« definiert. Auf die Frage, durch welche Alchimie diese Transformation erreicht werden kann, gibt es keine einfachen Antworten. Sicher ist aber, dass die Sammlung dabei eine Hauptrolle spielt. Gegenstände, die nicht mehr gebraucht werden oder ihren Besitzern abhanden kommen, sind in aller Regel dem Untergang geweiht. Wohnungen werden entrümpelt, sofern das Inventar nicht vererbt wird, gelangt es auf den Sperrmüll oder wird auf Flohmärkten zerstreut. Das dingliche Substrat eines gelebten Lebens überdauert in der Regel nicht seine Besitzer. Nachdem der lebendige Gebrauchskontext beendet und der Erinnerungsbezug eines Gegenstandes verloren gegangen ist, stürzt er ab in den Orkus des Vergessens.

Einige dieser Überreste können dem Malstrom des Vergehens jedoch dadurch entgehen, dass sie, nachdem sie aus dem ersten Kontext herausgefallen sind, in einen zweiten Kontext aufgenommen werden. Dieser Kontext ist die Sammlung, die eine ganz neue Umwelt für die Dinge schafft. Gebrauchsgegenstände von ehemals funktionalem, materiellem oder sentimentalem Wert werden zu Elementen neuer Ensembles, in denen sie ihre alte Bedeutung verlieren und eine neue zugewiesen bekommen. Ein Orden oder eine Schmuckschatulle, die ihre Verbindung mit einer konkreten Person verloren haben, gewinnen mit dem Transfer aus dem ersten in den zweiten Kontext ihre neue Bedeutung als historisches Relikt oder Symbol eines bestimmten Epochenstils. Solange Sammlungen nur auf individueller Leidenschaft gegründet sind, droht ihnen immer wieder die Auflösung, Zerfledderung, Vernichtung. Erst wenn sie als Sammlung in eine institu-

1 Nabokov in einem Brief vom Anfang September 1951 (Schiff 2001: 218).

2 Nabokov in einem Brief vom 8. Mai 1944 (Schiff 2001: 189).

tionell gestützte Sammlung wie ein Archiv oder ein Museum übergeht, kann das Schicksal der Zerstörung weiterhin suspendiert werden. Museum und Archiv sind solche kulturellen Orte, an denen eine Gesellschaft die Überreste und Spuren der Vergangenheit aufbewahrt, lange nachdem diese ihre lebendigen Bezüge und Kontexte verloren haben.

Der kontinuierliche Prozess des Vergessens ist Teil der gesellschaftlichen Normalität. Wie im Kopf des einzelnen muss auch in der Gesellschaft ständig vergessen werden, um Neuem Platz zu machen und um sich auf die Aufgaben der Gegenwart einstellen zu können. Das gilt für lebendige Erinnerungen ebenso wie für materielle Überreste. Während die lebendigen Erinnerungen mit ihren Trägern unwiederbringlich verloren gehen, gibt es für einige materielle Überreste die Chance eines zweiten und dritten Lebenszyklus jenseits des ursprünglichen Gebrauchskontextes in Sammlungen und den Institutionen des kulturellen Speichergedächtnisses. Nur was schließlich seinen Platz in Museen und Archiven findet und dort gesammelt, konserviert und katalogisiert wird, hat die Chance einer außergewöhnlichen Existenzverlängerung. Während unter den Bedingungen der Produktion und des Markts die Waren in einem kurzen Zeithorizont zirkulieren, aus dem sie durch Obsoleszenz, Ersetzung, Vernutzung und Vernachlässigung bald wieder herausfallen, werden sie in der Sammlung festgehalten und in den Institutionen des kulturellen Gedächtnisses der Dauer geweiht. Es ist dabei vordringlich eine von zwei Qualitäten, die ihnen zugesprochen werden müssen: sie müssen als historisch oder als ästhetisch relevant erkannt werden. Kunstobjekte und historische Gegenstände »unterliegen einer Ethik der Bewahrung und nicht einer Ethik der andauernden Erneuerung wie im Falle der visuellen Gestalt einer Stadt oder Region« (Fisher 1996: 19). Philip Fisher, von dem diese Aussage stammt, hat betont, dass

»eine Geschichte der Vernachlässigung ebenso wichtig ist wie eine Geschichte der Bewahrung. Vernachlässigung ist eine Form des passiven Vandalismus. [...] In jeder Kunst brauchen wir nicht nur eine Geschichte der Schöpfungen, sondern auch eine Geschichte des Verschwindens, möglicher Formen der Vernachlässigung, des Ausschlusses und Desinteresses« (ebd., 23; Übersetzung A.A.).

