

Kunst sammeln und die Kunst des Sammelns



Ausstellungsansichten «Modell für ein Museum. Werke aus der Sammlung mit der integralen Schenkung Minnich, dazu ein Bilderzimmer von Anton Henning und Allan Porters ‚I Am A Museum‘», Kunstmuseum Luzern, 21.10.2006 – 11.2.2007, Fotos: Stefano Schröter

Meine Bilder gehören wie ein Familienmitglied zu meinem Leben. Wenn ein Bild fehlt und zum Beispiel für eine Ausstellung ausgeliehen wurde, stehe ich vor der weissen Wand, für mich ein Bild des Schreckens.

Die Werke aus meiner Sammlung bestimmen meine Biographie und definieren mich als Sammlerin; im Gegenzug gebe ich den Kunstwerken eine Identität durch Aufnahme in mein Leben. In gewisser Weise erkenne ich auch eine gesellschaftliche Verantwortung an, die über das Private hinausreicht: So steht bei manchen Bildern die Förderung von Künstlern im Vordergrund, das Ausleihen für Ausstellungen ist eine Verpflichtung. Bilder aus meiner Sammlung treten auswärts ausgestellt in

einen neuen Kontext, so dass ich oft aus diesem Blickwinkel andere Facetten entdecken kann. So wächst meine Beziehung zu den Werken und meine eigene Biographie verknüpft sich untrennbar mit der Geschichte meiner Sammlung.

Ich verstehe mich als Konservatorin der Gegenwart und sammle die Kunst von heute für meine drei Kinder – und für die Museen von morgen. Bilder sammeln ist meine Passion, Bilder jagen eine Obsession: die Streifzüge durch Galerien, das Durchblättern von Katalogen und Kunstzeitschriften, Ausstellungen, Galeriebesuche, Auktionen. Auf die Pirsch gehen eben. Hier wird die frische Fährte eines jungen Künstlers aufgenommen. Anschleichen, zielen, erlegen – oder besser

erliegen der Liebe zum Kunstwerk. Und dann die Zweifel: schlaflose Nächte, fiebriges Überdenken, brennendes Verlangen oder nur eitle Selbstdarstellung – dieses Objekt hinterlässt Spuren in meinem Innersten, gefolgt von intensiven Diskussionen mit meinem Mann: wo passt es hin? Passt es überhaupt rein? Passt es zu den andern oder ist es zu dominant, heikel, konservatorisch überhaupt tragbar? Stimmt das Licht? Wie schütze ich das Kunstwerk vor den Kindern, den Katzen, dem Fussball? Unsere Familie lebt mit Kunst und erlebt Kunst als Teil des Lebens.

Sammeln ist Leidenschaft, so dass die Kunst mitunter Leiden schafft: Es schmerzt, wenn der Kauf nicht möglich ist! Ein Platz in meinem

«Musée imaginaire» ist diesem Werk zum Glück sicher. Dies ist mein virtuelles Privatmuseum für Objekte der Begierde, die den Weg nicht in meine Sammlung gefunden haben. Was bleibt, sind die Begegnungen mit den Künstlerinnen und Künstlern. Und darin liegt eigentlich die grösste Freude: in der kritischen Auseinandersetzung, im intellektuellen Austausch mit dem Werkschaffenden. Ihre Entwicklung über einen grösseren Zeitraum zu verfolgen, schafft grosse Befriedigung; der Kreis erweitert sich, eine Künstlerbekanntschaft führt zur nächsten. Dadurch wächst auch wieder meine Sammlung und es entstehen neue strukturierte Werkgruppen. Die Kunst des Sammelns bedeutet für mich organisches Wachstum einer Sammlung in engem Kontakt mit den Künstlern, wobei der «Coup de Coeur» entscheidender ist als die Verfolgung eines Sammlungskonzeptes.

Bern quillt über von zeitgenössischer Kunst; die Verlockung ist gross: Die prophetische Kunsthalle erlaubt institutionalisiertes Entdecken von unbekanntem Material – schon Kunst? Im Umfeld der Kunsthalle die experimentellen Berner Galerien – Prickelndes im PROGR und der Hochschule der Künste Bern – auch dank dieser lebendigen Kunstszene sind hier Sammlungen entstanden, die Bern für ein Zentrum für internationale Gegenwartskunst profilieren. Gönner, vereinigt in einer mäzenatisch tätigen Stiftung, kaufen aus aktuellen Ausstellungen in der Kunsthalle. Gemeinsames Ziel: das Gegenwartsmuseum Bern.

