

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 71 (2020)

Heft: 1

Artikel: Der Sammler und das Seine

Autor: Gampp, Axel Christoph

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864832>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Axel Christoph Gampp

Der Sammler und das Seine

Ein bürgerliches Phänomen in Schweizer Ausprägung

Die Schweiz kann in gewisser Hinsicht als das gelobte Land der Sammler gelten. Seit der frühen Neuzeit wird hier in ganz unterschiedlichen Facetten und unter bürgerlichen, eben nicht aristokratischen Vorzeichen gesammelt.

Die kanadische Künstlerin Leanne Shapton veröffentlichte 2010 ein Buch, das zunächst ein Auktionskatalog zu sein schien. Der Titel lautete *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. Die beiden erwähnten Personen sind reine Fiktion wie auch die Sammlung von Objekten, die jedoch von den Höhen und Tiefen einer Liebesbeziehung Zeugnis ablegen. Das Buch macht sich in geschickter Weise zu eigen, was Sammeln im Kern ausmacht und was kein Geringerer als Goethe so exakt zu fassen verstand. Ihm ist jenes andere Buch zu verdanken mit dem Titel *Der Sammler und die Seinigen*. Der enigmatische Titel ist eigentliches Programm, denn mit den Seinigen sind die eigenen Sammlungsstücke gemeint. Goethe ging es nicht um Klassifikation oder historische Aufarbeitung, ihm ging es um einen lebhaften Austausch, um eine Kommunikation mit und zwischen ihnen. Am Ende sprechen die Objekte – wie Shaptons Bestseller belegt – miteinander und über den Sammler oder die Sammlerin. Freilich muss dieses Sprechen nicht einzig Ausdruck der Intimität einer Liebesbeziehung sein, die es übrigens auch zwischen dem Sammler und seinem Objekt geben kann. Es kann auch andere Züge des Sammlers offenkundig machen, nämlich zeit- und lebensspezifische Werthorizonte und Weltansichten. Die Geschichte des Sammelns ist auch eine Geschichte davon. Die Schweiz und insbesondere Basel vermögen dazu Erhebliches beizusteuern.

Grundzüge einer Geschichte des Sammelns in der Schweiz

Die Kunst- und Wunderkammern

Dass die Antike bereits das Sammeln im grossen Stil gekannt hat, ist in Schriften wie Plinius' *Naturgeschichte* oder Philostrats *Bildern* überliefert. Die Geschichte des nachantiken Sammelns setzt seit der berühmten Schrift von Julius von Schlos-

ser bei den Kunst- und Wunderkammern an. Zunächst im sakralen Bereich angesiedelt, wandelten sie sich im Verlauf der anbrechenden Neuzeit in profane Sammlungen um, sowohl öffentlicher wie privater Natur. Die Schweiz kannte eine ganze Reihe von ihnen. Die Sammlung in Zürich, ehemals in der Wasserkirche, steht für das Sammeln der öffentlichen Hand ebenso wie jene in Bern, die in der dortigen Bibliothek untergebracht war. In Basel waren die Privaten führend. Am bekanntesten ist das Amerbach-Kabinett, das von Bonifacius Amerbach (1495–1562), dem Gastgeber des Erasmus von Rotterdam, begonnen wurde. Sein Sohn Basilius Amerbach (1533–1591) führte es fort und vergrösserte es erheblich. Wie bei jeder Kunst- und Wunderkammer bestand der Wunsch, darin sowohl Naturalia wie Artificialia zu vereinen. Deswegen kannte das sogenannte Amerbach-Kabinett sowohl Wunder der Natur wie der Kunst. Bonifacius Amerbach, der sich von Holbein d. J. selbst porträtieren liess, sammelte auch in der Folge Gemälde und Zeichnungen dieses aus Basel gebürtigen Meisters. Basilius arrondierte die Sammlung um Gemälde v.a. aus dem Oberrheingebiet und um Handzeichnungen vornehmlich derselben geographischen Provenienz. Es lässt sich also vorstellen, dass hier ein Interesse am eigenen Lebensraum vorrangig war, den man in seinen unterschiedlichsten Facetten erkennen wollte. Kuriositäten aus dem aufkeimenden globalen Handel fanden dagegen kaum Eingang. Das war anders in den grossen fürstlichen Sammlungen, allen voran in jener des Erzherzogs Ferdinand II. von Habsburg auf Schloss Ambras im Tirol. Bei einem solchen Herrn tendierten die Interessen schon damals ins Internationale. Porzellan aus China fand deswegen ebenso Eingang wie die Federkrone des Montezuma aus der Neuen Welt. Im Falle Ferdinands ergänzte die Kunst- und Wunderkammer eine Sammlung von Rüstungen eminenter Zeitgenossen. In Italien gab es damals schon die «Gallerie degli uomini famosi», Bildreigen berühmter Männer. Ferdinand griff die Idee auf,