Als Abfall bezeichnen wir kulturelle Artefakte, die aus dem Gebrauchskreislauf heraus gefallen sind und Wert und Nutzen eingebüßt haben. So, wie ein Artefakt durch Wertenzug zu Abfall wird, kann es durch Wertzuschreibung einen neuen Status gewinnen und in der Kollektion eines Sammlers ein neues Existenzrecht gewinnen. Die wirtschaftlichen Zyklen und Konjunkturen der Novation und Antiquation führen zu einem periodischen Veralten, das sich in Wertenzug und Ausmusterung niederschlägt. Diese Rückstände, die aus der Lebenswelt entfernt werden, bilden eine materielle Form des Vergessens, wobei jedoch die Chance einer Rückho-

lung immer offen bleibt. Die industrielle Wohlstandsgesellschaft ist durch ihre ansteigende Menge an Ausscheidungen definiert, die sich als Müllberge außerhalb der Städte ablageren. Im Müllberg lösen sich die kulturellen Prägungen der Gegenstände, die aus ihren Kontexten gerissen und herrenlos geworden sind, allmählich wieder auf. Diese Zone der Dekomposition kulturellen Gebrauchs und Gedächtnisses kann als eine materialisierte Form des Vergessens betrachtet werden. Der Müllberg ist die Umkehrung des Archivs, in ihm sammelt sich, was die Gesellschaft entwertet hat und hinter sich lassen möchte. Die Auseinandersetzung mit dem Müll ist heute nicht mehr nur ein strategisches Problem der Entsorgungswirtschaft, sondern ein Thema, das neben Soziologen (vgl. Giesen 2007) und Kulturwissenschaftlern zunehmend auch Künstler und Literaten beschäftigt.

Sammlungen entstehen im Grenzverkehr zwischen Vergessen und Erinnern bzw. Bewahren und Erneuern. Erst mit Hilfe von Sammlungen und musealer Stabilisierung eines kanonischen Bestandes lässt sich sortieren, was alt und was neu ist. Vor dem Hintergrund dieses klassisch oder kanonisch Verpflichtenden kann sich das Neue wirkungsvoll absetzen – und dann seinerseits hoffen, in die Sammlung zu gelangen.

Freilich sind die Existenzbedingungen eines Gegenstands innerhalb einer persönlichen Sammlung oder eines Museums grundsätzlich andere als in der ersten Phase des Besitzes und Gebrauchs. Sofern ihm ein zweiter Lebenszyklus in einer Sammlung und ein dritter in einem Museum gewährt wird, geht der Gegenstand in ein Cluster bzw. eine Konstellation mit anderen Gegenständen ein. Mit diesen zusammen hat er die Bestimmung, eine Geschichte zu erzählen, eine Epoche zu repräsentieren oder eine These zu dokumentieren. Was für die Objekte und Artefakte die Sammlungen sind, sind für Texte und Photographien die Wiederabdrucke in neuen Kontexten, sowie die Sammlungen in Form von Anthologien und Sammelbänden.

Die Sammlung ist ein gegliedertes Ganzes, ein Ordnungssystem. Die erratische Kontingenz und das Fragmentarische, das ein Gegenstand durch Herausfallen aus seinem ersten Kontext des Gebrauchs und persönlichen Bezugs annimmt, werden ihm wieder genommen durch die Ein-Ordnung in neue Zusammenhänge. Diese Qualität der Strukturiertheit nimmt rapide ab, wenn wir von der Sammlung zur Ansammlung übergehen. Die thematische, materielle oder geschmackliche Kohärenz, die in der Sammlung herrscht, verliert sich in der Ansammlung. Sie ist zunächst nicht mehr und nicht weniger als ein Fundus materieller Relikte, die durch ihren historischen oder sentimental Wert aufgehoben oder aus Schwäche und Nachlässigkeit nicht entsorgt worden sind. Sie gehen als Hinterlassenschaft an die nächste Generation über, die dann ihrerseits eine Grenze ziehen muss zwischen ›Nachlass‹ und ›Müll‹. Archive nehmen Nachlässe auf, sie sammeln aber in der Regel nicht, was sie von der Mehrzahl der Bibliotheken und Museen unterscheidet, bei denen die Sammlungstätigkeit ein zentrales

