

Andreas Hansert  
**Kenner, Bürger, Förderer**  
**Tendenzen im Stiften für Kultur nach 1945**

Ausformulierung eines Vortrags für die Tagung  
**Bürgerkultur und Bürgerlichkeit im 20. Jahrhundert**  
19.-21. Mai 2005 in Hamburg

Deutschland ist ein vergleichsweise stiftungsfreundliches Land und erlebt auch und gerade in Sachen Kunst- und Kulturstiftungen seit Jahren eine sehr erfreuliche Entwicklung. Daß man in Deutschland aber noch beträchtlich mehr an Stiftungen und Mäzenatentum haben könnte, wären man durch die Weltkriege, Inflationen und totalitären Systeme nicht in einer im 19. Jahrhundert starken Entfaltung dieses Sektors unterbrochen worden, mag ein Vergleich mit der Schweiz belegen. Bei einer Bevölkerung von weniger als 10 Prozent bringt es das kleine Land heute dank ungebrochener historischer Tradition fast auf ebenso viele Stiftungen wie Deutschland: Ca. 15.000 Stiftungen hierzulande entsprechen 11.000 dort.<sup>1</sup> Nicht von ungefähr sei hier die Schweiz angeführt, denn sie dürfte sich als kontinentaleuropäisches und zu großen Teilen deutschsprachiges Land mit gemeinsamen historischen Wurzeln für einen Vergleich besser eignen als die in diesem Zusammenhang gerne ins Feld geführten USA mit ihrem nach innen defensiven Staatsverständnis, ihrer schieren Größe und ihren Megastiftungen. Und in der Schweiz ist auch der Fall eines bürgerlichen Kunstmäzens angesiedelt, dem ich den ersten Abschnitt meines Vortrags widmen möchte: Paul Sacher aus Basel. Sacher scheint mir der Prototyp des Kunststifters; seine Haltung und seine Aktivitäten haben exemplarische Gestalt und sind im Rahmen einer kleinen Fallanalyse daher dazu prädestiniert, die nötigen Begriffselemente für mäzentisches Handeln des Bürgers in der jüngeren Vergangenheit zu entwickeln.

In einem zweiten Abschnitt möchte ich einen Überblick über bürgerliche Kulturstiftungen in Deutschland nach 1945 geben – dieses aber auch in eine historische Perspektive vor 45 einbetten und anhand der im ersten Abschnitt gewonnenen begrifflichen Ergebnisse auch einige typische Züge herausarbeiten.

Der dritte Abschnitt ist den kunstfördernden Initiativen der Wirtschaft gewidmet, die nach 1945 ihre große Stunde hatten. Diese Aktivitäten firmieren in jüngerer Zeit unter dem neu aufgekommenen Stichwort „Corporate Citizenship“. In der Corporate Citizenship klingt der Begriff des Bürgers an. Tatsächlich scheinen die strukturellen Unterschiede zum privaten bürgerlichen Mäzenatentum aber größer zu sein als die Bezeichnung suggerieren möchte. Diese Differenzen möchte ich abschließend herausarbeiten.

### **Paul Sacher als exemplarischer Mäzen**

Paul Sacher (1906-1999) ist eine Figur, in der die entscheidenden Elemente von bürgerlichem Mäzenatentum – Geld, Geist und Stiften – eine außergewöhnlich produktive Symbiose eingegangen sind. In seiner Person und in seiner Vita waren sie alle drei in herausragendem Maße

---

<sup>1</sup> Angaben 2005 vom Bundesverband Deutscher Stiftungen Berlin und seinem schweizer Analgon, dem pro-Fonds in Basel. Demnach wird das Gesamtvermögen der Schweizer Stiftungen heute auf ca. 30 Milliarden Schweizer Franken geschätzt, die jährlichen Ausschüttungen auf ca. eine Milliarde Schweizer Franken; jährlich werden zwischen 300 und 500 Stiftungen in der Schweiz neu gegründet.

vorhanden. Denn Sacher war zunächst beides zugleich: professioneller Künstler zum einen, erfolgreicher Industrieunternehmer zum anderen. Ersteres, nämlich Orchesterdirigent, war er aus frühester Neigung und dank entsprechender Ausbildung, zum zweiten, nämlich zu einer bestimmenden Figur des Chemiegiganten Hoffmann-La Roche in Basel, wurde er erst später dank bestimmter familiärer Konstellationen – und dieser biographischen Abfolge der beiden so heterogenen, dann aber doch auch korrespondierenden Tätigkeiten entsprach gewiß auch seine persönliche Priorität. Zum dritten, nämlich zum Stifter ist er in großem Stil in vorge-rücktem Alter dann schließlich auch noch geworden. In wenigen Worten sei hier zunächst Sa-chers Leben und Werk skizziert, um daraus vorab einige Kriterien für mäzenatisches Handeln zu gewinnen.

Paul Sacher<sup>2</sup>, 1906 in vergleichsweise einfachen Verhältnissen in Basel geboren, hatte seine musikalischen Erweckungserlebnisse in früher Kindheit beim Hören der Bachschen Passionen im alten Münster seiner Heimatstadt. Seinem früh gehegten, gegen elterlichen Willen durch-gesetzten Wunsch, Dirigent zu werden, kam er durch eine Ausbildung am Konservatorium und ein (ohne Abschluß absolviertes) musikwissenschaftliches Studium an der Universität Basel nach. Ohne über eigene Mittel zu verfügen, betätigte er sich bereits im jugendlichen Al-ter von nur 20 Jahren als Gründer, indem er ein Orchester, das Baseler Kammerorchester, ins Leben rief. Musiziert wurde ohne Honorar, für die erforderlichen Sachaufwendungen fand er Gönner im wohlhabenden Baseler Patriziat. Sacher wandte sich mit der Etablierung dieser In-stitution gegen die schon damals notorische und bis heute ungebrochene Dominanz des klas-sischen und romantischen Repertoires in den Konzertsälen; Beethoven sollte nicht mehr län-ger der Bezugspunkt sein – dem Vorschlag seines Lehrers, über ihn zu promovieren, konnte er nichts abgewinnen. Die junge Generation seiner Zeit interessierte sich für anderes: für das unbekannte Alte und für das ganz Neue – die Zeit vor Mozart und nach Debussy. In dieser Haltung verriet sich früh schon ein herausragender Forscherdrang und Innovationsgeist. Bereits das erste Konzert seines Baseler Kammerorchesters 1927 brachte eine Uraufführung. Zwei Jahre später traf Sacher erstmals Bela Bartók, und wieder ein Jahr später, 1930, spielte erstmals Igor Strawinsky mit Sachers Orchester. Beide Komponisten, Leitfiguren des 20. Jahrhunderts, sollten für Sacher bestimmend bleiben. 1933 trat er schließlich erneut als Grün-der hervor, indem er das Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik, die Schola Cantorum Basiliensis, eröffnete, womit er einmal mehr unter Beweis stellte, daß er als Künstler auch auf musikorganisatorischem Gebiet erfolgreich zu agieren vermochte.

Sachers Karriere als Künstler und Organisator der Szene war zu diesem Zeitpunkt, da er sein 30. Lebensjahr noch nicht erreicht hatte, also bereits vielversprechend. Bekannt war er schon damals mit dem Ehepaar Emanuel und Maja Hoffmann. Emanuel Hoffmann war der Sohn des Gründers des Chemiekonzerns Hoffmann-La Roche in Basel, darüber hinaus einer der wich-tigsten Kunstsammler der Stadt. Durch einen Unfall kam er 1932 in jungen Jahren ums Leben. Die Witwe, Maja, selbst Bildhauerin und damit den Künsten zugetan, wurde Erbin einer gro-ßen Beteiligung an der Firma und richtete im Gedenken an ihren Mann die Emanuel Hoff-

---

<sup>2</sup> Vgl. Ulrich Mosch, Artikel „Paul Sacher“ und „Paul Sacher Stiftung“, beide erscheinen 2005 in Bd. 14 von Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Jürg Erni, Neue Musik in Basel. Paul Sacher und sein Mäzenatentum, Ba-sel 1987; ders., Paul Sacher – Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk, Basel 1999; Lesley Stephenson (in Zusammenarbeit mit Don Weed), Symphonie der Träume. Das Leben von Paul Sa-cher, Zürich 2001; Paul Sacher, Reden und Aufsätze, Zürich 1986; Paul Sacher Stiftung, Basel 1991; Paul Sa-cher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, Aufträge Widmungswerke Uraufführungen, zusamme-gestellt von Klaus Schweizer mit einer Einleitung von Ernst Lichtenhahn, Winterthur 1991; Beilage zu den Mittei-lungen der Paul Sacher Stiftung Nr. 13, April 2000. (Kann über die homepage der Paul Sacher-Stiftung bezogen werden.); Hans Conrad Peyer, Roche. Geschichte eines Unternehmens 1896 – 1996. Mit einem Geleitwort von Paul Sacher, Basel 1996. – Vgl. auch das Interview, das Paul Sacher noch kurz vor seinem Tod gab, in: FAZ-Magazin v. 25.6. 1999.

mann-Stiftung ein<sup>3</sup> – ein Institut, das seit seiner Gründung 1933 durch Ankäufe moderner Kunst für die Baseler Museen bis heute entscheidende Akzente für das städtische Kulturleben setzt und durch das ebenfalls von der Familie errichtete Museum für Gegenwartskunst und das jüngst von ihr eröffnete „Schaulager“ beträchtliche Erweiterungen erfahren hat.

Im Jahr 1934 heiraten die Hoffmann-Witwe, Maja geb. Stehlin, und der zehn Jahre jüngere Dirigent, Paul Sacher – ein Vorgang, der Sachers Leben eine Wende gab. Wohl war der soziale Statusunterschied zwischen den Gatten enorm, doch Sacher, der mit dem charakteristischen Ausspruch „... frei will ich sein. Und herrschen über das, was mir gehört.“<sup>4</sup> schon als Jugendlicher ein außerordentliches Selbstbewußtsein hatte erkennen lassen, war als Person so bestimmend, daß sie ihn erfolgreich zu überwinden vermochten. Durch diese Ehe kam Sacher in den Besitz von Vermögen – mehr noch, es war der Beginn einer zweiten Karriere, denn bald wurde er in den Verwaltungsrat der Firma berufen, wo er neben seiner fortdauernden Dirigententätigkeit erstaunliche Fähigkeiten als Unternehmer zu entwickeln begann. Als Sohn einer dominanten und sehr aufstiegsorientierten Mutter mag ihm solche Tatkraft vielleicht in die Wiege gelegt gewesen sein. Dank dieser Aktivitäten jedenfalls hat er das Vermögen, dessen Erträge zur Grundlage seines ungewöhnlichen Mäzenatentums werden sollten, nicht nur erheiratet, er hat es auch verstanden, es durch eigene unternehmerische Entscheidungen beträchtlich zu mehren. Forbes bezeichnete ihn gegen Ende seines langen Lebens 1996 nach Bill Gates und Warren Buffett als den drittreichsten Mann der Welt.<sup>5</sup> Andere Quellen schätzten das Vermögen, das er für seine Familie erarbeitet hat, auf acht Milliarden Dollar.<sup>6</sup>

Seit er über solch beträchtliche Geldmittel verfügte, konnte Sacher seine künstlerischen und musikorganisatorischen Tätigkeiten jedenfalls beträchtlich ausweiten und originär mäzenatisch tätig werden. Jetzt war er in der Lage, Kompositionsaufträge zu vergeben. Nicht nur, daß auf diese Art bedeutende Kompositionen entstanden – so z. B. gleich 1936 die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ von Bartók –, Sacher dirigierte mit seinem Orchester häufig auch selbst die Uraufführung. Auch unterhielt er stets lebendige und enge freundschaftliche Beziehungen zu den von ihm bevorzugten Komponisten, so daß ein intensiver Austausch entstand. Neben Klassikern wie Bartók, Strawinsky, Honegger und Hindemith kam insbesondere auch eine große Zahl namhafter Künstler aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Genuß seiner Förderung, genannt seien stellvertretend Hans Werner Henze und Pierre Boulez. In diesem Sinne hat er auf die Musik des 20. Jahrhunderts außerordentlich befruchtend gewirkt.

Festere Formen nahm sein musikalisches Mäzenatentum 1973 mit der Gründung der Paul Sacher Stiftung in Basel an. Wollte er mit dieser Institution ursprünglich seinen eigenen Nachlaß verwaltet wissen, der insbesondere die zahlreichen Partituren der von ihm beauftragten Komponisten enthielt, so wurden die Aktivitäten der Stiftung beträchtlich ausgeweitet als es 1983 gelang, den Nachlaß von Strawinsky zu erwerben. Jetzt avancierte die Stiftung zum einem Institut, an dem umfangreiche Forschung und systematisches Sammeln zur Musik des 20. Jahrhunderts betrieben wurde. Zu zahlreichen der bedeutendsten Komponisten der letzten Jahrzehnte – Luciano Berio, Elliott Carter, Morton Feldman, Christóbal Halffter, Heinz Holliger, Arthur Honegger, Klaus Huber, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Witold Lutosławski, Bruno Maderna, Wolfgang Rihm, Anton Webern und vielen anderen hat die Stiftung Sammlungen angelegt, die teils Autographen, teils sogar ganze

<sup>3</sup> Christian Geelhaar, Bejahung der Gegenwart und Zuversicht auf die Zukunft. Zur Geschichte der Emanuel Hoffmann-Stiftung, in: Emanuel Hoffmann-Stiftung Basel, hg. v. d. Emanuel Hoffmann-Stiftung Basel, Basel 1991, S. 8-35.

<sup>4</sup> Zitiert nach Stephenson (wie Anm. 2) S. 84.

<sup>5</sup> Zitiert nach The Times, 27. Mai 1999. Vgl. auch Stephenson (wie Anm.2), S. 293ff.