Abriß der Kunst-Kammer auf der Wasser-Kirchen in Zürich



Was der Schöpfer aller Dingen uns ersäunlich furgestellt, Auch was etwan nach der Kunst ist gemacht von manchen henden
In den seinen Allmächts Wercken / auf der ganzen weiten Welt; Das man bringt auß Ost und West und der Welt entfernten enden
Was uns zeigt die Natur an den Steinen und Metallen; Von Anatomien, Bernagden, von der Stern und Feld, Vieß Kunst/
Erdens Früchten mancherley, an den Wäldern Dingen aller es; Der von Antiquitäten das wird hier durch groß Kunst
Was für klein und groß Geschöpfe wohnen in dem weiten Meer; Inmitten hohen Vberkeit, Bürgern und auch Fromder Leuten
Was für wunder-seibam Vögel schweben in dem Luft umher: Auf behalten Gottes Ehr durch dis Mittel auß zubereiten
Der Kunst und Tugend Liebenden Jügend ab dem Für gerlichen Buch gehalten
verreicht auf den Heimo-Jahre Tag der 1688^{ten} Jahre.

Johannes Meyer fecit.

setzte sie aber nicht durch Gemälde, sondern eben mit Rüstungen um. Der Sachverhalt wirft ein Licht auf seine gesamte Sammlung. Denn in ihr scheint immer wieder ein ganz persönlich gefärbtes Verhältnis zu manchen Gegenständen auf.

Zu jener Zeit entstand just im süddeutschen Raum auch die erste theoretische Schrift, die sich mit Sammeln und Ordnen beschäftigte, nämlich Samuel von Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (Inschriften und Titel eines vollständigen Theaters). Im Vorwort erklärt Quiccheberg den Sinn einer Kunst- und Wunderkammer. Sie wird angelegt, «damit man durch [...] häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann». «Bildung» im umfassenden Sinne,

durchaus verknüpft mit persönlicher Beziehung zu den Objekten, so liesse sich die Absicht fassen. Aber im Falle von Ambras ging das Ziel der Sammlung noch weiter: Hinzu trat die *cognitio promptuarium*, die Kenntnis des Bereitgestellten, recht eigentlich ein Archiv des Wissens. Sammeln war Teil einer *ars memoria*, der Kunst, sich Dinge im Gedächtnis bleibend einzuprägen, sei es durch die Position der einzelnen Gegenstände im grösseren Kontext, sei es durch den persönlichen Bezug des Sammlers zu seinen Objekten.

Das Bestreben, komplexere Sachverhalte durch verwandtschaftliche Beziehungen der Exponate zu verdeutlichen, prägte jede Kunst- und Wunderkammer, die privaten wie die öffentlichen. Das Historische Museum Basel hat den Versuch unternommen, diesen Dialog der Dinge in seiner Rekon-

Kunst- und Wunderkammer in der Wasserkirche Zürich. Kupferstich von Johann Meyer, erschienen im Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek 1688. © Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv



Ausstellung des Amerbach-Kabinetts im Historischen Museum Basel. Die Präsentation bemüht sich, den Charakter der Kunst- und Wunderkammer einzufangen. © Historisches Museum Basel. Foto P. Portner

struktion des Amerbach-Kabinetts wieder aufleben zu lassen. Von den Amerbach selbst wissen wir leider nicht, wie sich ihr Verhältnis im Einzelnen gestaltete. Es sind keine Berichte über Besuche auswärtiger Gäste in ihrem Haus in der Rheingasse im heutigen Kleinbasel bekannt. Das Haus selbst hat auch Veränderungen erfahren, es zeugt nichts mehr von der Amerbach'schen Sammlung dort.