Sabine Hahnloser Tschopp

weiss auf schwarz

Duchamp wusste es: Die Produktion ist nur die eine Seite der Kunst. Danach muss sie gekauft, gepflegt, gesehen, gelebt, kurz: gesammelt werden. So wichtig ist diese Seite der Kunst, dass insbesondere private Sammler heutzutage wieder einen Status erlangt haben, der dem des Künstlerstars in nichts nachsteht. Sie werden gefeiert, zeigen stolz ihre Sammlungen, zu Hause, im öffentlichen Museum, nicht selten sogar in ihren speziell dafür gebauten Häusern. Sammeln kann an Selbstinszenierung grenzen.

Im besten Fall hat es jedoch mit Leidenschaft und dem Erlebnis vor dem Kunstwerk zu tun. Der Berner Arzt und langjährige Kunstsammler Ferdinand Oberholzer nennt das Leben mit Kunst eine «lustvolle Wirklichkeitserfahrung», für Sabine Hahnloser Tschopp ist Sammeln eine «Passion, Bilder jagen eine Obsession». Für beide ist dabei der Austausch mit den Kunstschaffenden so wichtig wie das Besitzen der Kunst selber.

Private Sammler sind nur eine Seite der Käuferschaft von Kunst. Auf der anderen steht das Sammeln im öffentlichen Interesse, einerseits durch die Museen und andererseits die staatlichen, kantonalen und städtischen Behörden. Wie die Städtische Sammlung von Bern. Gerade wurde diese durch das Künstlerkollektiv «value» in einer Ausstellung in der «Loge» und der Gesprächsrunde «Tacheles», thematisiert. Den Künstlern ging es u.a. darum, den Themen der «Archivierung und Restaurierung, der Bewirtschaftung und Nutzung, der wissenschaftlichen Aufarbeitung und den ökonomischen Bedingungen und Strategien» auf die Spur zu kommen.

Das sind natürlich auch sehr wichtige Punkte im Zusammenhang mit Sammlungen in Museen. Wobei die ökonomischen Bedingungen häufig ausschlaggebend sind. Nicht zuletzt dem bürgerlichen Engagement privater Sammler Anfangs des 20. Jahrhunderts ist es zu verdanken, dass einige Museen in der Schweiz hochkarätige Sammlungen anlegen konnten – wie zum Beispiel das Kunstmuseum Bern. Oder das Kunstmuseum Winterthur. Durch sein einzigartiges Sammlungsprofil unterscheidet es sich von anderen Schweizer Museen. Noch ist es ihm bis jetzt gelungen, seine wichtige Stellung im Kunstbetrieb vor allem dank seiner Sammlung zu behalten.

Immer weniger Museen können sich jedoch mit ihren Sammlungen Lorbeeren holen, geschweige denn Publikum. Man ist gezwungen, die Aufgabe des Sammelns und Bewahrens zu Gunsten spektakulärer, im Trend liegender Ausstellungen in den Hintergrund zu stellen. Oder sich etwas Neues einfallen zu lassen: Das Kunstmuseum Luzern hat eine vergleichsweise bescheidene Sammlung, das Sammlungsprofil erweist sich als eher eklektisch. Und doch ist man in Luzern dabei, sich seit gut drei Jahren einen Namen wegen seiner Sammlung zu machen: einerseits versucht man dort durch innovative Ausstellungen, in denen

«Die eine Hälfte des Kunstwerks macht der Künstler, die andere Hälfte vollendet der Sammler»
Marcel Duchamp

Werke der Sammlung in ganz neue Zusammenhänge gestellt werden, frischen Wind in das alte Konzept der Sammlungsausstellung hineinzubringen, andererseits hat man die wissenschaftliche Aufarbeitung der museumseigenen Bestände intensiviert und macht die Resultate auf der eigens dazu entwickelten Webseite zugänglich.