<sup>6</sup> FAZ v. 27. Mai 1999.

Nachlässe enthalten. Für die internationale Musikwissenschaft ist die Paul Sacher Stiftung damit zu einem wichtigen Zentrum geworden und Sachers Lebenswerk so auf Dauer gestellt. Auch in anderer Hinsicht hat er sich zum Ende seines Lebens noch fördernd betätigt, etwa indem er in seiner Firma, Hoffmann-La Roche, darauf hinwirkte, daß sie in Basel das Tinguely-Museum errichtete und betreibt.

Wenn eingangs gesagt wurde, mit Geist, Geld und Stiften würden am Fall Sacher drei signifikante Kriterien für bürgerlich-mäzenatisches Handeln besonders deutlich zutage treten, so möchte ich dafür alternativ drei Begriffe vorschlagen, mit der sich unsere Fragestellung teils allgemeiner, teils präziser fassen läßt, nämlich die Trias von Kennerschaft (Geist), Verankerung in der Bürgerlichkeit (für Geld) und Förderung der Künste (für Stiften). Ich will dies anhand des Sacherschen Fallbeispiels im einzelnen näher ausführen:

Zum ersten: Das kennerschaftliche Moment trat bei Paul Sacher in professioneller Form zutage. Als ausgebildeter Musiker war Sacher in dieser Hinsicht mehr als bürgerliche Mäzene es sonst im allgemeinen sind, nämlich mehr oder weniger gebildete Autodidakten und Liebhaber – im frühen 19. Jahrhundert hätte man, mit durchaus positiver Konnotation, „Dilettanten“ gesagt.<sup>7</sup> Kunst war der zentrale Inhalt seines Lebens, eben schlicht und einfach sein Beruf, und rangierte wie erwähnt klar vor seinen unternehmerischen Aktivitäten. Sacher war selbst in der Lage, sich künstlerisch ein Urteil zu bilden, und war nicht wie so viele bürgerliche Mäzene auf die Beratung dritter angewiesen – was die kollegial-professionelle Debatte natürlich nicht ausschließt. Dank seiner finanziellen Ressourcen vermochte er Kompositionen nicht nur in Auftrag zu geben, er verstand die so entstandenen Partituren auch und konnte sie im musikalischen Vollzug als Dirigent selbst interpretieren. Sacher gab damit wichtige Impulse für die musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts. Daß er dabei bestimmte Schwerpunkte beförderte, implizierte, daß er andere wichtige Tendenzen auch überging. Nicht von ungefähr wurde angemerkt, er habe die Schönberg-Schule vernachlässigt – wiewohl er später immerhin den Nachlaß von Anton Webern für seine Stiftung erwarb. Wer sich freilich der apodiktischen Entgegensetzung von Schönberg und Strawinsky erinnert, die Adorno in seinen musikphilosophischen Schriften zugunsten des ersteren, mit zum Teil heftigen Invektiven gegen letzteren betrieben hat<sup>8</sup>, mag verstehen, daß im Gegenzug ein Verehrer Strawinskys sich nicht leicht auch noch mit der Zwölftonmusik oder später etwa mit den seriellen Werken anfreunden konnte. Ungeachtet dieser Lücke wird man Sacher, dem das „rhythmische Element“ ein Hauptkriterium des Musikalischen war, immer noch attestieren dürfen, daß das Spektrum seiner Fördertätigkeit extrem vielfältig war und auch sehr heterogene Lager und Tendenzen zu integrieren vermochte.

Kennerschaft heißt jedenfalls nicht Ausgewogenheit und umfassende gleichmäßige Würdigung – schon gar nicht bei einem privaten Mäzen wie Sacher, der sich darüber hinaus auch noch selbst als Künstler verstand. Er sei ja keine Institution wie das Radio, das versuchen müsse, gerecht zu sein, meinte er in systematischer Abgrenzung zu den Verpflichtungen öffentlich-rechtlicher Anstalten.<sup>9</sup> Geht es einem Mäzen seines kennerschaftlichen Formats unmittelbar um die Sache selbst – hier der alten und neuen Musik –, so geht es ihm gleichwohl

---

<sup>7</sup> Vgl. Andreas Schulz, Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, hg. v. Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996, S. 35-52. – Zu Sachers Distanzierung von den Dilettanten im heutigen Sinne siehe Stephenson (wie Anm. 2), S. 187f.

<sup>8</sup> Vgl. die beiden Kapitel in Adornos Philosophie der neuen Musik: „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Reaktion“. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, (Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt 1998, Bd. 12.

<sup>9</sup> Stephenson (wie Anm. 2), S. 216.

doch immer darum, bestimmten Werken, bestimmten Künstlern und bestimmten Tendenzen zur Entfaltung und zum Durchbruch zu verhelfen.

Im Übrigen ist dem Kenner oft ein mehr oder weniger ausgeprägter geistesaristokratischer Anspruch eigen. Seine Stiftung sei keine Wohltätigkeitseinrichtung, führte Sacher aus<sup>10</sup> und grenzte sie so explizit von sozialen Ambitionen ab, die ihrem Wesen nach eben etwas anderes sind. Mäzenatentum und Kulturstiftung sind ein struktureller Sonderfall des Stiftens und der Stiftungen im allgemeinen, die ein sehr viel breiteres Spektrum gesellschaftlicher Aktivitäten umfassen.

Ein Dirigent oder ein Künstler, er mag noch so bedeutend sein, würde, wäre er nur dieses – also jemand, der die Kunst unmittelbar selbst produziert –, den Begriff des Mäzens allerdings nicht erfüllen. Eine gewisse Verankerung – und damit komme ich nach der Kennerschaft zum zweiten Kriterium für den Mäzen – in einer im originären Sinne bürgerlichen Lebenswelt wie etwa bestimmten Strukturen von Familie, Gesellschaft und/oder Wirtschaft ist für ihn sicher unerlässlich. Wirtschaftlich muß er autonom sein, also in irgendeiner Weise entweder über Geld verfügen oder, bei beschränkten Mitteln, zumindest in der Lage sein, diese besonders effektiv oder raffiniert für die Kunst einzusetzen. Bürgerlichkeit soll hier ganz allgemein ein originär lebenspraktisches Moment und ein aktiv gestaltendes In-der-Welt-Stehen bezeichnen, was sich in verschiedenerlei Hinsicht äußern kann und das zum reinen Erkenntnisstreben der Kunst durchaus in eine gewisse Spannung tritt. Entscheidend für diese bürgerlich-lebenspraktische Verankerung des privaten Mäzens ist demnach auch, daß er in seiner Kunstförderung unmittelbar selbstverantwortlich tätig ist und auf eigenes Risiko hin handelt, daß er seinen Einsatz für die Kunst also im eigenen Namen unternimmt und dabei nicht im Dienste eines Dritten steht, sei dies eine andere Person oder ein Wirtschaftsunternehmen, die er berät und für die er agiert, oder als Kustode für eine Kulturstiftung (z. B. ein Museum). Privates Vermögen, über das er demzufolge i. d. Regel selbst verfügt, verdankt sich zumeist erfolgreicher unternehmerischer Tätigkeit, sei es der eigenen oder derjenigen von Verwandten, die er beerbt.<sup>11</sup>

Bei Sacher war es eine Mischung zwischen Erheiratung zum einen, eigener unternehmerischer Leistung zum anderen, die ihm die Vermögenserträge, die er mäzenatisch einsetzen konnte, einbrachten. Er gab gelegentlich zu erkennen, daß er, obwohl Musiker, seine Aufgabe im Verwaltungsrat von Hoffmann-La Roche keineswegs als Strafarbeit empfunden habe; die Tätigkeit habe ihn fasziniert und seinen Geist in Bewegung gesetzt, habe doch gerade ein Unternehmen der Pharmaindustrie eine bedeutende wissenschaftliche Seite, die sich, wie er spottete, von der Coca-Cola-Herstellung, der einfachsten Form, Geld zu verdienen, unterscheide.<sup>12</sup> Das schöpferische Element im Schumpeterschen Sinne hat ihn an der unternehmerischen Tätigkeit also durchaus gereizt, und neben seiner musikalischen Karriere war schließlich auch es zum elementaren Bestandteil seines Lebens geworden. Die Verbindung zu einer solch originär bürgerlichen Betätigung wie es das Unternehmerhandeln ist, scheint für den Begriff des Mäzens gerade wegen des gemeinsamen schöpferischen Moments von besonderer Evidenz zu

---

<sup>10</sup> Paul Sacher: Ansprache anlässlich des Eröffnungsaktes der Ausstellung „Strawinsky – sein Nachlaß, sein Bild, 1984, in: ders., Reden und Aufsätze, Zürich 1986, S. 136. – Analog bestimmte auch Sachers Frau Maja für die von ihr gegründete Emanuel-Hoffmann-Stiftung, sie wolle diese in der Weise verwendet sehen, „dass sie nicht zur Hebung der materiellen Not unserer Zeit und so mehr oder weniger nur der lokalen und momentanen Hilfe Einzelner dienen soll, es liegt vielmehr im Sinne meines Mannes [Emanuel Hoffmann], weiter auszugreifen und mehr der allgemeinen inneren Not eine Gegenwehr zu bieten.“ Passage aus der Stiftungsurkunde, zitiert nach: Geelhaar (wie Anm. 3), S. 35.

<sup>11</sup> Der Fall, daß jemand durch Lotteriegewinn zu Geld gekommen und es im großen Stil dann für Stiftungen und Mäzenatentum verwendet hat, ist mir noch nicht bekannt geworden.

<sup>12</sup> Interview FAZ-Magazin v. 25.6. 1999, S. 9f.

sein. Zugleich aber ist der Mäzen oder Stifter, sofern er auch Unternehmer ist, per se nie ein reiner Kapitalist. Eine gewisse Distanz zum eigenen wirtschaftlichen Erfolg ist ebenso begriffsimmanent. Folgerichtig sprach Sacher davon, Reichtum bedürfe der Rechtfertigung; das Geld, das er habe, sei „wie ein Lehen“, etwas, was einem in Wahrheit nicht gehöre; man trage daher eine große Verpflichtung und Verantwortung und müsse mit den Mitteln, die einem ein „gnädiges Schicksal“ zur Verfügung gestellt habe, entsprechend umgehen.<sup>13</sup>

„Lehen“ – das war im Falle Sacher mehr als eine Metapher. Das Vermögen, das er entwickelt und vermehrt hatte, gehörte ihm auch im juristischen Sinne zum überwiegenden Teil nicht. Die Eheverträge mit seiner Frau Maja bestimmten, daß es an ihre Kinder aus erster Ehe zurückfallen sollte. Sacher hatte zu Lebzeiten bloß eine Art Nießbrauchrecht. Nur aus den Erträgen, die es abwarf, konnte er sein Mäzenatentum und seine Stiftung dotieren.

Förderung der Künste gilt im Weiteren schließlich als Zentralmerkmal für den Mäzen – und damit komme ich zu meinem dritten Kriterium. Förderung der Künste als alleiniges Definitionskriterium für Mäzenatentum würde nicht ausreichen, denn auch der Staat oder die Kommunen sind unter günstigen Umständen in beträchtlichem Maße als Förderer der Künste tätig. Zum Mäzenatentum, besonders zum bürgerlichen Mäzenatentum gehören die beiden zuerst genannten Kriterien gerade in Kontrast zur staatlichen Förderung notwendiger Weise hinzu.

Bei der Förderung der Künste sind mindestens zwei Formen zu unterscheiden: zum einen die materielle und mentale Förderung lebender Künstler, damit sie produktiv sein und das Neue in der Kunst hervorbringen können, zum anderen Verbreitung und Stärkung der Künste, auch der alten Künste in der Öffentlichkeit durch geeignete Maßnahmen, zu denen als besonders wirkungsvolle die Gründung einer einschlägigen Stiftung gehört. Bei der ersten Form steht der Mäzen häufig in direktem persönlichem Kontakt mit dem Künstler, bei der zweiten hat er es losgelöst vom Künstler mit den Kunstwerken und den Institutionen, die die Kunst fördern, zu tun.

Wieder sehen wir beide Formen, die Kunst zu fördern, bei Sacher in exemplarischer Weise verwirklicht. Sacher war, wie gezeigt, inspirierter und inspirierender Auftraggeber der Komponisten. Er hat Künstler ermutigt und stand ihnen auch in schwierigen Lebenssituationen immer wieder treu zur Seite, vor allem wurde er durch seine Aufträge und Aufforderung ganz konkret zum Miturheber zahlreicher musikalischer Werke, und viele Künstler haben ihre Kompositionen ganz bewußt auf Sachers Vorlieben und die instrumentalen Schwerpunkte seines Orchesters hin ausgerichtet. Zum anderen aber hat er auch als Gründer seiner Stiftung einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, den oft so schwer zu vermittelnden musikalischen Werken der Moderne und der Gegenwart in der Öffentlichkeit einen auch institutionell abgesicherten Platz zu schaffen. Das eigene Lebenswerk – hier das Zusammentragen einer bedeutenden Musikaliensammlung – nicht im Privaten zu belassen, auf daß es posthum via Kunstmarkt wieder auseinander gerissen werde, es aus dem Privaten vielmehr herauszuführen und der Öffentlichkeit zu übereignen, ist ein ganz wesentliches Merkmal von Stiftung und Mäzenatentum.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß die Öffentlichkeit, an die die mäzenatische Aktivität sich richtet, immer eine konkrete ist. Während der Markt der Güter und Dienstleistungen, insbesondere der globalisierte Weltmarkt eine funktionale Größe und als solcher anonym und unpersönlich ist, hat die Stiftung ein bestimmtes Gegenüber. Das kann die Öffentlichkeit

---

<sup>13</sup> Ebd. – Siehe auch: Paul Sacher: Ansprache ... (wie Anm. 10), S. 134. – Zur analogen Deutung des eigenen unternehmerischen Erfolgs als wichtige Voraussetzung für die Bereitschaft, als Stifter tätig zu werden, vgl. auch Andreas Hansert, Erben und Stiften. Überlegungen zur spannungsreichen Beziehung zwischen Familie und Gemeinwohl, in: Deutsches Stiftungswesen 1988-98. Wissenschaft und Praxis, im Auftrag des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen hg. von Axel Frhr. v. Campenhausen u. a., Tübingen 2000, S. 33-61, bes. S. 54ff.

einer Stadt sein. Sacher z. B. hat sich sein Leben lang immer eng seiner Vaterstadt Basel verbunden gefühlt und bewußt dort seine Stiftung errichtet; er wolle damit die kulturelle Ausstrahlung seiner Heimatstadt wahren und mehren, wie er sagte.<sup>14</sup> Zugleich aber richtet sich seine Stiftung natürlich an die weltweite Gemeinde der musikinteressierten Öffentlichkeit. Öffentlichkeit kann bei der Kulturstiftung auch eher im sachlichen Sinne definiert sein, indem man eine bestimmte historisch gewachsene sachliche Konstellation gezielt fördert, z. B. indem man durch Schenkung eines bestimmten Kunstwerks gezielt eine Lücke in einer Museumssammlung schließt.