Merkmal ihrer Identität ist. Archive im Sinne einer Ansammlung von nachhaltig bewahrenswerten Dokumenten

»können sowohl bei jedem einzelnen Menschen, den natürlichen Personen, also im Idealfall bei über sechs Milliarden Erdbewohners oder bei sog. juristischen Personen in der Staats-, Kommunal- und Wirtschaftsverwaltung, im Finanz- und Bankwesen, bei Parteien, Vereinen, Verbänden, Stiftungen, in supranationalen Institutionen, Organisationen usw. gebildet werden oder entstehen« (Brachmann 2000: 17).

Die letzten beiden Verben ›gebildet werden‹ und ›entstehen‹ verweisen noch einmal auf die teilweise fließende Grenze zwischen Sammlung und Ansammlung.

Sammler

Die Geschichte des neuzeitlichen Kunst-Sammlers hat einen Anfang. Sie begann in dem Moment, als der Künstler sich entschied, »sich von den Wünschen des Bestellers freizumachen und sich von der Kundenproduktion auf die Warenproduktion umzustellen« (Hauser 1958: 320). Für die neue Anerkennung seines Werks fand er im Mäzen als Kenner, Sammler und Genießer den idealen Rezipienten. Anders als der mittelalterliche Stifter, der weitgehend außerkünstlerische Interessen verfolgte, war der Mäzen auch ein Sammler und Liebhaber von Kunst. Die Verehrung des Mäzens für den Künstler und sein Werk verhalf diesem zu einer neuen Autonomie. Der autonome Status des künstlerischen Werks verdankt sich also noch nicht allein der Ablösung vom Auftraggeber sondern erst der persönlichen Anerkennung durch einen idealen Rezipienten. Das Mäzenatentum geht auf den Namensspender Gaius Cilnius Maecenas zurück. Er lebte im ersten vorchristlichen Jahrhundert und war politischer Berater von Augustus. Die antike Patronage der Künste hat er keineswegs erfunden, nur in einer besonders eindrucksvollen Weise ausgeübt. Seinen Ruhm verdankt er seinen Schützlingen Horaz, Vergil und Properz. Maecenas wurde zum Symbol einer kulturellen Institution, die verschiedene historische Metamorphosen erlebt hat. Das von ihm begründete Verhältnis zwischen Künstler und Mäzen kann man auch als eine ›folie à deux‹ beschreiben, die der gegenseitigen Prestige- und Wertsteigerung dient: Das Lob des Künstlers verschafft dem Mäzen Ruhm, die Verehrung des Mäzens verschafft dem Künstler Ansehen und eine Existenzgrundlage.

In der Renaissance, als die Kunst von den Klöstern und Burgen in die Städte einzog, wurde in Oberitalien das antike Mäzenatentum mit großem Prunk wiederbelebt. Lorenzo di Medici (1449-92) war der größte Mäzen der italienischen Künstler und ein umfassender Sammler und Investor. Mit

kapitalistischem Wirtschaften ging nicht nur ein neuer Luxus, sondern auch ein neuer Repräsentations- und Symbolbedarf einher. Die Investition in Kunst und Künstler »gehörte zu den Repräsentationsspesen der neuen Elite« (ebd., 361). Fürsten, Adlige und Neureiche bezeichneten sich als »Liebhaber der Musen« und Förderer der Künste: sie beschäftigten Maler, Bildhauer, Literaten und Musiker in ihrem Hofstaat. Die Künstler erhielten eine Existenzgrundlage, ihre Gegenleistung dafür war Ruhm, Repräsentation und Zerstreuung. Zwischen Mäzen und Künstler konnte sich im Humanismus ein Verhältnis der Freundschaft und gegenseitigen Achtung entwickeln, oft blieb es aber von feudalen Strukturen einseitiger Abhängigkeit geprägt.