Oft verschwinden Kunstwerke in Sammlungen völlig aus dem Gesichtsfeld des Publikums. Natürlich liegt das in der Natur der Sache, eine Sammlungsausstellung kann immer nur eine kleine Auswahl einer grossen Menge von Material darstellen. Aber dies ist natürlich eine gesteuerte Auswahl, und es gibt solche Werke, die absichtlich da bleiben, wo sie niemand sieht. Das hat manchmal, wie das Sammeln selbst, mit Geschmack und politischen Überlegungen zu tun – was die Aufarbeitung der Städtischen Sammlung durch das Künstlerduo «value» zeigen konnte. Wie auch die Tatsache, dass der Nachlass eines lokalen Künstlers wie Max von Mühlenen, von dem Teile im Städtischen Kunstarchiv lagern, kein Interesse mehr generieren kann. Um aber mit den Worten von Norberto Gramaccini zu schliessen: «Auch sie verdienten es, dem Prozess einer Wiederbelebung bald unterzogen zu werden.»

Sylvia Rüttimann

Sammlungen



Die Sammlung im Kunstmuseum Luzern

Das Kunstmuseum Luzern pflegt seit einigen Jahren in verschiedener Hinsicht einen Umgang mit der Sammlung, der sich von der Praxis anderer Kunstmuseen vergleichbarer Grösse unterscheidet. Traditionellerweise ist in den klassischen Museumsgebäuden ein prominenter Teil der ständigen, meist statisch ausgestellten Sammlung zugewiesen, während für die Wechselausstellungen spezielle Räume zur Verfügung stehen. Bisweilen werden diese sogar als Annexbauten an die bestehenden Gebäude angefügt, um den nötigen Platz für diese wichtige Museumsaufgabe zu schaffen, so zum Beispiel in Bern oder in Winterthur.

Das anno 2000 im von Jean Nouvel gebauten Kunst- und Kongresszentrum Luzern (KKL) neu eröffnete Kunstmuseum Luzern hat eine ganz andere Raumstruktur. Die Ausstellungsfläche von rund 2100 Quadratmetern befindet sich auf einem einzigen Geschoss im vierten Stock des Gebäudes. Die einzelnen Räume sind baulich identisch, wenn auch in der Grösse unterschiedlich. Diese Einteilung legt ein Nebeneinander verschiedener Ausstellungen nahe. So sind jeweils drei bis vier Ausstellungen unterschiedlicher Grösse zu sehen: Die inhaltliche Spannweite geht von historischen Ausstellungen bis zur jüngsten Gegenwartskunst, sie umfasst lokale wie internationale Positionen. In dieses Ausstellungskonzept ist auch die Präsentation der Sammlung integriert. So werden in wechselnder Folge Werke aus dem Sammlungsbestand in Form einer thematischen Ausstellung präsentiert. Unser Ziel ist, dass stets mehrere Werke aus

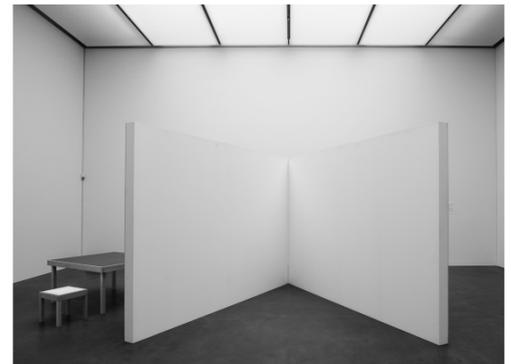
der Sammlung des Kunstmuseums zu sehen sind. Die Präsentation ist aber nach je unterschiedlichen Aspekten gegliedert, die Exponate wechseln und auch der Ort innerhalb des Raumprogramms ist nicht fest.

Entwickelt wurde diese Ausstellungsform im Rahmen eines grösseren Projektes, das die Förderung der Sammlung zum Inhalt hatte. Im Rahmen dieses «Projekt Sammlung 04–06» widmete sich das Kunstmuseum Luzern in den Jahren 2004 bis 2006 neben der oben beschriebenen Entwicklung neuer Präsentationsformen intensiv zwei weiteren Zielen zur Förderung der Sammlung. Dazu gehört einerseits die wissenschaftliche Aufarbeitung der museumseigenen Bestände. Als eines der ersten Kunstmuseen der Schweiz hat sich das Kunstmuseum Luzern für die Erarbeitung eines Internet-Sammlungskataloges entschieden. Mit dem eigenen kleinen wissenschaftlichen Team und weiteren zugezogenen Experten werden nach und nach die wichtigsten Werke der Sammlung wissenschaftlich bearbeitet. Es werden Werkbeschreibungen und Biografien zu den Künstlern verfasst und die Ergebnisse im Online-Katalog, der über die Homepage des Kunstmuseums Luzern allen interessierten zur Verfügung steht, publiziert. Bereits sind Informationen zu rund 1000 Werken abrufbar. (vgl. <http://www.sammlungonline.kunstmuseumluzern.ch/eMuseumPlus>).