Förderung der Künste als drittes Kriterium für bürgerliches Mäzenatentum heißt also immer, es nicht nur für sich selbst – für die eigene Kenntnis, für den eigenen Besitz –, sondern es wesentlich „für andere“ zu tun: für die Künstler oder für die Wirkung der Kunst in der Öffentlichkeit. Der private Sammler, der nicht durch den Erwerb von Gegenwartskunst lebende Künstler fördert und der seine Schätze nur seinen Erben oder dem Kunstmarkt hinterläßt und nichts davon an die Öffentlichkeit abgibt, wäre, bei aller Kennerschaft und bei aller bürger-schaftlichen Selbstverantwortung, also noch kein Mäzen.

## **Kulturstiftungen in Deutschland vor und nach 1945**

Wenden wir uns nun den Kulturstiftungen in Deutschland nach 1945 zu, so müssen wir uns vorab zunächst einmal ihrer historischen Wurzeln vergewissern. Ich konzentriere mich dabei im folgenden im wesentlichen auf Kunstsammlungen und Museumsstiftungen, wohl wissend, daß der Begriff der Kulturstiftung, wie wir ja auch bei dem Musikmäzen Sacher gesehen haben, ein durchaus breiteres Spektrum umfaßt.<sup>15</sup> Deutschland ist an und für sich ein vergleichsweise stifterfreudiges Land und in dieser Hinsicht weit mehr entwickelt als etwa das bekanntermaßen zentralistisch verfaßte Frankreich.<sup>16</sup> Schon im 19. Jahrhundert war die Stifter-szene im kulturellen Bereich blühend<sup>17</sup>, und mit der Städel'schen Stiftung, gegründet 1815, der Prototyp der modernen Kulturstiftung geschaffen.<sup>18</sup> Die beiden Weltkriege, die Inflatio-

---

<sup>14</sup> Paul Sacher: Ansprache ... (wie Anm. 10), S. 136.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. die Stiftungen, die im Handbuch Kulturstiftungen. Ein Ratgeber für die Praxis vorgestellt werden, hg. v. der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, dem Bundesverband Deutscher Stiftungen e. V. und dem Deutschen Kulturrat. 2. überarbeitete Auflage, Berlin 2004.

<sup>16</sup> Werner Spies, Die Sammlung Flick würde in Frankreich nicht gezeigt. Nicht mit deiner Kunst in meinem Museum: Der Sammler wird vom französischen Staat nicht wohlge-litten, FAZ v. 11. 12. 2004, S. 41. – Siehe auch die Meldung in der FAZ v. 11. 5. 2005, S. 40, nach der der französische Milliardär François Pinault wegen bürokratischer Hürden seine Pläne für die Errichtung eines Museums für zeitgenössische Künste in der Nähe von Paris aufgeben mußte und nun entsprechende Pläne in Venedig weiterverfolgen will: In einem Land – heißt es darin –, das mit Recht stolz auf die staatliche Verwaltung seines Kulturerbes ist, finden private Initiativen wenig Anerkennung.

<sup>17</sup> Vgl. Klaus Daweke und Michael Schneider, Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste, Opladen 1986; Sammler, Stifter & Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, hg. v. Ekkerhard Mai und Peter Paret, Wien 1993; Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Kocka und Manuel Frey, Berlin 1998; Manuel Frey, Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 1999.

<sup>18</sup> Im rechtshistorisch berühmt gewordenen Streit, den entfernte Verwandte um Städel's Erbe angestrengt haben, ging es unter anderem auch darum, ob eine Stiftung nicht wie herkömmlich eine reine „pia causa“ sei und ob die Kunst daher überhaupt als Stiftungszweck in Frage käme. Diese Frage wurde damals zugunsten der Stiftungswürdigkeit von Kunst entschieden und die Kunststiftung als solche damit historisch explizit eingeführt. Vgl. Hans Liermann, Handbuch des Stiftungsrechts, I. Band: Geschichte des Stiftungsrechts, Tübingen 1963, S. 250ff.; Theo Schiller, Stiftungen im gesellschaftlichen Prozeß. Ein politikwissenschaftlicher Beitrag zu Recht, Soziologie und Sozialgeschichte der Stiftungen in Deutschland, Baden-Baden 1968, S. 42ff.; Hans Kiefner, Das Städel'sche Kunstinstitut. Zugleich zu C. F. Mühlbruchs Beurteilung eines berühmten Rechtsfalls, in: Quarderni

nen, Wirtschaftskrisen zwischen 1914 und 1945, insbesondere das NS-Regime haben diese Tradition, so mag es auf den ersten Blick erscheinen, gänzlich unterbrochen. Tatsächlich aber wurden in den Jahren und Jahrzehnten unmittelbar nach dem Krieg eine ganze Reihe von Stiftungen und Schenkungen getätigt, die ihre Wurzeln teilweise unmittelbar in der NS-Zeit hatten. 1945 war für die Kulturstiftungen beileibe keine Stunde null, denn verschiedene Stifter und Sammler hatten auf die Bedrohungen, denen die moderne Kunst durch die Nazis ausgesetzt war, direkt reagiert und sich darum bemüht, diese zu sichern. Diese oppositionelle Haltung einer ganzen Reihe bedeutender Sammler aus dem Bürgertum, von denen gleich einige Beispiele anzuführen sind, hat in Deutschland durchaus eine noch ältere Tradition. Auch im Kaiserreich war die Obrigkeit den maßgeblichen Strömungen der modernen Kunst, dem Realismus und Impressionismus, die sich von Frankreich kommend auch in Deutschland zu entfalten begannen, nicht wohlgesonnen. Weite Teile der bürgerlichen und höfischen Schichten sowie der offiziöse Kunstbetrieb der Museen, Akademien, Salons und traditionellen Künstlervereinigungen und schließlich eben auch Kaiser Wilhelm II. ganz persönlich verweigerten der neuen Kunst die Anerkennung und die Rezeption. Dies war keineswegs nur ein Problem in Deutschland, im Gegenteil. Für Deutschland läßt sich sogar konstatieren, daß man hier sich vergleichsweise früh bemühte, diesen markanten Zwiespalt zwischen der Kunstentwicklung und ihrer offiziellen Anerkennung zu schließen. Und dabei war es bürgerlichen Mäzenen vorbehalten, museums- und kunstpolitisch eine avantgardistische Rolle zu spielen. Hugo v. Tschudi, seit 1896 Direktor der Berliner Nationalgalerie, hatte, durch Liebermann auf die modernen Franzosen aufmerksam gemacht, sich als erster darum bemüht, deren Werke ins Museum zu bringen. Da er bei diesem Unterfangen beim Kaiser und der preußischen Kultusbürokratie nicht auf Entgegenkommen rechnen konnte, hatte er sich die Werke, darunter das berühmte Bild vom Wintergarten von Manet, von privaten Gönnern aus dem Berliner Großbürgertum schenken lassen. Von Cézanne z. B. erwarb er 1897 mit dieser Methode das Bild von der Mühle an der Coulevre bei Pontoise – der ersten Cézanne in einem Museum weltweit überhaupt. Der Kaiser, der sich angesichts solcher Bilder später sinngemäß zu der unglücklichen Bemerkung von der „Rinnsteinkunst“ hinreißen ließ<sup>19</sup>, versuchte diese Intervention der Bürger wohl zu unterbinden. Doch Tschudi hatte durch seinen mit Hilfe seiner Stifterfreunde unternommenen Vorstoß bereits eine Bresche geschlagen, und andere deutsche Museen waren seinem Beispiel schon bald gefolgt.<sup>20</sup> Auch im Fall Picassos war es wenig später 1911 ein deutsches Museum, wo seine Werke erstmals Museumswürden erlangten, und auch hier, in Wuppertal-Elberfeld, waren es bürgerliche Freunde des dortigen Museumsvereins, die dies möglich machten.<sup>21</sup> Im internationalen Vergleich, auch und gerade mit den Museen Frankreichs, Englands und Amerikas schneidet Deutschland in dieser großen, oft dank privater bürgerlicher Initiative erlangten Rezeptionsoffenheit für die moderne Kunst seinerzeit erstaunlich

---

Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno 11/12 (1982/83) Itinerari moderni della persona giuridica, S. 376; Hans-Jürgen Becker, Der Städel-Paragraph (§ 84 BGB), in: Festschrift für Heinz Hübner zum 70. Geburtstag am 7. November 1984, hg. v. G. Baumgärtel u. a., Berlin, New York 1984, S. 26.

<sup>19</sup> Rede gehalten anlässlich der Einweihung der Siegesallee im Berliner Tiergarten am 18.12.1901, in: Kaiserreden. Reden und Erlasse, Briefe und Telegramme Kaiser Wilhelms des Zweiten. Ein Charakterbild des Deutschen Kaisers, Leipzig o. J., S. 314.

<sup>20</sup> Zu diesen ganzen Vorgängen siehe: Dominik Bartmann, Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1895; Götz Adriani, Cézanne Gemälde, mit einem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Walter Feilchenfeld, Köln 1993. S. 32 u. 108ff.; Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 14, Mainz 1993; Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf der Moderne, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München, New York 1996; Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, Berlin 2001.

<sup>21</sup> Christian Gelhaar, Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899-1939, Zürich 1993.



gut ab. Diese Entwicklung muß heute aus historischer Sicht gegen das reaktionäre Kunstregiment, das der Kaiser zu verordnen suchte, ebenso akzentuiert werden, wie wir sie in Ansätzen Jahrzehnte später dann auch im Nationalsozialismus wieder wirksam werden sehen. Denn auch hier gab es zur massiven Zerschlagung und/oder Beschlagnahmung des reichhaltigen Kunstbesitzes in der Hand jüdischer Bürger<sup>22</sup>, vor allem aber zur verhängnisvollen Aktion „Entartete Kunst“, die die deutschen Museen flächendeckend der zuvor so mutig zusammengetragenen modernen Kunst beraubten<sup>23</sup> – darunter auch das erwähnte erste Picasso-Bild in Wuppertal<sup>24</sup> –, unter der Hand eine gar nicht so kleine Gegenbewegung bürgerlicher Sammler, die die kunstpolitischen Maßnahmen des Regimes konterkarierten. Geradezu symbolhaft wird dies am Verhalten Bernhard Sprengels deutlich, der berichtete, wie er im Spätsommer 1937 die offiziöse NS-Schau im Haus der Deutschen Kunst in München und die gleichzeitig unweit davon gezeigte Ausstellung „Entartete Kunst“ gesehen hat. Während ihm die erste als Dokumentation des Unkünstlerischen erschienen war, wirkte die zweite „trotz schlechter Hängung ... wie eine Fanfare. Für mich ... war dies die erste wirklich zündende Begegnung [mit moderner Kunst]. So führte unser Weg fast zwangsläufig und unmittelbar zu Günther Franke in die Brienner Straße, der uns im ‚Hinterstübchen‘ die ersten beiden Aquarelle von Emil Nolde verkaufte. Das war, auf den Tag zu belegen, der Beginn unserer Sammlung. ...“<sup>25</sup> – und es war der Beginn einer noch im Krieg begründeten Freundschaft zu Nolde, dem verfemten Künstler. Wohin dieser erste Sammlerimpuls führte, ist bekannt: Mit der Eröffnung des Museums Sprengel in Hannover, in das der Sammler seine später zu großem Umfang angewachsene Kollektion moderner Kunst einbrachte, darunter einen bedeutenden Schwerpunkt auch bei Klee, wurde 1979 eine der wichtigsten Kunststiftungen in Deutschland nach 1945 realisiert. – Auch der von Sprengel erwähnte Günther Franke, seit den 20er Jahren einer der führenden Kunsthändler, gehört an vorderster Front in diesen Kreis der stillen Saboteure der nationalsozialistischen Kunstpolitik. Mitten im braunen Viertel in München betrieb er die ganze NS-Zeit hindurch versteckt einen Handel mit moderner Kunst und begann noch in den Kriegsjahren mit dem Aufbau einer Sammlung, deren Kernbestand Hauptwerke von Beckmann, mit dem er in Kontakt stand, ausmachten. Für das Thema „Kunststiftungen nach 1945“ insofern relevant, als im Jahr 1974 die Beckmannsche Werke aus dieser Kollektion – 29 Bilder und eine Plastik – als Stiftung an das Land Bayern gingen; in der Pinakothek der Moderne belegen sie als geschlossenes Ensemble heute zwei Räume und machen das Haus zum Standort einer der größten Beckmann-Komplexe weltweit.<sup>26</sup> – Nur wenige Schritte entfernt finden sich heute in einem weiteren Raum der Pinakothek die Werke der Sammlung So-

---

<sup>22</sup> Vgl. Hector Feliciano, *Das verlorene Museum. Vom Kunstraub der Nazis*, Berlin 1998. Vgl. auch die exemplarische Rekonstruktion eines Einzelfalls: Andreas Hansert, *Zum Schicksal der Sammlung Alfred Oppenheims während und nach der NS-Zeit*, in: Moritz Daniel Oppenheim, *Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewußtseins in der Kunst*, hg. v. Georg Heuberger und Anton Merk, Köln, Frankfurt 1999, S. 304-325.