Das änderte sich im 18. und 19. Jahrhundert, als ein Kunstmarkt entstand. Kunst gewann damit jenseits von höfischer Repräsentation einen neuen Kontext: die bürgerliche Öffentlichkeit. Im Kunstmarkt, mit dem sich die Autonomie der Kunst weiter durchsetzte, trat der Künstler ganz aus seiner feudalen Abhängigkeit heraus. Seine neuen Partner waren die Verleger oder Kunsthändler, die den Wert seines Werkes als Ware festsetzen und damit seine wirtschaftliche Unabhängigkeit ermöglichen. In diesem Kontext trat der bürgerliche Mäzen als eine neue Metamorphose auf, der sich von dem auf Repräsentation ausgerichteten höfischen Mäzen deutlich unterscheidet. Der bürgerliche Mäzen dient vorrangig der Kunst und lässt sich nicht mehr von der Kunst bedienen. Als Kulturförderer ist er uneigennützig; es geht ihm nicht um die blendende Verbrämung von Macht und Geld durch Repräsentation. Neu an ihm ist seine besondere Kennerschaft. Sein Glaubensbekenntnis steht in Goethes Maximen und Reflexionen: »Die Kunst kann niemand fördern als der Meister«.

Im persönlichen Verhältnis von bürgerlichem Mäzen und Künstler verschränken sich Produktion und Rezeption. Im bürgerlichen Mäzen verbinden sich Geld und Geschmack mit Geist; er ist zugleich Sammler und Theoretiker. Er schenkt dem Künstler dreierlei: 1. finanzielle Förderung, 2. auf Sachverstand gegründete Begeisterung und 3. Schutz gegenüber einem ignoranten Publikum, das ihn missachtet und nicht versteht. Besonders wichtig ist der letzte Punkt. Der bürgerliche Mäzen ist risikofreudig. Er handelt unabhängig von den Entscheidungsprozessen von Markt, Staat und Behörde.

Im Mut des Kunst-Sammlers, seinem Bekenntnis zum Neuen, seiner Unabhängigkeit von Behörden, Institutionen und dem Geschmack des Publikums sieht der Schriftsteller Rolf Hochhuth das wichtigste Merkmal des bürgerlichen Mäzens:

»Dieses Bekenntnis zum Neuen, das heißt in der Kunst immer auch: zum Riskanten, zum Umstrittenen, zum vielleicht Misslingenden, zum Gefährdeten wie Gefährdenden, erst dieser Wagemut adelt den Mäzen. [...] Ohne Mäzene, also Privatleute, wären Künstler verloren in unserer Republik.[...] Sollen doch Mäze-

ne gerade das fördern, was die Behörden links liegenlassen oder gar bekämpfen: Das Oppositionelle, das Neue, das Überraschende, das noch nicht ›Standesgemäße‹.³

Was der bürgerliche Mäzen in Zeiten der Vernachlässigung oder Missachtung von Künstlern sammelt, kann später zum Grundstock für die Museen werden. Die unabhängigen Sammler sind Garanten der Zukunft, weil sie wesentliche Voraussetzungen schaffen, für einen solchen Sprung der künstlerischen Reputation von der Peripherie ins Zentrum der Kultur. Für Peter Weibel ist der Sammler deshalb »zum wichtigsten sozialen Faktor für die Konstruktion von Kunst« geworden. Der Sammler, an den er denkt,

»wird im Namen der Demokratie gegen die Logik des Marktes kämpfen und sich von seinem Bann, von der Verehrung der Einschaltquote und dem Kniefall vor den Besucherzahlen, dem sich die staatlichen Museen unter dem Druck der Massenmedien beugen, befreien« (Weibel 1999: 201).⁴

Die neueste Metamorphose des Mäzens ist der Sponsor. Für ihn rückt der Repräsentationsaspekt des Renaissance-Mäzens wieder stärker in den Mittelpunkt: Es geht ihm um Glanz und Prestige als attraktive Verbrämung von Geld und Macht. Er investiert in Kultur, um damit für seinen eigenen Namen und den seines wirtschaftlichen Unternehmens ›Publicity‹ und Prestige zu gewinnen. Die Förderung dient der Imagepflege des Unternehmens. In dem Maße, wie die Kulturretats der Städte sinken, steigt der Bedarf an neuen Wirtschaftssponsoren (vgl. Fohrbeck 1989). Kunst und Wissenschaft werden dabei – wie im Sport längst geschehen – zu Werbeträgern für die Wirtschaft.