Darüber hinaus haben wir uns die substanzielle Erweiterung der Sammlung zum Ziel gesetzt. Dieses ambitionierte Vorhaben konnte natürlich nicht mit

den finanziellen Mitteln des ordentlichen Budgets realisiert werden. Über ein spezielles Sponsoringprojekt wurden mit Hilfe der international tätigen Art Mentor Foundation Lucerne insgesamt rund 1.2 Mio. CHF zusammengetragen, die für das «Projekt Sammlung 04–06» zur Verfügung standen. Von diesem Betrag wurde rund die Hälfte für Neuerwerbungen gemäss definierter Sammlungsschwerpunkte eingesetzt. Mit diesen Bestrebungen hat sich das Kunstmuseum Luzern nicht nur ein neues Profil gegeben, sondern hat ein innovatives Modell im Umgang mit Sammlungsbeständen entwickelt, das innerhalb der Schweizer Museumslandschaft einzigartig ist.

Christoph Lichtin
Sammlungskonservator Kunstmuseum Luzern



auch nicht einfach wieder verkaufen (obwohl das vorkommt). Denken Sie, dass der private Sammler auch solche Verpflichtungen hat?

Der Vorteil des privaten Kunstsammlers ist seine Freiheit: Er kann seine Sammlung gestalten, ohne auf Konventionen Rücksicht zu nehmen. Er kann sich mit seiner Sammlung auch täglich «austauschen in einer direkten Weise, ohne die oft unangenehme Distanz im Umfeld der Museen. Der Sammler fühlt sich eigentlich nur hinsichtlich der subjektiven Qualität sowie den von ihm geförderten Künstlern verpflichtet.

Alle sprechen vom Kunst-Boom. Sehen Sie diese Entwicklung auch und falls ja: was halten Sie davon, dass Kunst von grösseren Kreisen zunehmend als Investment betrachtet wird? Zweifellos erleben wir derzeit einen ungeahnten Kunst-Boom. Oftmals ist Kunst und Kommerz derzeit in unheilvoller Weise verquickt – ein weites

komplexes Thema für sich! Für den «echten» Sammler ist Kunst jedoch nicht einfach ein finanzielles Investment wie eine Aktie, sondern ein Investment in Wirklichkeitserfahrung und damit Lebensqualität.

Was machen Sie mit Ihren Werken? Heutzutage ist es ja nicht allzu selten, dass Sammler für ihre Sammlungen eigene Häuser bauen, d.h. nicht nur Privathäuser, sondern ganze Museen. Tragen Sie sich auch mit solchen Ideen? Was denken Sie über diese Entwicklung?

Was ich mit meinen Werken mache? Ich «lebe» einfach mit ihnen, erweitere durch die Sicht des Künstlers auch meine Sicht, stelle sie gerne immer wieder um und kombiniere sie neu. Ich habe zu diesem Zweck einen grösseren Fabrikraum, zusätzlich führe ich eine kleinere Galerie in Bern (Kunstraum Oktogon, Aarstrasse 96, 3005 Bern), wo ich mich mit Kunstfreundinnen und Kunst-

freunden austauschen kann. Dieser Kunstraum ist auch mit einem kleineren Kunsthandel verbunden. Übrigens: gute Kunst muss nicht teuer sein, trotzdem bin ich der Meinung, dass sie auch eine Wertschätzung im Sinne eines adäquaten Preises verdient. Hinsichtlich privater Museen bin ich der Meinung, dass es eher zu viele Museen und zu wenig Privatsammlungen gibt. Ich selber denke nicht daran, einmal ein Museum zu gründen, sondern die Werke der Sammlung in andere Sammlungen mit neuen Aspekten übergehen zu lassen.

Erst neulich hat man in Deutschland dem bürgerlichen Engagement, dem die Museen grosse Teile ihrer Sammlungen zu verdanken haben, mit dem «Tag der Schenkung» gedacht. Ist ein solches Engagement etwas, das für Sie in Frage kommen würde?