<sup>23</sup> „Entartete Kunst“ *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Stephanie Barron u. a., München 1992, S. 121-133.

<sup>24</sup> *Zwei Harlekine (Acrobate et jeune arlequin)* von 1905, Gouache auf Karton, 105 x 75 cm. Verkauft auf der Auktion der Galerie Fischer in Luzern 1939. Seither in Privatbesitz in Belgien und in Japan. Werkverzeichnis Zervos 297 (Christian Zervos, *Pablo Picasso 1881-1973. 33 Bände*. Paris, Édition „Cahiers d’art“ 1957-1990).

<sup>25</sup> Bernhard Sprengel, in: *Sammlung Sprengel*, Kunstverein Hannover e. V. 1965, S. XVII-XXIII. Vgl. in der gleichen Publikation auch das Vorwort von Alfred Hentzen. Die von Sprengel geschilderte Begebenheit wird auch von Günther Franke bestätigt: „Zu Beginn der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ besuchte mich Dr. Bernhard Sprengel aus Hannover. Er kaufte damals, ganz unter dem Eindruck dieser Ausstellung im Hofgarten, Aquarelle von Emil Nolde und legte damit den Grundstein zu seiner großartigen Sammlung.“ Vgl. *Briefe an Günther Franke, Porträt eines deutschen Kunsthändlers*, hg. v. Doris Schmidt, Köln 1970, S. 195.

<sup>26</sup> Max Beckmann. *Gemälde Zeichnungen Graphik*, Sammlung Günther Franke München, Wallraf-Richartz-Museum Köln Kölnischer Kunstverein 1959; Felix Billeter, *Max Beckmann und Günther Franke*, Bayerisches Staatsgemäldesammlungen/Max Beckmann Archiv München 2000, hier zur Stiftung ans Land Bayern S. 36ff.

fie und Emanuel Fohn: auch hier Ölbilder sowie in der Graphischen Sammlung Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik der wichtigsten Künstler der Moderne in Deutschland wie Beckmann, Corinth, Dix, Grosz, Feininger, Hofer, Jawlensky, Klee, Kokoschka, Marc, Macke und andere. Das in Italien lebende Künstlerpaar Fohn war Besitzer einer Sammlung von Romantikern. Ohne der Moderne selbst allzu nahe zu stehen, entschloß sich das Paar, nach den Konfiszierungen in den deutschen Museen im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ spontan zur Rettung dieser Werke beizutragen, indem es den Nazibehörden ihre Romantikerbilder zum Tausch anbot. Die Nazistellen ließen sich darauf ein – auch andere in Deutschland, Kunsthändler zumeist, darunter Günther Franke, kamen so mit den Nazis und gegen die Nazis ins Geschäft<sup>27</sup>. Das Ehepaar Fohn konnte die gefährdeten Werke in seinen Schutz nehmen. Zwanzig Jahre nach Kriegsende 1964 stifteten es sie ebenfalls an die Bayerische Gemäldesammlung.<sup>28</sup> – Prominent ist natürlich der Kölner Sammler Josef Haubrich, der auch in der NS-Zeit allen Schwierigkeiten zum Trotz nicht nachließ, seine Sammlung moderner Kunst weiter auszubauen. 45 Werke damals sogenannter „Entarteter“ hat er allein zwischen 1933 und 1945 noch erworben, die er bereits ein Jahr nach Kriegsende seiner Heimatstadt vermachte, wodurch Köln beim Wiederaufbau einer modernen Kunstsammlung in eine gute Startposition kam.<sup>29</sup> – In Frankfurt saßen damals Hanna Bekker vom Rath, Tochter einer der Gründerfamilien der Farbwerke Hoechst, selbst ausgebildete Malerin, Kunsthändlerin und Sammlerin mit Beziehungen zu Jawlensky, Nay, Schmidt-Rottluff und anderen<sup>30</sup>, sowie Karl Hagemann, der sich besonders um Kirchner und andere Brücke-Maler kümmerte; Hagemanns Sammlung wurde nach seinem Tod 1940 im Städel versteckt und nach 45 von seinen Erben aus Dankbarkeit zu großen Teilen diesem Haus vermacht.<sup>31</sup> – Für Frankfurt sei schließlich auch der Unternehmer und Kunstmäzen Georg Hartmann erwähnt, der bei Günther Franke noch im Krieg einen Beckmann erwarb und der den Künstler im Amsterdamer Exil aus alter Verbundenheit noch durch Aufträge unterstützte, nämlich mit den Illustrationen zur Apokalypse und zu Faust II., – letztere befinden sich heute im Frankfurter Goethemuseum.<sup>32</sup> All diese Beispiele zeigen, daß das bürgerliche Sammeln als Vorbereitung für die spätere Stiftung auch während der NS-Zeit und des Krieges nicht gänzlich abgerissen war. So sehr Deutschland durch die offiziellen Stellen in Kaiserreich und Nationalsozialismus manifeste kunstfeindliche Tendenzen hervorgebracht hat, so sehr wird man dagegen halten müssen, daß es hierzulande damals auch eine lebhafte Szene gab, zu der neben Museumsleuten, Kunsthändlern, Publizisten sowie den Künstlern der Sezessionen und später denen des inneren und äußeren Exils ganz entscheidend auch die bürgerlichen Sammler und Stifter gehörten, die für die moderne Kunst immer wieder außerordentliches und mutiges Engagement gezeigt und die noch im Krieg das Fundament für herausragende Kunststiftungen nach 45 gelegt haben.

---

<sup>27</sup> Ebd. S. 32. Vgl. auch Andreas Hüneke, Spurensuche – Moderne Kunst aus deutschem Museumsbesitz, in: „Entartete Kunst“ (wie Anm. 23), S. 121-133.

<sup>28</sup> Die Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Eine Dokumentation, hg. v. Carla Schulz-Hoffmann, München 1990.

<sup>29</sup> Peter Fuchs, Josef Haubrich. Sammler und Stifter moderner Kunst, in: Meisterblätter aus der Sammlung Josef Haubrich, Museum Ludwig Köln 1989, S. 11-30.

<sup>30</sup> Deutsche Expressionisten der Privatsammlung Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt 1968; Ingrid Koszinowski, Wiesbaden 1921-1945: Sammler und Freunde, in: Jawlensky. Meine liebe Galka!, Museum Wiesbaden 2004, S. 213-231.

<sup>31</sup> Künstler der Brücke in der Sammlung Hagemann, Ausstellungskatalog Städtisches Kunstinstitut Frankfurt und Museum Folkwang Essen, Ostfildern-Ruit 2004.

<sup>32</sup> Gustav Stresow, Die Faustausgaben mit den Zeichnungen Max Beckmanns, in: Jahrbuch Imprimatur 1987 (Gesellschaft der Bibliophilen), S. 165-177; Andreas Hansert, Der Auftrag zur Apokalypse. Max Beckmann im Amsterdamer Exil und sein Frankfurter Mäzen Georg Hartmann, in: Max Beckmann. Apokalypse. Der wieder-aufgefundene handkolorierte Zyklus, Museum Wiesbaden 2004, S. 13-20.

Für unser Bemühen um begriffliche und typologische Klärung des Phänomens Mäzenatentum aber zeigen diese Vorgänge erneut die Bedeutung des unmittelbar persönlichen Einsatzes des Einzelnen. Das Element der Kennerschaft wird in der historischen Ausnahmesituation, wie sie vor allem in der NS-Zeit gegeben war, um das der persönlichen Courage erweitert.

Das war der historische Hintergrund, vor dem in Deutschland sich seit 1945 wieder ein sehr beachtliches Mäzenatentum entfaltet hat. Wenn hier von Deutschland die Rede ist, so ist damit natürlich vorwiegend Westdeutschland gemeint, wiewohl sich bei hinlänglicher Forschung gewiß auch in der DDR Ansätze von Stiftungen finden ließen<sup>33</sup> und nach 1989 auch in Ostdeutschland allmählich wieder eine Stiftungslandschaft etabliert.<sup>34</sup> Dabei sollte man freilich nicht verkennen, daß beim Wiederaufbau des öffentlichen Kulturlebens dem Staat und den Kommunen lange Zeit nolens volens eine Führungsrolle zukam. Auch erwuchs nach 1945 der Wirtschaft als Förderer von Kunst, Kultur und Wissenschaft als neuem Mitspieler eine zunehmende Bedeutung, worauf unter dem Stichwort Corporate Citizenship noch einzugehen sein wird. Bürgerlicher Wohlstand aber und eine breite Schicht von Sammlern und privaten Mäzenen, aus denen wieder in größerem Umfang Stiftungen hervorgehen, mußte erst allmählich wieder wachsen. Konnten nach dem Krieg viele Museen und andere Kulturinstitute nur unter öffentlicher Regie und oft nur etwas notdürftig aufgebaut werden, so gingen staatliche und großstädtische Kulturpolitik in den prosperierenden 70er und 80er Jahren in die Offensive, indem sie Kultur als gesellschaftspolitisches Instrument oder als Standortfaktor zur Imagewerbung für ihre Städte und Landeszentralen entdeckten und eine Reihe bedeutender Museumsbauten wie Mies van der Rohes Nationalgalerie in Westberlin, die Neue Pinakothek in München, das heutige Museum Ludwig in Köln, die Kunsthalle in Düsseldorf, das Museumsufer in Frankfurt oder die Staatsgalerie in Stuttgart realisierten. Mit dem Nachlassen der Konjunktur seit etwa 1990 und der zunehmenden Verschuldung der öffentlichen Hände hat deren kulturelle Initiative merklich nachgelassen; Ereignisse wie der kürzlich in Stuttgart unter städtischer Regie eröffnete neue Bau des kommunalen Kunstmuseums sind seltene Ereignisse geworden. Der Neubau der Pinakothek der Moderne in München durch das Land Bayern wäre ohne den Anschub durch beträchtliche private Gelder nicht zustande gekommen, auch allfällige Gebäudesanierungen, die fünfzig Jahre nach dem kriegsbedingten Wiederaufbau nötig sind, werden heute mitunter weitgehend von Privaten geleistet, so geschehen Ende der neunziger Jahre beim Städelschen Kunstinstitut.<sup>35</sup>

Der Anstieg der privaten Stiftertätigkeit, der sich in diesen Akzentverschiebungen von der öffentlichen zur privaten Investition andeutet, tritt gesteigert aber zutage bei jenen Unternehmungen, bei denen bürgerliche Stifter in den letzten Jahren private Kulturinstitute völlig autonom ins Leben gerufen haben und unterhalten. Als Beispiele seien genannt die Initiativen des Unternehmers Reinhold Würth – die Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall und das Museum Würth in Künzelsau –, die Sammlung Frieder Burda in Baden-Baden, das von Marli Hoppe-Ritter gestiftete Museum Ritter in Waldenbuch bei Stuttgart, die von Henri Nannen und seiner Frau gestiftete Kunsthalle in Emden, das Bucerius Kunstforum in Hamburg, das Morat-Institut in Freiburg oder das Museum Giersch in Frankfurt. Diese Häuser sind ganz oder weitgehend durch privatbürgerliche Gelder dotiert und zumeist mit den privaten Kunstsammlungen der Stifter ausgestattet. In Deutschland sind diese Museumsformen heute wieder ein neu-

<sup>33</sup> Vgl. Frey (wie Anm. 17), S. 178ff.; H.-C. von der Gabelenz, H. Scherf, Das staatliche Lindenau-Museum. Seine Geschichte und seine Sammlungen, 1961. – Vielleicht wird man auch einmal Peter Ludwigs Engagement für die Ostkunst in diesem Zusammenhang nennen müssen.

<sup>34</sup> Vgl. Handbuch Kulturstiftungen (wie Anmerkung 15).

<sup>35</sup> Ganz ausgefallen ist die öffentliche Hand immerhin nicht. So plant das Land Hessen in den nächsten Jahren, allein in seine staatlichen Museen in Kassel 200 Millionen Euro zu investieren.

es Phänomen, nachdem man es mit den amerikanischen und schweizer Privatmuseen (Reinhard in Winterthur, Bührlé in Zürich) schon etwas länger kennt und mit dem Städelschen Kunstinstitut auch hierzulande bereits im 19. Jahrhundert schon einmal ein überaus markantes und folgenreiches Exempel entstanden war.