Im Mäzen treffen sich beides: Geschäftssinn, die Neigung zur Selbstdarstellung, die Inszenierung von Individualität und Reichtum, sowie der Mut zum eigenen Urteil, die kreative Rezeptivität. Im Sammler steckt deshalb nicht nur ein Jäger, sondern auch ein Künstler. Marcel Duchamp, der als erster Alltagsgegenstände signierte und ins Museum gestellt hat, wusste sehr genau, wie viel sein Werk dieser rezeptiven Kreativität verdankt: »Die eine Hälfte des Kunstwerks macht der Künstler, die andere Hälfte vollendet der Sammler« (Theewen 1994: 5). Diese künstlerische Seite des Sammlers kann man gar nicht hoch genug schätzen. Denn ob es sich um moderne Kunst, antiquierte Technik oder triviales Beiwerk handelt: aus individuellen Sammlungen der ›Afficionados‹, Sonderlinge, Exzentriker und ›Freaks‹ der Gegenwart entstehen die Museen der Zukunft.

3 Zitate aus der Laudatio, die Rolf Hochhuth anlässlich der Maecenas-Ehrung des Züricher Dirigenten und Mäzens Paul Sachers 1997 gehalten hat (Erni 1999).

4 Vgl. auch Christina Weiss (2007).

Der schützende Hafen und damit auch die Endstation der Sammlung ist das Museum, in dem sie ein Haus, eine Institution und damit eine weitere Form ihrer Existenzverlängerung findet. Doch mit diesem Kontext des Museums darf die Sammlung nicht stillgestellt werden. Dafür sorgen vor allem die Ausstellungen. Wie die Aufgabe des Sammelns wird heute auch die Aufgabe des Ausstellungsmachens zunehmend als eine genuin künstlerische gewürdigt. Jean-Christophe Ammann hat betont: »Das Museum als kollektives Gedächtnis ist nicht eine statische Größe per se. Dieses Gedächtnis muss immer wieder neu definiert und vermittelt werden« (Ammann 1993: 48). Deshalb ist es wichtig, Bilder immer wieder umzuhängen und das Potential der Ausstellungsgegenstände in immer neuen Konfigurationen und Konstellationen zu erforschen.

Literatur

- Ammann, Jean-Christophe (1993). *Bewegung im Kopf. Vom Umgang mit Kunst*. Regensburg: Lindinger & Schmid.
- Benjamin, Walter (1991). *Denkbilder*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV,1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Brachmann, Botho (2000). »Tua res agitur! Aussensichten auf Archive und archivarisches Selbstverständnis« In: Oldenhege, Klaus/Schreyer, Hermann/Werner, Wolfram (Hg.): *Archiv und Geschichte. Festschrift für Friedrich P. Kahlenbach*. Düsseldorf: Droste. S. 17-39.
- Erni, Jürg (Hg.) (1999). *Paul Sacher. Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk*. Basel: Schwabe.
- Fohrbeck, Karla (1989). *Renaissance der Mäzene? Interessenvielfalt in der privaten Kulturfinanzierung*. Köln: Dumont.
- Giesen, Bernhard (2007). »Der Müll und das Heilige«. In: Frank, Michael C./Rippel, Gabriele (Hg.). *Arbeit am Gedächtnis*. München: Fink. S. 101-110.
- Hauser, Arnold (1958). *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck.
- Schiff, Stacy (2001). *Véra. Ein Leben mit Vladimir Nabokov*. Reinbek: Rowohlt.
- Theewen, Gerhard (1994). *Obsession - Collection: Gespräche und Texte über das Sammeln von und mit Jean Christophe Ammann u.a.* Köln: Odeon.
- Weibel, Peter (1999). »Der Sammler und die Logik des Marktes« In: Adriani, Götz (Hg.). *Kunst Sammeln*. Karlsruhe: ZKM.
- Weiss, Christina (2007). »Im Kraftfeld der Kunst. Die Verantwortung des Sammlers«. In: *Horizonte des Sammelns. Beiträge von Christina Weiss und Adrian Koerfer. Eine Begleitpublikation zum Wolfsberg Arts Forum 2006/2007*. Ermatingen. S. 5-22.
- Fisher, Philip (1996). »Local Meanings and Portable Objects: National Collections, Literatures, Music, and Architecture«. In: Wright, Gwendolyn (Hg.): *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Washington, DC: National Gallery of Art.