Ich glaube, dass es durchaus in Einzelfällen Sinn macht, dass sich Sammler zusammen tun, um

einem Museum wichtige Werke zu ermöglichen. Dies war zum Beispiel beim ersten Ankauf eines Werkes von Nam June Paik im Kunstmuseum Bern möglich. Viele Museen basieren auch auf wichtigen übergebenen Privatsammlungen. Hingegen halte ich nicht viel von einem «sportlichen Wettkampf» im Schenken, teilweise unerwünschtem Schenken von Kunstwerken. Ein Museum sollte eine Schenkung nur dann akzeptieren, wenn es dieses Werk auch selbst gekauft hätte. Sonst verkommt das Schenken zu einem Hochleistungssport mit unklaren Regeln und Zielen. Zudem ist es kaum der Sinn eines Kunstwerkes, für fast immer im Lagerkeller zu verschwinden. Sein Platz ist vielmehr im täglichen Austausch mit dem Sammler.

Herr Oberholzer, ich danke Ihnen für das interessante Gespräch.

Max von Mühlenern zum Beispiel

Wer kennt noch Max von Mühlenern (1903–1971), den einstigen Patriarchen der Berner Kunst? Nach Studien in Paris und längeren Aufenthalten in der Provence und Côte d'Or (1924–1937) kehrte er 1939 definitiv in die Schweiz zurück. Von den 1940er bis in die frühen 1960er Jahre war er hier die unbestrittene Nummer eins. Die grossen Aufträge in den Bereichen Malerei (Theseus-Zyklus in der Universität Bern) und Glasmalerei (Farbfenster in der Kirche Bolligen und im Inselspital) fielen an ihn. Er war zudem offizieller Repräsentant der Schweiz auf der Biennale in São Paulo (1952), der Internationalen Kunstausstellung in Tokyo (1957), der Biennale

in Venedig sowie der Weltausstellung in Brüssel (1958), auf der documenta II in Kassel (1959) und auf der Ausstellung Art suisse au XXe siècle (1964). Kaum eine Auszeichnung, die von Mühlenern nicht zuteil geworden wäre: Den Kunstpreis der Stadt Bern hat er gleich mehrere Male erhalten. Zudem war er bestens vernetzt – Mitglied etlicher Kommissionen und Künstlervereinigungen. 1940 hatte er eine eigene Malschule gegründet – die Urzelle seiner Kunstklasse an der späteren Kunstgewerbeschule, die er von 1964 bis zu seinem Tod geleitet hat. Das war das Nadelöhr, durch das die meisten der damals Jungen hindurch mussten. Es war schwer, an Max von Mühlenern vorbeizukommen. Wer seine Vorbilder und Dogmen nicht teilte und nach eigenem Gusto malen wollte, musste mit dem entschiedenen Widerstand des Meisters rechnen.

Das Schicksal seiner Generation, die noch auf den Lehren Cézannes fusste und Anschluss an die Ecole de Paris suchte, war der in den späten 1960er Jahren in ganz Europa und Amerika sich vollziehende ästhetische und ideologische Paradigmenwechsel, der dazu führte, die Altmeister zu entthronen. Die Nachkriegsgeneration, die jetzt am Zuge war, blickte nach New York statt nach Paris. Sie teilte weder die Überzeugungen noch den Lebensstil ihrer Eltern und Lehrer – geschweige, dass sie malen und zeichnen wollte wie diese.

Peter Stein erfuhr seine Bekehrung angesichts der grossen Retrospektive Barnett Newmans in Paris (1971) und widmete sich der Kunst des Abstrakten Expressionismus. Markus Raetz folgte der Op Art. Andere, wie Franz Gertsch, zogen die ironisch distanzierte Malerei von Pop vor und beschäftigten sich mit der fotorealistischen Malerei. Wieder andere interessierten sich für den Minimalismus und die Konzeptkunst. Die Berner Kunsthalle unter Arnold Rüdinger und Harald Szeemann förderte diese Tendenzen und orchestrierte den Aufbruch in eine neue Zeit. Was auch immer geschah: Es ging in eine ganz andere Richtung, als es diejenige Max

von Mühlenern gewesen war. Der philosophische Existentialismus und ästhetische Idealismus, denen er sich verschrieben hatte, gekoppelt an eine konservative Weltsicht, waren nicht mehr zeitgemäss.