In etwas anderer Form kommt der mäzenatische Impuls, der sich hier wieder in aller Deutlichkeit manifestiert, bei all jenen Sammlungen zum Tragen, die an die Öffentlichkeit kamen, indem der Staat oder die Kommunen ihnen ein Haus bauten und die Unterhaltung übernahmen, so insbesondere die großen Sammlungen von Peter und Irene Ludwig in Köln und anderswo, das Museum Lothar-Günther Buchheim am Starnberger See, das bereits erwähnte Sprengel-Museum in Hannover, das Museum Schäfer in Schweinfurt, die Sammlungen Marx und Berggrün in Berlin, wohin auch die befristete Präsentation der Flick-Kollektion gehört, die Sammlung der Brüder van der Grinten im Schloß Moyland sowie die Bilder von Klaus-Heinrich Müller und von Viktor und Marianne Langen auf der Insel Hombroich, beide Lokaltäten am Niederrhein gelegen, und andere mehr.<sup>36</sup>

In den vergangenen fünfzehn Jahren haben diese Neugründungen gegenüber der staatlichen Initiative deutlich an Boden gewonnen. Die gegenläufigen Tendenzen einer sich verstärkenden Krise der öffentlichen Haushalte auf der einen, wachsende Vermögen in der Hand von Privaten auf der anderen Seite<sup>37</sup> sind der Hauptgrund für diese Verschiebung. Private können heute auf dem Kunstmarkt mitunter ganz anders agieren als die öffentlichen Häuser. Prototypisch zu sehen bei Reinhold Würth, einer der großen Unternehmerfiguren und selfmademan Nachkriegsdeutschlands, der aus einem kleinen Zweimannbetrieb binnen weniger Jahrzehnte einen Weltkonzern mit über 40.000 Mitarbeitern und einem Umsatz von mehr als sechs Milliarden Euro schuf, der auf Grundlage dieser Ressourcen in großem Stil als Sammler und Museumsgründer hervortreten konnte.<sup>38</sup> Nur dank seiner Mittel war es z. B. möglich, die von Zerstreuung auf dem Kunstmarkt bedrohte Sammlung der Donaueschinger Fürstenfamilie Fürstenberg zusammenzuhalten und durch Ankauf zu sichern; das Land Baden-Württemberg, das sich mit der „Grauen Passion“ von Holbein d. Ä. und einigen anderen Arbeiten für die Stuttgarter Staatsgalerie einige Filetstücke daraus zu sichern vermochte, hätte die ca. 50 Millionen Euro, die für die bedeutende Altmeistersammlung noch zu bezahlen waren, nicht aufzubringen vermocht. Die Bilder werden künftig in einem der von Würth privat betriebenen Museen (voraussichtlich in der Johanniterhalle in Schwäbisch Hall) gezeigt werden. Dieser Vorgang sagt über die neuen Aktionsmöglichkeiten Privater im Verhältnis zur staatlich-städtischen Kulturverwaltung heute einiges aus.

Was auch immer man Stiftern und Sammlern wie Würth oder auch Burda mit ihren autonom geführten und dotierten Häusern zugute halten mag, noch bedeutender für die Museumsent-

---

<sup>36</sup> Nennen würde man in diesem Zusammenhang auch gerne den Darmstädter Industriellen Karl Ströher, der als Sammler von Pop Art und Beuys herausragende Bedeutung besaß. Seine Bemühungen, die Sammlung zu stiften, scheiterten an den verzögerten Reaktionen der hessischen Kultusbürokratie. Nach seinem Tod mußten die Werke von den Erben bzw. den Nachbesitzern für dann für zum Teil hohe Summen gekauft werden, um sie für öffentliche Museen (den kapitalen Beuys-Block für das Landesmuseum Darmstadt, die Pop Art-Bestände für das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt) zu sichern. Man wird damit den Fall Ströher nicht unter dem Thema Kulturstiftungen verbuchen können. Vgl. Karl Ströher – Eine Sammlungsgeschichte, hg. v. Katrin Sauerländer in Zusammenarbeit mit dem Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, Frankfurt 2005.

<sup>37</sup> Das Geldvermögen der privaten Haushalte in Deutschland lag 2004 bei 4,1 Billionen Euro. Ende 2003 waren es 3,92 Billionen Euro. FAZ am 25.01.2005 (Wirtschaftsteil). Hinzu kommt ein Immobilienvermögen in Höhe von 7 Billionen Euro (FAZ v. 10.12.2004, Immobilienteil).

<sup>38</sup> Karlheinz Schönherr, Nach oben geschraubt. Reinhold Würth. Die Karriere eines Unternehmers, Künzelsau 2001, 3. unveränderte Auflage; Sonja Klee, Sylvia Riedmaier, BilderBuch. Sammlung Würth, München 2001; WÜRTH. Eine Sammlung, hg. im Auftrag von Reinhold Würth v. Stephan Waetzhold und C. Sylvia Weber, Sigmaringen 1991; Aus der Kunstammer Würth. Meisterwerke von 1500 bis 1800, Künzelsau 2003. – Die Zahlen zu seinem Unternehmen durch Internetrecherchen und Zeitungsberichte.

wicklung nach 1945 sind – obwohl sie kein eigenes Haus errichtet haben – zweifellos Peter und Irene Ludwig. Auch hier findet man die oben anhand von Paul Sacher entwickelte, für den bürgerlichen Mäzen geltende Trias von Kennerschaft, Bürgerlichkeit und Förderung der Künste in nahezu idealtypischer Form ausgebildet. Die Kombination von schierem Umfang, außergewöhnlicher Vielfalt und hohem Niveau der Sammlungen, die die Ludwigs im Lauf ihres Lebens zusammengetragen haben, ist in Deutschland und darüber hinaus einmalig.<sup>39</sup> Sie beginnt mit der Kunst der Antike an den Wurzeln der europäischen Kultur, reicht über das Mittelalter und die Renaissance hinweg, bezieht u. a. mit der präkolumbianischen und anderer nichtokzidentaler Kunstformen auch die außereuropäische Kultur ein, hat insbesondere mit dem großen Picasso-Bestand einen Schwerpunkt in der Moderne, ließ sich auf die russische Avantgarde und die Kunst der späteren Ostblockstaaten ein, reichte mit der Popart und anderem schließlich bis zur amerikanischen und westeuropäischen Kunst der Gegenwart, und verschmähte auch nicht stadt- und kulturgeschichtlich interessante Objekte wie Kacheln und Spolien, die die Sammler im kriegszerstörten Aachen, ihrem Wohnort, für den Erhalt sicherten.

Wie Paul Sacher haben auch Peter und Irene Ludwig einen professionellen Hintergrund. Beide absolvierten ein Studium der Kunstgeschichte; Peter Ludwig schloß es 1950 mit einer Dissertation über Picasso ab<sup>40</sup> – zu einem Zeitpunkt, da, wie er bemerkte, noch kein Bild dieses Malers in einem französischen Museum hing.<sup>41</sup> Zugleich aber stammten beide Eheleute aus erfolgreichen Unternehmerfamilien. Indem er ins schwiegerelterliche Geschäft eintrat, das bedeutender war als das seiner eigenen Familie, übernahm Ludwig, obwohl eine Karriere als Kunsthistoriker für ihn im Bereich des Möglichen gelegen war und ähnlich wie Sacher, erfolgreich Unternehmerverantwortung. Von hier her kam die materielle Grundlage seiner exzessiven Sammelleidenschaft. So hat man also auch in seiner Person beides in ausgeprägter Form: Erfolg als Unternehmer und Kennerschaft in professionell gesteigerter, auch akademisch entsprechend unterfütterter Gestalt. Mag sein Stifterkollege Würth ihm als Unternehmer mindestens ebenbürtig sein, so ist Ludwig als Kenner weitaus profiliert als dieser: Sprach der bodenständige Schwabe von der Sammelleidenschaft gelegentlich als von seinem „Hobby“<sup>42</sup>, wies Ludwig eine solch privatistische Charakterisierung strikt von sich.<sup>43</sup>

Auch das dritte Element des bürgerlichen Mäzens, die Kunst zu fördern und im öffentlichen Bewußtsein zu verankern, tritt bei Ludwig mit ungewöhnlicher Wirkungsmacht zutage. Wie kein anderer hat er in zahlreichen Museen Deutschlands und im Ausland durch Stiftungen der von ihm gesammelten Werke markante Akzente gesetzt. Er wolle mit seinen Taten Informationslücken schließen und in die Öffentlichkeit bringen, was Bewegung auslöse und den Blick erweitere, gab er zu verstehen<sup>44</sup>: Kunst aus dem Ostdiktaturen über den damals noch existierenden Eisernen Vorhang hinweg im Westen zeigen, umgekehrt westliche Kunst in der damals noch abgetrennten Ostberliner Nationalgalerie; Werke des alten Picasso sammeln und zu einem Zeitpunkt präsentieren, da dieser von den Zeitgenossen belächelt werde; die Kunst Altamerikas ins Kölner Rautenstrauch-Jost-Museum bringen, da diese dort unzulänglich re-

---

<sup>39</sup> LudwigsLust. Die Sammlung Irene und Peter Ludwig, München 1993; Reiner Speck, Peter Ludwig, Sammler, Frankfurt 1986.

<sup>40</sup> Peter Ludwig, Das Menschenbild Picassos als Ausdruck eines generationsmäßig bedingten Lebensgefühls, Diss. Mainz 1950.

<sup>41</sup> Peter Ludwig, Eine wunderbare Geschichte, in: LudwigsLust (wie Anm. 39), S. 15.

<sup>42</sup> Mehrfach in seinem Gespräch mit den Herren Antes, Jacobsen, Ruhrberg und Waetzoldt 1990, in: WÜRTH, 1991 (wie Anm. 38), S. 17ff.; daselbst auch in der Einleitung S. 9ff.

<sup>43</sup> Seine Sammlungen seien „Bilanz einer jahrzehntelangen Arbeit, die kein Hobby, sondern Lebensinhalt ist.“ Ludwig, in: LudwigsLust (wie Anm. 39), S. 17.

<sup>44</sup> Ebd., S. 17.

präsentiert und sie doch in die Vorstellung von Weltkultur einzubeziehen sei – diese und viele andere Lücken wollte Ludwig schließen helfen und in der Sache selbst stets neue und originelle Kombinationen hervorrufen. In dieser Hinsicht attestierte er sich selbst einen „missionarischen Zug“.<sup>45</sup> Ludwigs öffentlichem Einsatz für die von ihm bevorzugte Kunst waren aggressive Elemente nicht fremd. Je länger desto mehr konnte er es sich leisten, seine Absichten mit Macht durchzusetzen und seine Partner – öffentliche Museen und Kulturverwaltungen – eminent unter Druck zu setzen; prominentestes Beispiel: die kulturpolitisch höchst umstrittene Hinausdrängung des Wallraf-Richartz Museums aus dem großen, erst wenige Jahre zuvor eröffneten Museumskomplex am Kölner Dom, um Platz zu schaffen für die Stiftung seiner immensen Picasso-Sammlung.

Wie auch immer man zu diesem Vorgehen und der kulturpolitischen Großmachtstellung, die der Privatmann Ludwig einnahm, stehen mag, in Umfang und Intensität seiner Aktivität als Sammler hat er zweifellos überragende Ergebnisse erzielt. In seiner Sammelleidenschaft ist er weit über den typischen Charakter einer Privatsammlung hinausgekommen, in der Summe hätte dies kein öffentliches Museum zu leisten vermocht. Nüchtern hat er bekannt, dies alles habe mit Besitzgier und mit Eitelkeit, mit Zur-Schau-Stellen und mit dem Drang zum Nachruhm ebenso zu tun wie mit der Absicht, dem Schöpferischen zu dienen und mit der Erwerbung von Kunst das Höchste menschlicher Leistung zu fördern.<sup>46</sup> Welche Rolle diese nicht zuerst der Kunst dienlichen, rein persönlichen Momente im Stiften auch spielen mögen, zu messen in der historischen Würdigung ist ein Peter Ludwig, wie jeder andere Sammler und Stifter auch, zuerst an der Frage, ob die außerordentliche Stellung, die er innehatte, in der Sache selbst, hier der jetzt erreichten Qualität der von ihm initiierten Kunstsammlungen, ihre Rechtfertigung findet.

Dies gilt auch für den Fall einer Stiftung, die insofern große Originalität für sich beanspruchen darf, als sie vom allgemein bekannten, durch Figuren wie Ludwig, Burda, Würth, Sacher u. a. verkörperten Typus des bürgerlichen Stifters stark abweicht: das ist die Sammlung der Brüder van der Grinten in Schloß Moyland am Niederrhein.<sup>47</sup> Hans (1927-2002) und Franz-Josef (\* 1933) van der Grinten, Bauernsöhne aus der Umgebung von Kleve, scheinen, wie gesagt wurde, erfunden zu haben, „daß man mit Begeisterung sammeln kann, anstatt mit Geld“<sup>48</sup>. Die Grintens waren weder von Haus aus vermögend noch haben sie sich als Unternehmer betätigt oder sind durch Heirat oder sonstige Umstände zu Wohlstand gekommen. Mit ihren Berufen als Landwirt, Museumskustode und Kunsterzieher sind sie in ihrer bürgerlichen und materiellen Existenz nicht über ein alltägliches Wohlstandsniveau hinausgekommen. Der Drang zur Kunst freilich hatte sich bei ihnen schon in frühester Jugend manifestiert. Bereits das Taschengeld der Halbwüchsigen wurde für Kunst ausgegeben; Werke kamen von überall her, von Flohmärkten, Antiquaren, von Galerien, von Kunstateliers direkt oder schließlich von legendären Einkaufstouren per Fahrrad nach Paris. Im Lauf der Zeit haben die Brüder sich als Sammler in alle Richtungen betätigt, darunter auch Kunst aus ihrem regionalen Umfeld oder z. B. bedeutende Objekte des Jugendstils, günstig erworben zu einer Zeit als sich darum noch niemand kümmerte. Präsentiert wurden die zusammengetragenen Arbeiten, aber auch Werke befreundeter Künstler anfänglich in Ausstellungen in den Privaträumen, darunter dem leergeräumten Kuhstall des elterlichen Bauernhofes. Kunst wurde gehortet. Prinzip war, das einmal Erworbene nicht, wie andere Sammler, die ständig umschichten, um Besseres zu

<sup>45</sup> Ebd., S. 18.

<sup>46</sup> Ebd., S. 18.

<sup>47</sup> Zum folgenden siehe Fünfzig Jahre Sammlung van der Grinten 1946-1996, Schloß Moyland 1999, darin insbesondere der Beitrag von Barbara Strieder, „Sachkenntnis und standhafte Leidenschaft“ Geschichte und Aufbau der Sammlung van der Grinten, S. 22-47.

<sup>48</sup> Burkhart Beyerle, in: Fünfzig Jahre Sammlung von der Grinten 1946-1996, Schloß Moyland 1999, S. 62.

erwerben, wieder zu verkaufen. So kamen die Brüder am Ende zu 60.000 Objekten, die sie im Alter dann in ihre Stiftung einbrachten. Noch in der überbordenden Präsentation in Schloß Moyland – ganze Räume etwa in Petersburger Hängung – drückt sich die Art, wie diese Sammlung entstanden ist, bis heute authentisch aus.

Das ganze entbehrt nicht der Skurrilität, und in der Sammlung lag zweifellos auch das Potential zur Lokalposse, hätten die Brüder nicht von frühester Zeit an intensive Beziehungen zu Josef Beuys gepflegt. Diese Freundschaft hat dem Sammeltrieb der Brüder allerdings von Anfang an eine Richtung und ein Niveau verliehen, die in einzelnen Partien zu allgemein bedeutsamen Resultaten führten. Seit 1951 verkaufte Beuys den Brüdern für wenig Geld (seinerzeit 20 DM für einen Holzschnitt) Werke. Bald hat er den Aufbau ihrer Sammlungen systematisch unterstützt, indem er ihnen Atelierarbeiten, die er nicht mehr brauchte, gegen kleine regelmäßige Zahlungen überließ. Auch hielt er sich selbst einmal für längere Zeit auf dem Bauernhof der van der Grintens auf. Für ihre weiterreichenden Sammlertätigkeiten gab er ihnen konkrete Anregungen und stellte wichtige Kontakte her. Umgekehrt übernahmen die Brüder für den Künstler mannigfach Aufgaben als Ausstellungskuratoren oder bei der Herstellung von Publikationen. Als 1963 in Kleve eine Ausstellung des jungen Beuys noch auf Ablehnung stieß, übernahmen die Brüder sie und zeigten sie in dem später zur Legende gewordenen Stall ihres Bauernhofes. Beuys vermachte ihnen schließlich auch 100.000 Dokumente, die später den Grundstock für das Beuys-Archiv in Schloß Moyland bildeten. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinen befreundeten Sammlern war also nicht nur einseitig; es war de facto eines des gegenseitigen Förderns. Die Sammlung mit Werken von Josef Beuys im Besitz der van der Grintens wuchs im Lauf der Zeit auf 5.000 Stücke. Sie ist damit weltweit der größte Block dieses führenden Künstlers aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dieses Konvolut ist es auch, das den tragenden Kern der gesamten Sammlung van der Grinten ausmacht, es hebt sie in den Rang kunsthistorischer Bedeutung und weiten öffentlichen Interesses. 1990 brachten die Brüder sie in die „Stiftung Museum Schloß Moyland“ ein, um sie dem Publikum endgültig zugänglich zu machen. Das Schloß war ebenfalls von privater Seite gestiftet worden, und das Land Nordrhein-Westfalen übernahm die Unterhaltung.

Der Fall van der Grinten ist für das Thema Kunststiftungen nicht zuletzt deshalb von methodischem Interesse, weil er zeigt, daß das kennerschaftliche Moment, die Begeisterung für die Sache, Geduld und Leidenschaft sowie die soziale Fähigkeit, ein weitgespanntes Kontaktnetz zu knüpfen, auch ohne nennenswerte Geldmittel zum Erfolg als Stifter und Mäzen führen können. Muß angesichts dieser Ergebnisse nicht dem Geist *vor* dem Geld, der Kennerschaft *vor* dem bürgerlich-praktischen Lebenselement der Primat beim mäzenatischen und kunststifterischen Handeln eingeräumt werden? Selbst im Fall von Paul Sacher und Peter Ludwig, die einen wesentlichen Teil ihrer Lebenskraft als Unternehmer investiert haben, ist man angesichts ihrer herausragenden mäzenatischen Leistung geneigt, die Akzente dahingehend zu setzen.

### **Corporate Citizenship: Das Unternehmen als „bürgerlicher“ Mäzen?**

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist neben Staat und Kommunen sowie bürgerlichen Stiftern und Stiftungen die Wirtschaft als Förderer von Kunst, Kultur und Wissenschaft auf den Plan getreten. Bezeichnet man, wie heute in der Forschung zum Stiftungswesen vielfach üblich, die öffentliche Hand als ersten, die Stiftungen und andere gemeinnützige Organisationen als

„dritten Sektor“<sup>49</sup>, so läßt sich konstatieren, daß auch der „zweite Sektor“ seine Verpflichtung gegenüber dem Gemeinwohl damit erkannt hat. Im Bereich der Wissenschaftsförderung etwa hat die Wirtschaft sich mit dem Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft ein einflußreiches Forum geschaffen<sup>50</sup>, Unternehmen haben sich vielfältig als Spender für gemeinnützige Zwecke engagiert, große und kleine Firmen wie Bosch oder Bertelsmann wurden (häufig unter dem Eindruck eines anstehenden Generationswechsels der Eigentümer) unter die Konstruktion einer gemeinnützig tätigen Stiftung gestellt.

Kommerz und Kunst, allgemeiner gesprochen geschäftliche Interessen und die verschiedenen Sphären des Gemeinwohls, stehen allerdings in Spannung zueinander. Wohl gibt es immer wieder Überlegungen, wie diese Spannung sich überbrücken ließe – gänzlich aufheben läßt sie sich freilich nicht. Einer dieser Ansätze liegt im Begriff des Sponsoring. Im Gegensatz zum quasi „interesselosen“ Mäzenatentum, oder, wie die analoge Bezeichnung aus fiskalischer Sicht heißt, der „selbstlosen“ Hingabe von Mitteln, versucht man hier, die Kunstförderung im Sinne eines Nutzens auf Gegenseitigkeit direkt in die Geschäftsstrategie einzubeziehen: Kunstförderung gegen Werbung für die eigenen Produkte oder das eigene Unternehmen.<sup>51</sup> Das Unternehmen will den eigenen Nutzen mehren und glaubt, man nütze damit auch der Kunst.

Ein neuerer Ansatz in dieser Diskussion ist das Konzept der sogenannten „Corporate Citizenship“<sup>52</sup> – für unser Thema besonders interessant, weil darin ausdrücklich auf die Kategorie des Bürgers oder der Bürgerschaft bezug genommen wird. Als Anglizismus verrät das Konzept seine Herkunft aus der angelsächsischen Tradition der Unternehmenskultur. In Deutschland kam es seit den 90er Jahren nicht von ungefähr etwa gleichzeitig (wenn auch nicht mit derselben Verbreitung) mit dem Begriff der „Globalisierung“ in Umlauf, stehen beide doch in engem Zusammenhang: Unternehmen wollen sich unter dem Leitbild der Corporate Citizenship darauf besinnen, daß sie in der Öffnung und Deregulierung der Märkte, dem verschärften Wettbewerb und gesteigerter Gewinnmöglichkeiten auch noch eine Verantwortung haben gegenüber ihren Mitarbeitern und der Gesellschaft, in der sie agieren. Das Konzept der Corporate Citizenship hat einen gewissen moralischen Impetus. Auch hier versucht man, die Spannung von kommerziellen Interessen und Erfordernissen des Gemeinwohls zu überbrücken. Nun leisten Unternehmen per definitionem einen elementaren Beitrag zum Funktionieren des Gemeinwesens, indem sie ihre Kernaufgaben erfüllen: den Markt mit Waren und Dienstleistungen versorgen, Arbeitsplätze schaffen, Steuern zahlen und den allgemeinen

---

<sup>49</sup> Rupert Graf Strachwitz, *Der Zweite und der Dritte Sektor. Was heißt Corporate Community Investment?* München 1995; *Dritter Sektor – Dritte Kraft. Versuch einer Standortbestimmung*, hg. v. Rupert Graf Strachwitz, Stuttgart 1998.

<sup>50</sup> Auf seiner homepage gab der Stifterverband an, er habe zum 31.12.2003 unter seinem Dach 353 treuhänderische oder selbständige Stiftungen verwaltet, die zusammen ein Vermögen von 1,426 Milliarden € hatten, aus dem 66 Millionen € an Erträgen erwirtschaftet wurden; hinzu kamen Spenden für 2003 in Höhe von 17 Millionen €.

<sup>51</sup> Frey (wie Anm. 17) zeigt S. 214ff., daß sich beide Typen der Kunstförderung, Sponsoring und Mäzenatentum, in der Praxis nicht immer klar von einander unterscheiden lassen.

<sup>52</sup> Frank Maaß und Reinhard Clemens, *Corporate Citizenship. Das Unternehmen als „guter Bürger“*, Wiesbaden 2002 (erschieden in der Reihe *Schriften zur Mittelstandsforschung*); Bernhard Seitz, *Corporate Citizenship. Rechte und Pflichten der Unternehmung im Zeitalter der Globalität*, Wiesbaden 2002; Achim Westebbe, David Logan, *Corporate Citizenship. Unternehmen im gesellschaftlichen Dialog*, Wiesbaden 1995 (Dieses Buch basiert auf „*Transnational Giving*“ – *An Introduction to the Corporate Citizenship Activity of International Companies Operating in Europe*“ von David Longan, 1993); Carina Waldhoff, *Corporate Citizenship. Soziales Engagement von Unternehmen*, Düsseldorf 2003; Kaeven Gazdar, Klaus Rainer Kirchhoff, *Unternehmerische Wohltaten: Last oder Lust? Von Stakeholder Value, Corporate Citizenship und Sustainable Development bis Sponsoring*, München 2004; Alfred Mauritz: *Corporate Citizenship. Das Unternehmen als Bürger*, in: *Management von industriellen Familienunternehmen. Von der Gründung bis zum Generationenübergang*, hg. v. Christian G. Böllhoff, Michael W. Böllhoff, Wilhelm A. Böllhoff und Marili Ebert, Stuttgart 2004, S. 277-284.



Wohlstand mehrten, indem sie ständig nach produktiveren Formen der Warenproduktion und des Leistens von Diensten suchten. Corporate Citizenship meint aber nicht diese Kernaufgaben der Unternehmertätigkeit, sondern bezeichnet all jene Formen gesellschaftlichen Engagements des Unternehmens, die über diese eigentliche Geschäftstätigkeit hinausreichen.<sup>53</sup> Dazu gehören neben Maßnahmen z. B. im sozialen, ökologischen oder sportlichen Bereich auch solche der Kultur- und der Kunstförderung. Dabei ist besonders interessant, daß man diese unter Anlehnung an den Bürgerbegriff bzw. an seine französisch-republikanische Variante des Citoyens exekutiert. Es heißt in der einschlägigen Fachliteratur verschiedentlich, die Unternehmen sollten sich auf diesen Feldern in Analogie „als Bürger“<sup>54</sup>, „wie ein guter Bürger“<sup>55</sup>, als „guter korporativer Bürger (good corporate citizen)“<sup>56</sup> oder als „aktiver Unternehmensbürger“<sup>57</sup> betätigen.

Die Analogiebildung zeigt, daß der Bürger oder der Citoyen, die natürliche Person, offenbar etwas impliziert, was dem Unternehmen als Institution des Wirtschaftslebens so nicht eigen ist. Bürger ist man zuallererst als Teil einer territorial strukturierten Vergemeinschaftung, einer Stadt, eines Landes, einer Nation. Von hier her gibt es Rechte und Pflichten, die den Bürger in seine Gemeinschaft einbinden, wie das Wahlrecht oder die Wehrpflicht. Dieses sind Rechte und Pflichten, die so exklusiv am Bürger als natürlicher Person hängen, die Unternehmen nicht haben. Der Begriff des Bürgers läßt sich nicht primär von seiner wirtschaftlichen Stellung her definieren, er hat seinen Ursprung, den man in der griechischen Polis suchen muß, vielmehr in der politischen Vergemeinschaftung.<sup>58</sup> So ist auch heute in der modernen Gesellschaft das politische Wahlrecht, unabhängig von ihrer wirtschaftlichen Stellung, der natürlichen Person vorbehalten. Dem Bürger kommt als natürlicher Person hier also eine Fähigkeit und eine Würde zu, die der „Corporate Citizen“, verstanden als Unternehmen, nicht hat. Allerdings sei eingeräumt, daß sich über seine politische Stellung hinaus schon seit der frühen Neuzeit wirtschaftlicher Erfolg oder zumindest Wohlhabenheit als typischer Zug des Bürgers zusätzlich herausgebildet hat. Auch waren gerade wirtschaftliche Handlungsmöglichkeiten für die Förderaktivitäten des bürgerlichen Mäzens selbstredend immer wieder von Bedeutung. Das ändert aber nichts daran, daß die wirtschaftliche Stellung nicht das primäre Definitionskriterium des Bürgers ist und das Konzept von Corporate Citizenship, das auf die Wirtschaft gemünzt ist, an diesem Punkt daher auch seine Grenze findet. Diese Überlegungen sind Ausgangsbasis dafür, auch im Bereich der Kunstförderung systematische und begriffliche Unterschiede zwischen dem Engagement der Wirtschaft und dem des privaten Mäzens besser zu fassen.

Zunächst einmal läßt sich nicht bestreiten, daß ein Großteil unseres öffentlichen Kulturlebens – und zwar insbesondere Einzelereignisse wie Ausstellungen, Konzerte, Festivals u. a. – nicht stattfinden könnten, würde die Wirtschaft mit ihren Möglichkeiten und Methoden sich nicht engagieren und in die Verantwortung nehmen lassen. Große und weniger große Unternehmen betreiben darüber hinaus Kulturinstitute wie die Kunsthalle der Hypovereinsbank in München, das Sinclair-Haus der Altana AG in Bad Homburg, das „Deutsche Guggenheim“ in Berlin,

---

<sup>53</sup> Westebbe/Logan, (wie Anm. 52), S. 13; Gazdar/Kirchhoff (wie Anm. 52), S. 81; Waldhoff (wie Anm. 52), S. 14.

<sup>54</sup> Gazdar/Kirchhoff (wie Anm. 52), S. 81.