Die Gegenbewegung, die einsetzte, riss wie eine Welle alles mit sich. Schon zu Lebzeiten sah sich von Mühlenern entmachteter. Man wollte nicht mehr auf ihn hören, und er selbst konnte mit den politischen und hedonistischen Themen der neuen Zeit nichts anfangen. Seinem Feinsinn für Farbe und Linie musste die neue Kunst wie ein Schlag ins Gesicht erscheinen – sie war ordinär und plakativ, wird er sich gedacht haben, laut wie die Pop-Musik und radikal wie die Studentenrevolten, aber nicht Kunst in seinem Sinne. Es konnte nicht ausbleiben, dass nach seinem Tod das Interesse für seine Kunstlehre rapide abfiel, und es dauerte wiederum nicht lange, da brachen auch die Preise ein. Damals noch in den Sternen und von Vielen gefragt, finden seine Gemälde, Plakate und Zeichnungen heute kaum noch Käufer. Man sieht sie in zweitklassigen Auktionshäusern gelegentlich auftauchen und unbemerkt wieder von der Bildfläche verschwinden. Ein Lebenswerk, von dem manche sicher angenommen hatten, es würde Generationen überdauern und eines Tages in den ewigen Parnass der Kunst einziehen, ist so gut wie untergegangen. Max von Mühlenern ist weder im Kunstmuseum Bern, noch in irgendwelchen Galerien präsent und hängt auch nicht mehr in den Empfangszimmern renommierter Arzt- oder Rechtsanwaltspraxen, wo längst die Nachfolger Einzug gehalten haben. Im Gleichschritt fehlender öffentlicher Wahrnehmung ist auch der Kreis der Privaten verschwindend klein geworden. Es sind die Angehörigen der Familie selbst, die noch hervorragende Werke

besitzen, aber auch Sammler, deren Ankäufe in die Zeit der 1950er und 1960er Jahre zurückreichen. Grosse Bestände an Druckgraphik lagern in den Räumen des städtischen Kunstarchivs (Meerhaus).

Angesichts dieses scheinbar unaufhaltsamen Niedergangs setzte die kleine Ausstellung, die im Frühling 2007 im Multengut gezeigt wurde, ein Signal, das in eine andere Richtung wies.

Zu sehen waren, die gesamte Schaffenszeit von Mühlenern umfassend, über vierzig meist kleinformatige Gemälde und Zeichnungen aus Privatbesitz. Die von Claudia Lehmann und mir, unter starker Mithilfe Max Neuenschwanders, eines Nefen von Mühlenern, kuratierte Ausstellung dauerte nicht länger als vier Tage und zog hunderte von Besuchern an. Wichtiger als die Zahl an sich war die Aktualisierung des Informationsstandes. Es kamen Personen zusammen und tauschten sich aus, die den Künstler noch kannten: Verwandte und Freunde, Galeristen und Sammler, Schülerinnen und Schüler. In kürzester

Zeit lud sich eine Batterie auf, von der man annehmen musste, es gäbe sie gar nicht mehr. Informationen über Depots mit zum Teil unbekanntem Werken des Künstlers, Hinweise auf den schriftlichen Nachlass und vor allem persönliche Erinnerungen riefen mit dem Künstler auch die Zeit selbst wach, in der sich sein Schaffen abgespielt hatte. Mit einem Mal schien lebendig, wichtig und klar umrissen, was eben noch unweiderbringlich in den Schlummerkammern der Historie zu lagern schien.

Diese Wiederbelebung war der Sinn der Ausstellung. Es ging in einem Nebengedanken auch darum, die kulturpolitische Dimension zu unterstreichen. Denn Wiederbelebungen dieser Art setzen das Mitwirken der Beteiligten voraus und lassen sich nicht beliebig inszenieren. Die Personen, die sich noch erinnern und darüber sprechen konnten, waren selbst hoch betagt; ihre Gesundheit war zum Teil angegriffen; für viele war es die erste Gelegenheit überhaupt, nach langer Zeit wieder einmal das Gedächtnis aufzufrischen. Der Wunsch, Alles festzuhalten und in einer Publikation zusammenzutragen, war manifest – doch es fehlten die Mittel (weniger in finanzieller als in arbeitstechnischer Hinsicht).