<sup>55</sup> Westebbe/Logan, (wie Anm. 52), S. 13; Heinz Janing und Heinz Bartjes, zitiert nach Waldhoff (wie Anm. 52), S. 14.

<sup>56</sup> Rupert Graf Strachwitz, Der Zweite und der Dritte Sektor. (wie Anm. 49), S. 47.

<sup>57</sup> Stiftungen und die Deutsche Bank, in: Bundesverband Deutscher Stiftungen. Stiftungen im zusammenwachsenden Europa. Bericht über die 60. Jahrestagung vom 12. bis 14. Mai in Trier, Berlin 2005, S. 139.

<sup>58</sup> Begriff Bürger, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 672-725.

das unter anderem von der Deutschen Bank getragen wird, das Käthe Kollwitz Museum der Kreissparkasse Köln, oder haben Kulturstiftungen gegründet wie die Jürgen-Ponto-Stiftung der Dresdener Bank. Des weiteren statten Unternehmen ihre Firmensitze heute häufig mit anspruchsvoller Kunst aus, dies oft nicht nur in den Chefetagen, sondern bis hin zu den Büros der Mitarbeiter, und binden die Kunst in ihre gesamte Firmenkonzeption ein. Da sie sich dabei in der Regel auf zeitgenössische Kunst konzentrieren, hat dies via Kunstmarkt auch eine fördernde Wirkung auf die Künstler selbst. Auch leiten sich viele ehrenamtliche Engagements schließlich aus der führenden Stellung, die die betreffenden Personen in der Wirtschaft einnehmen, ab. Diese flüchtige und gewiß unvollständige Aufzählung der sachlichen, materiellen und personellen Engagements für die Kultur, die aus der Wirtschaft hervorgehen, sind also vielfältig.

Zweifellos sind somit zwei wichtige Kriterien der hier vorgeschlagenen Definition für Mäzenatentum erfüllt: Zum einen sind materielle Ressourcen, hier erzeugt und zur Verfügung gestellt von Unternehmen, in reichem Maß vorhanden, zum andern: die Förderung der Kunst findet in den hier kurz angerissenen Formen vielfach statt. Wie aber verhält es sich mit dem dritten Kriterium: der Kennerschaft? Können eine Bank, ein Industriebetrieb, eine Handelsfirma – Wirtschaftsunternehmen also, die Kunstförderung betreiben, „Kennerschaft“ haben? Man mag einwenden, es sei wenig sinnvoll, diese Frage in diesem Zusammenhang zu stellen, hänge Kennerschaft selbstverständlich doch an der natürlichen Person. Das aber führt zu zwei Folgefragen: zum einen: gibt es nicht doch auch Formen von Kennerschaft, die sich in und an Institutionen entfalten, zum anderen: wenn wir bei der Kunstförderung der Wirtschaft es als fraglich ansehen müssen, ob hier strukturell überhaupt ein Platz für Kennerschaft ist, ist es dann sinnvoll, an diesem Begriffselement für Mäzenatentum und Kulturstiftungen noch länger festzuhalten?

Zunächst zum ersten: Kennerschaft ist wohl ein Habitus der natürlichen Person. Sie kann sich bis zu einem gewissen Grad jedoch auch objektivieren. In allen der Kunst und Kultur gewidmeten Institutionen – Museen, Akademien, Bibliotheken, Universitäten, Theater, Konzerthäusern etc. – hat, sofern sie ihrem sachlichen Auftrag treu sind, bürgerliche Kennerschaft ihr unverzichtbares Pendant. Hier finden Kunst und Wissenschaft professionelle Entfaltungsmöglichkeiten. Museen etwa haben nun einmal als allererstes den Auftrag, Kunst auf höchstem Niveau und unter optimalen Rezeptionsbedingungen der Öffentlichkeit zu präsentieren und die Wirkung der gezeigten Werke durch kunsthistorische Forschung zu steigern. Kein privater bürgerlicher Mäzen hätte ohne das Angebot der öffentlichen Kulturhäuser seine Fähigkeiten als Kenner zu entwickeln und zu schulen vermocht. Diese Häuser haben ihren Existenzzweck schlicht und einfach in der Verbreitung der Kunstkenntnis und bilden insofern auch eine notwendige Bedingung und das unumgängliche institutionelle Korrelat aller bürgerlichen Kunstförderung.

Das genau aber gilt für Wirtschaftsunternehmen naturgemäß nicht. Wenn sie Kunstförderung – aber auch andere gemeinnützige Aktivitäten – betreiben, ist dies immer ein Nebenzweck – mehr noch, nur allzuoft ist dieser Nebenzweck dem Hauptzweck des Unternehmens, gewinnbringend zu arbeiten, untergeordnet und steht in dessen Diensten. Gesellschaftliches Engagement im allgemeinen, Kunstförderung im besonderen wird von Unternehmen häufig mit dem Argument betrieben, dies würde sich für sie lohnen: fürs Image, für die Mitarbeitermotivation und damit letztlich eben fürs Geschäft. Unternehmen können Kunstförderung nicht um ihrer selbst willen betreiben wie es der an der Sache orientierte bürgerliche Mäzen kann, sie sind mit ihren gemeinnützigen Aktivitäten vielmehr darum bemüht, „ihre Märkte zu pflegen“<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Strachwitz, Der Zweite und der Dritte Sektor (wie Anm. 49), S. 48.

Die Äußerung Frieder Burdas, er möchte mit dem Aufbau seiner Sammlung ein „Lebenswerk“ schaffen<sup>60</sup>, gäbe für ein Unternehmen, für dessen Rechnung Kunst angekauft wird, keinen Sinn. Corporate Citizenship hat wohl eine Affinität zur werbewirksam angelegten Hochglanzbroschüre, keine aber zur kennerschaftlichen Durchdringung der Sache.<sup>61</sup> Und hier eben, am Kriterium der Kennerschaft, der unbedingten und primären Hingabe an die Kunst kommt die Analogiebildung des Konzepts der Corporate Citizenship zum Bürger (und Mäzen) als natürlicher Person zweifellos an eine systematische Grenzen.

Diese zugespitzten Formulierungen sind gewiß insofern etwas zu relativieren, als einzuräumen ist, daß die Persönlichkeit und die Stellung des einzelnen Unternehmers die Kultur- und Kunstfremdheit des wirtschaftlichen Betriebs gegebenenfalls etwas zu konterkarieren vermögen. Ob ein Unternehmen sich in der Kunstförderung engagiert oder nicht, hängt oft stark von den persönlichen Präferenzen der Leitungsfigur und ihrer Fähigkeit, sie durchzusetzen, ab. Natürlich kann ein Unternehmer oder der Vorstandsvorsitzende eines Konzerngröße umfassenden Betriebs für seine Person auch ein Kunstkennner sein. Hermann Josef Abs (1901-1994)<sup>62</sup>, als Chef der Deutschen Bank lange Zeit die überragende Figur der deutschen, wenn nicht gar der internationalen Finanzwirtschaft, oder Gustav Stein (1903-1979)<sup>63</sup>, Kunstsammler und maßgeblicher Initiator des Kulturkreises des Bundesverbands der Deutschen Industrie, mögen dafür als Beispiel stehen. Abs wird man sogar zugestehen dürfen, daß er die mannigfachen Initiativen zur Kunstförderung, die er ergriffen hat, kaum für die Zwecke der Großbank, für die er tätig war, unternahm; vielmehr setzte er umgekehrt das persönliche Renommee und den Einfluß, die ihm als führendem Bankier zukamen, für die Durchsetzung der mäzenatischen und kunstpolitischen Ziele, die er – zumeist außerhalb seiner unmittelbar beruflichen Sphäre – verfolgte, ein. In diesen Feldern war er ad personam, allenfalls sekundär als Repräsentant der Deutschen Bank tätig – Aktivitäten, die, begleitet oft von einem patriachalen Machtwillen alten Stils, ihr hauptsächliches Fundament eben doch in Hingabe und vertiefter Kenntnis der Kunst selbst hatten. Die kunstpolitischen Unternehmungen von Abs hatten ihren Ursprung mehr im Bürger und Citoyen, denn im Funktionär der Großbank.

Kennerschaftliche Momente haben in den mäzenatischen Aktivitäten der Wirtschaft also dort eine gewisse Entfaltungschance, wo die Unternehmerpersönlichkeit oder die das Unternehmen tragenden Familie noch einen signifikanten Einfluß haben. Das gilt für eine Figur wie Reinhold Würth und sein Unternehmen in besonderem Maße. Nicht von ungefähr ist immer wieder bemerkt worden, daß es zwischen der schöpferischen Leistung des Unternehmers und der Kreativität des Künstlers gewisse Verwandtschaften gibt. Folgerichtig antwortete Würth einmal auf die Frage, wer oder was er gerne sein möchte, wäre er nicht der, der er ist, er wäre sehr gerne Dirigent eines großen Orchesters. Nach seiner Vorstellung habe ein Dirigent unglaubliche Gestaltungsmöglichkeiten durch die Interpretation der Werke der verschiedenen

---

<sup>60</sup> So Frieder Burda in einem sehr persönlich gehalten Interview, in dem er seine biographische Entwicklung als Sammler und Stifter reflektiert. Vgl.: Frieder Burda im Gespräch mit Jochen Poetter, in: Sammlung Frieder Burda: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Ostfildern 1996, S.12-19, bes. S. 15 u. 19. – Auch Peter Ludwig sprach davon, seine Sammeltätigkeit sei ihm „Lebensinhalt.“ In: LudwigsLust (wie Anm. 39), S. 17.

<sup>61</sup> „Es gehört ... zur Logik des Sponsoring, daß der Sponsor jedes Projekt nur nach seiner Werbekraft beurteilt und nicht nach seiner wissenschaftlichen, künstlerischen, sozialen Bedeutung oder gar nach der Priorität, die der Träger ihm zumißt.“ stellt Rupert Graf Strachwitz in aller Deutlichkeit fest. Ders.: Unternehmer als Sponsoren, Förderer, Spender und Stifter, in: ders., Vorträge und Beiträge 1988-1992, Berlin 1992, S. 160f.

<sup>62</sup> Lothar Gall, Der Bankier Hermann Josef Abs. Eine Biographie, München 2004, bes. S. 408-439; Hilmar Hoffmann, Erinnerungen „Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten“, Frankfurt 2003, S. 104-118.

<sup>63</sup> Festschrift für Gustav Stein. Zum 70. Geburtstag am 19. April 1973 hg. v. Fritz Berg und Berthold von Bohlen und Halbach, eine Veröffentlichung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V., o. O. (1973); Gustav Stein. Zum Gedenken. Trauerfeier in der Trinitatiskirche in Köln, Bundesverband der Deutschen Industrie e. V. 1979; Gustav Stein, Sammler – Förderer – Freund, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1983.

Komponisten und könne durch Motivation und Begeisterungsfähigkeit seine Musiker zu Höchstleistungen bringen. Vom Prinzip her sei das vielleicht gar nicht so verschieden von seiner eigenen Arbeit.<sup>64</sup> Gleichwohl bemerkte Würth – ein Bewunderer Schumpeters –, der große Unterschied bleibe, daß ein Dirigent sich mit der Kunst, mit der Schönheit der Musik und ihrer Ausdruckskraft beschäftigen könne, während er selbst es mit Schrauben und Befestigungsmaterial, den Handelsgütern seines Konzerns, zu tun habe. Und genau hier, an der Sache selbst, womit man es zu tun hat, liegt denn auch die entscheidende und systematische Differenz in der gerne bemühten Affinität von Künstler und Unternehmer: Es kommt für die Frage nach Eigenart und Qualität des Mäzenatentums eines Unternehmers nicht in erster Linie darauf an, wo seine Tätigkeit der eines Künstlers gleicht, sondern ob er, wie Sacher<sup>65</sup>, wie Peter Ludwig, eine echte Doppelbegabung ist – Unternehmer hier, Kunstkenner dort – und ob er diese seine beiden Begabungen parallel und weitgehend unabhängig von einander im jeweils angemessenen Kontext zur Entfaltung zu bringen versteht. Eine solche Doppelbegabung ist und bleibt aber eine Fähigkeit, die an der Person, und nicht am Unternehmen, nicht am Corporate Citizen hängt.

Insofern ist es für die Förderaktivitäten der Wirtschaft also von Bedeutung, inwiefern das personale und selbstverantwortliche Element in der Struktur des einzelnen Unternehmens von Belang ist. Als Beispiel sei hier neben Unternehmen von Typ der Würth'schen Erfolgsgeschichte auf das Frankfurter Bankhaus Metzler verwiesen, das seit mehr als 300 Jahre in der Mainmetropole tätig und noch immer weitgehend in der Hand der Familie ist. Die Familie hat als „alte Frankfurter Familie“ seit jeher Kunst gesammelt und schon immer einen engen Kontakt zu den ortsansässigen Museen und Kulturinstituten gepflegt. Von diesem Geist sind auch die Fördermaßnahmen des Bankhauses selbst gekennzeichnet.<sup>66</sup> Solange wie in diesem Beispiel sich Familientradition, Ortsbindung und Unternehmertätigkeit verbinden, bleibt das personale Element, an dem die Kennerschaft hängt, auch im Konzept der Corporate Citizenship bis zu einem gewissen Grade wirksam.

Nimmt man hingegen große Kapitalgesellschaften, insbesondere die global player, so zeigt sich immer mehr, daß die Kunstförderung bei ihnen nur einen Platz hat, solange es opportun erscheint oder einer persönlichen Vorliebe des leitenden Personals entspricht. Im Zuge von Umstrukturierungen stehen Kulturinitiativen häufig sehr schnell zur Disposition. So wurde in den 1990er Jahren die von der Hoechst AG in Frankfurt mit anspruchsvollem Konzert- und Ausstellungsprogramm betriebene Jahrhunderthalle aufgegeben, als der Konzern mit einem französischen Partner zur Aventis fusionierte, die ihrerseits unterdessen bereits wieder in Sanofi aufgegangen ist. Daß unterm Druck solch globaler Wirtschaftsvorgänge sich kaum seriös Kulturförderung betreiben läßt, versteht sich von selbst. Das Konzept der Corporate Citizenship, das unter denselben Bedingungen entstanden ist, wirkt gegen solch massive Abwicklungen, die schonungslos den Primat der Wirtschaft exekutieren, geradezu hilflos.

---

<sup>64</sup> Schönherr (wie Anm. 38), S. 231.

<sup>65</sup> Sacher wird (von Stephenson, wie Anm. 2, S. 167) einerseits mit den Worten zitiert: „... es gibt ja unter Unternehmern bedeutende schöpferische Naturen, die im Grunde nichts anderes sind als Künstler.“ Zum anderen entfuhr es ihm: „Bezeichne mich nicht als Geschäftsmann. Ich war nie Geschäftsmann. Ich konnte zwar gute Geschäfte machen, aber das mußte ich, um Majas Vermögen [zu verwalten]. Doch der Mittelpunkt meines Lebens ist Musik. Das ist mein Leben: Ich bin ein Dirigent.“ Ebd., S. 291.

<sup>66</sup> Über das Bankhaus Metzler siehe neben älterer Literatur Carl-Ludwig Holtfrerich, Finanzplatz Frankfurt. Von der mitteleuropäischen Messestadt zum europäischen Bankenzentrum. Mit einer Einleitung von Jürgen Jeske und einem Ausblick von Friedrich von Metzler, München 1999; Artikel Metzler in: Frankfurter Biographie Personengeschichtliches Lexikon. Im Auftrag der Historischen Kommission hg. v. Wolfgang Klötzer, Bd. 2, Frankfurt 1996, S. 47ff. – Zu den mäzenatischen Aktivitäten der Bank siehe Presseinformationen des Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. sowie Mauritz (wie Anm. 52), S. 284.

Anhand der gemeinnützigen Aktivitäten aus der Wirtschaft wird im Einzelfall deutlich, daß es Kulturförderung auch ohne jegliches kennerschaftlich-sachliches Element nominell geben kann. Allein die Verfügung über entsprechende Geldmittel und die Bereitschaft, sie der Allgemeinheit im Kulturbereich zugute kommen zu lassen, reichen dafür aus, und die Finanzbehörden als Vertreter des Staates, die in Fragen von Inhalt und Qualität wohlweislich zu bürokratischer Neutralität angehalten sind, erkennen dies in Form von Steuererminderungen durch aus an.

Ironie der Geschichte: Die Dynamik der kapitalistischen Wirtschaft hat bei all ihrer inneren Kunstfremdheit auf die Kunst des späten 20. Jahrhunderts ohne mäzenatische Beziehungen im engeren Sinne eingegangen zu sein durchaus vitalisierende Wirkungen gehabt. Andy Warhol hat mit seinen Multipels und seinen typisierten Serien den Zustand einer allgegenwärtigen Kommerzialisierung der Lebenswelt erfolgreich zum Konzept seiner Arbeit zu machen verstanden und Kommerz in Kunst verwandelt. „Die größte Kunst ist das Geschäft mit ihr,“ bekannte er, „Nachdem ich ‚Kunst‘ gemacht hatte (wenn man es so nennen will), stieg ich in die Business-Kunst ein. Ich wollte Kunst-Businessman oder Business-Künstler sein. Ein gutes Business ist die faszinierendste Kunst überhaupt.“<sup>67</sup> Heute sind Warhols Werke in den Museen bereits zu Klassikern geworden.

Weniger ironisch aber ist eine andere Wirkung, die die Wirtschaft heute auf das Kulturleben ausübt. Das ist die bei vielen Verantwortlichen in Politik, Wirtschaft und Kultur verfolgte Absicht, öffentliche Kulturinstitutionen – Museen, Theater, Universitäten etc. – immer mehr nach der Logik eines Wirtschaftsbetriebs zu führen. Kulturinstitute werden demnach von Unternehmensberatungen durchleuchtet, Besucher als „Kunden“ wahrgenommen, inhaltliche Programme und öffentliche Wirkung der Häuser unter der Logik der Einschaltquote konzipiert, Event, Catering, Marketing und dergleichen gegenüber den klassischen Aufgaben des Museumsbetriebs aufgewertet, Museen und Theater als sogenannte „weiche Standortfaktoren“ ins Spiel gebracht und vieles anderes mehr. Daß unter dem Druck der Geldnot der öffentlichen Hand tatsächlich nach neuen Wegen und Methoden der Kulturverwaltung und der Finanzierung gesucht werden muß, läßt sich kaum bestreiten. Gleichwohl sind die sachlich-inhaltlichen Elemente, der Wahrheitsanspruch von Kunst, dem Kulturinstitute als erstes verpflichtet sind, angesichts dieser machtvollen Entwicklungen einer starken Relativierung ausgesetzt.

Solche Kernanliegen kultureller Institution gegen den Trend, sie Wirtschaftsunternehmen anzugleichen, wieder stärker zu akzentuieren, könnte dank seriöser Kennerschaft auf absehbare Zeit zu einer der vornehmsten Aufgaben privatbürgerlicher Stifter werden. Als besonders eindrückliches Beispiel dafür mag das 2003 eröffnete „Schaulager“ in Basel dienen, eine Institution – gestiftet von Maja Oeri, einer Enkelin der oben erwähnten Maja Hoffmann-Sacher –, die aus jenem großen industriellen Vermögen entstanden ist, das Paul Sacher den Nachkommen seiner Frau hinterlassen hat; eine Institution, die als Amalgam aus erweitertem Depot und geschlossenem Museum ein gänzlich innovatives Konzept der Kunstförderung verfolgt, insofern sie die Werke zeitgenössischer Kunst, die in ihr versammelt werden, über das Baseler Museum für zeitgenössische Kunst allenfalls partiell einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, sich ansonsten aber auf die Zugänglichkeit nur für die Forschung und die Kennerschaft beschränkt. Kunst hat hier sich sowohl vom allseits waltenden Vermarktungsdruck als auch der

---

<sup>67</sup> Zitiert nach Stefana Sabin, Andy Warhol, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1998, S. 129.

schwer entrinnbaren Legitimation durch Masse dank autonomer privatbürgerlicher Stiftungsinitiative öffentlich emanzipiert.<sup>68</sup>

## Schlußbemerkung

Abschließend sei hier aus methodischen Gründen noch eine Bemerkung zum Einfluß gewisser sachfremder Handlungsmotive in den Aktivitäten bürgerlicher Mäzene gemacht, Motive, die die Integrität und die Sachlichkeit der Kunstförderung unter Umständen in Frage zu stellen vermögen. Wann kehrt sich das Auftreten vermeintlicher bürgerlicher Kunstförderer offenkundig in sein Gegenteil um? Wann läßt sich womöglich von „unsachlichem Mäzenatentum“ sprechen? Unter dieser Fragestellung lassen sich sehr verschiedenartige Phänomene beobachten:

Als erstes zu nennen wäre ein übermäßig stark ausgebildetes persönlich-egoistisches Interesse des Stifters, vor allem seinen Namen und sein Ansehen in der Öffentlichkeit und ggf. in der Nachwelt zu propagieren und hauptsächlich seine eigene Person zur Schau zu stellen. Herkömmlicherweise werden dem Stifter und dem Mäzen gerne solche Handlungsmotive unterstellt. Tatsächlich gibt es heute immer wieder Privatpersonen, die meinen, eine alte bürgerliche Weisheit in ihr Gegenteil verkehren zu müssen und offen die Maxime propagieren „Tu Gutes und rede darüber.“ Unbefangen glaubt man, mit dieser von der Werbeabsicht der Corporate Citizenship übernommenen Methode sich anderen als Vorbild präsentieren zu dürfen, auf daß sie, von schlechtem Gewissen gerührt, sich ebenfalls zur Stiftung entschließen; in Wahrheit aber ist ein solches Auftreten meist doch nur eine notdürftige Bemäntelung von „eitler Mäzenatensucht“ oder „herablassender Wohltätigkeit“, die ihre Wurzel in nichts anderem hat als in einem eklatanten Mangel an Kenntnis der Kunst und einer wahren Liebe zur Sache. Carl Zuckmayer gebrauchte diese beiden Begriffe als er das kameradschaftliche Mäzenatentum charakterisierte, das der von Hause aus wohlhabende Stefan Zweig gegenüber jüngeren Schriftstellerkollegen still und effektiv übte: „Er [Zweig] tat das unauffällig, mit aller Diskretion, die geringste Publizität wäre ihm ein Greuel gewesen, und Dank versetzte ihn in Verlegenheit.“<sup>69</sup>

Auch läßt von unsachlichem Mäzenatentum sich sprechen, wo ein Kunstförderer allzu private, wenig geläuterte Geschmacksvorstellungen mit der Macht seines Geldes und seines Einflusses in der öffentlichen Sphäre zur Geltung zu bringen versucht. Unter dem Titel „Nötigung durch Großzügigkeit“ geriet unter dieser Perspektive der dänische Reeder Mærsk Mc-Kinney Møller in die Schlagzeilen, als er die Architekten des von ihm gestifteten Opernhauses in Kopenhagen allzu offensichtlich seinem Diktat unterstellte.<sup>70</sup> Auch in solchen Fällen wird man häufig von einem Mangel an Kennerschaft ausgehen dürfen.

Schließlich ist vielen Mäzenen immer wieder unterstellt worden, sie hätten gerade durch ihre Verankerung in führenden Positionen des bürgerlichen Lebens unter Umständen in politisch oder moralisch fragwürdigen Verhältnissen agiert und dies durch ihre Stiftungen ggf. zu kaschieren versucht. Das ist insbesondere ein Problem in Deutschland, wo so mancher Kunst-

---

<sup>68</sup> Ich danke Herrn Stephan Graus vom Schaulager für umfassende Informationen vor Ort. – Als weitere, weniger spektakuläre Beispiele sei auf zwei Stiftungen in Frankfurt verwiesen, die, aus dem alten ortsansässigen Bürgertum hervorgegangen, sich gezielt der kunstwissenschaftlichen Forschung am Städel verschrieben haben: der Jutta und Alexander Rasor-Stiftung und der Gabriele Busch-Hauck-Stiftung.

<sup>69</sup> Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt 1966, S. 59.

<sup>70</sup> „Bei Nacht ist auch diese Katze schön. Nötigung durch Großzügigkeit: Der reichste Mann Dänemarks hat Kopenhagen eine Oper nach seiner Vorstellung geschenkt.“ In: FAZ v. 17. 1. 2005.

stifter entweder selbst oder seine Familie, der er sein Vermögen verdankt, eine zweifelhafte Vergangenheit in der NS-Zeit hat. So hat man etwa die mäzenatischen Aktivitäten von Hermann Josef Abs immer wieder einmal gerne mit dem bloßen, nahe an die Diffamierung reichenden Hinweis auf seine führende Tätigkeit in der Wirtschaft während der NS-Zeit in Frage zu stellen versucht.<sup>71</sup> Das Problem ist in jüngerer Zeit auch wieder aufgekommen anlässlich der Präsentation der Sammlung von Friedrich Christian Flick in Berlin: ob hier nicht eine private Sammlung mit Geldern erworben worden sei, die der Familie nicht zuletzt auch aus Verstrickungen in der NS-Zeit zugewachsen waren.<sup>72</sup> Verstärkt wurde die Kritik noch dadurch, daß Flick seine Sammlung nicht stiftet, sondern unter großem Aufwand für die Berliner Museen nur temporär zur Verfügung stellt und damit auf Kosten der Steuerzahler eine Wertsteigerung seiner Exponate zu erzielen beabsichtige. Dieser moralische Hinweis auf mehr oder weniger starke Berührungen bürgerlicher Stifter mit dem Nationalsozialismus ist gewissermaßen das dunkle Pendant zu jenen oben angeführten Beispielen bürgerlicher Kunstsammler, die der nazistischen Kunstpolitik die Stirn geboten hatten. In der Tat sind prinzipiell z. B. Sammlungen qualitätvoller Werke denkbar, die unter Umständen zusammengetragen wurden, die das ganze Unternehmen nachhaltig zu diskreditieren vermögen. Göring wäre dafür ein besonders abschreckendes Beispiel – ein Beispiel freilich, das es doch zugleich auch verbietet, Kunstsammler und Mäzene der Nachkriegszeit damit vorschnell in eins zu setzen.

Generell ist zur Frage nach unsachlichen Formen von Mäzenatentum und Kunststiftungen festzuhalten, daß es methodisch bedenklich wäre, sich dem Phänomen aus der Perspektive solch sachfremder Motive zu nähern und dem bürgerlichen Kunstförderer als solchem Eitelkeit, Aufoktroierung privaten Geschmacks, Vertuschung von Verstrickungen, Spekulation mit Kunstmarktpreisen und dergleichen als primäre Antriebe seines Handelns zu unterstellen. Erst wenn man eine sachliche Vorstellung von Mäzenatentum entwickelt hat, wie sie hier mit der Trias von Kennerschaft, Bürgerlichkeit und Stiften versucht worden ist, lassen sich auch jene problematischen Fälle identifizieren, bei denen ein Handeln, das sich nach außen hin Mäzenatentum nennt, faktisch in sein Gegenteil umschlägt.

---

<sup>71</sup> Dies in einer Aktion des Künstlers Hans Haacke. Dazu Frey (wie Anm. 17), S. 186ff.

<sup>72</sup> Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin und Köln 2004, darin Klaus-Peter Schuster, Das Museum als Ort des Dramas der Deutschen mit der Kunst. Paradoxien der Nationalgalerie und die Sammlung von Friedrich Christian Flick, S. 6-11.