Man musste daher in Kauf nehmen, dass in zehn oder zwanzig Jahren vielleicht niemand mehr da wäre, um diese Informationsdichte zu garantieren. Max von Mühlenern aus der Versenkung zu heben würde dann ein sehr viel schwierigeres Unterfangen sein. Zudem besteht das Risiko materiellen Verlusts schon jetzt: Bilder, die auf Böden und in Kellern verrotten; Aufzeichnungen, Skizzenbücher und dergleichen, deren Spuren sich in Altersheimen und Kliniken verlieren. Man besässe zwar immer noch genügend Bilder in den Depots öffentlicher Sammlungen, um den Künstler in seinem Schaffen vorzustellen, aber die lebendige Tradition wäre abgebrochen. Niemand könnte mehr aus eigener Erfahrung und Anschauung berichten, der Enthusiasmus würde ausbleiben. Max von Mühlenern würde notgedrungen in jenem Niemandsland bleiben, in das ihn die Nachlässigkeit der Nachwelt verbannt hat: Als interessante, letztlich aber lokale Grösse, die in einer Kunstgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts, zwischen Paul Klee und Andy Warhol, keinen Platz mehr findet.

Eine solche, nur auf peaks bezogene Wahrnehmung, wie sie heute im Kulturbetrieb üblich geworden ist, vereinfacht die Sache, nützt ihr aber auf Dauer gesehen sehr wenig. Interessante Entdeckungen lassen sich nun einmal nicht nur von den sonnenbestrahlten Berggipfeln aus ma-

chen, sondern wollen im Zusammenhang der verschatteten, niederen Regionen gesehen werden. Ähnlich verhält es sich in der Kunst. Wer deren Spektrum auf die dünne Höhenlage der Viertausender reduziert, verliert das Augenmass für die Kohärenz kultureller Produktion aus dem Blickfeld. Das ästhetische Urteil wird hohl, sobald der gesamte mittlere Bereich fehlt – jene fruchtbare Zone der Mittelmässigkeit, die das künstlerisch Hochstehende einmal hatte in Betracht ziehen müssen, um sich vom künstlerisch Tiefstehenden überhaupt absetzen zu können. Ohne den Kontext, der sie begreifbar macht, vermag auch die beste Kunst nicht zu überleben. Denn was eine Gesellschaft nicht versteht, wird sie auf Dauer nicht bewahren. Von dem Verlust ist dann am Ende nicht nur die Kunst betroffen. Das Differenzierungsvermögen nimmt auch in anderen Bereichen der sozialen, politischen und ästhetischen Kultur ab, sobald die Mittelwerte weg brechen.

Erscheint auch die Aufarbeitung der lokalen Kunst und Kultur, gemessen an den globalen Herausforderungen der Wirtschaft gering, und müssen Ausstellungen über die Kunst der Gegenwart in China, Indien oder Brasilien von der Warte des expandierenden Welthandels zwangsweise vielversprechender klingen als der Blick zurück in die verstockten 1950er Jahre, ist eine Warnung gleichwohl angebracht. Der Erkenntniswert, der aus den globalen Themen zu ziehen ist, verlangt, um Nachhaltigkeit zu entwickeln, eine ganz andere Form der Vermittlung, als das Kunstmuseum gegenwärtig leisten kann. Verständlicherweise fehlt es an Kompetenz. Es ist viel schwieriger, Aufgabstellungen fremder Kulturen aufzuarbeiten, als nachzuvollziehen, was naheliegt – in örtlicher wie in geistiger Hinsicht. Max von Mühlenern war ein Beispiel. Es gibt derer viele, darunter etliche Künstlerinnen, die mit ihren männlichen Kollegen im Keller des Meerhauses ein trauriges Dasein führen. Auch sie verdienen es, dem Prozess einer Wiederbelebung bald unterzogen zu werden. Es genügt eine einzelne, fachlich ausgebildete Person, die als Kuratorin oder Kurator des städtischen Kunstdepots im Jahr eine Ausstellung veranstaltet, konservatorische Aufgaben erfüllt, Standorte nachprüft, Kontakte schafft, den Leihverkehr überwacht, Quellen und Daten aktualisiert und diese in einer eigenen Broschüre zusammenträgt. Gemessen an anderen Kunstprojekten, sind Aufwand und Kosten gering. Den Nutzen für das kulturelle Klima in der Stadt Bern darf man dafür umso höher veranschlagen.