Die kennerschaftliche Sammlung

In der Schweiz gab es im Grunde genommen keine fürstlichen Sammlungen. Sammeln war und blieb ein bürgerliches Phänomen. Eine einzige Ausnahme ist bekannt: Friedrich VII. Magnus, Markgraf von Baden-Durlach, brachte seine Habe im ausgehenden 17. Jahrhundert in die Schweiz. Der Basler Markgräflerhof, seine extraterritoriale Residenz, war mit Gemälden recht eigentlich vollgestopft. Inventare des frühen 18. Jahrhunderts führen über 1000 davon auf. Eine solche Sammlung war wiederum – allerdings in einem geographisch eng umrissenen Rahmen – wegweisend für alles Folgende, zumal in der markgräflichen Sammlung Bilder aus ganz unterschiedlichen Malerschulen zusammenfanden. Dahinter verbirgt sich eine Entwicklung, die 1670 in Frankreich ihren Ausgang nahm. Damals erwarb die französische

Krone die Sammlung des fallierten Banquiers Jabach, allerdings nicht in corpore, sondern nur nach einzelnen ausgewählten Gattungen. Was hier als erster wegweisender Fall fassbar ist, sollte sich bald zu einem Phänomen ausweiten. Sein Produkt war der Kenner, der Connaisseur, der das Sammeln im 18. Jahrhundert zu einem gewissen Masse prägte.

Im Falle des Markgrafen von Baden-Durlach in Basel ist der kennerschaftliche Kunstberater sogar bekannt. Es handelt sich um den Maler Johann Rudolf Huber (1668–1748). Gleichwohl lässt die markgräfliche Sammlung nur an einem einzigen Punkte erkennen, dass sie über eine vergleichbare fürstliche Sammlung hinausragte und ein persönliches Verhältnis zwischen Sammler (in diesem Falle der Markgraf von Baden-Durlach) und seinen Exponaten aufscheint. Der Sohn des Gründers der Sammlung, Friedrich Wilhelm von Baden-Durlach, übertraf als «Womanizer» viele seiner fürstlichen Zeitgenossen. Seine sämtlichen Eroberungen liess er nackt porträtieren und vereinte die Werke im sogenannten Nuditätenkabinet. Als sein junger Sohn einst in Basel Quartier nehmen wollte, ging ihm eine Ordre voraus, man möge «vor der Printzen Hinaufkunfft die in dem Cabinet befindlichen scandaleusen Portraits, jegleichen die von denen



ehemaligen Sängern auf die Seite thun und deren Stelle mit anderen aus denen obersten Zimmer ersetzen», was wiederum eine Hofdame mit den Worten quittierte: «Euer Wohlgeborn haben ganz recht getan, dass sie die anstössigen Gemälde auf die Seite geschafft haben. Man braucht nicht selber Öl in das Feuer zu giessen, dergleichen Dinge lernen sich ohnehin von selber.»

Jenseits dieses Details war aber die gesamte Sammlung auf Repräsentation und darüber hinaus auf Kennerschaft angelegt. Ihre ungefähre Verteilung in den Räumen des Palastes lässt sich anhand von Archivalien rekonstruieren. Allerdings folgt die Hängung den architektonischen Gegebenheiten und nicht umgekehrt.

Die Schweiz folgte dem Trend kennerschaftlicher Sammlungen mit einiger Verspätung, nämlich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aus der Menge möglicher Beispiele sei die Sammlung des Basler Ratsherrn Andreas Heusler hervorgehoben. Er hatte seine internationalen Beziehungen ebenso dafür fruchtbar gemacht wie auf die Unterstützung des bereits genannten Johann Rudolf Huber gesetzt. Sein Versuch ging dahin, Beispiele aller damals als kulturelle Einheiten fassbaren Malschulen Europas in seinem Haus zu vereinen. Wir wissen nicht, wie viele der damaligen Zuschreibungen einer strengeren Überprüfung standhalten würden, aber der Versuch an sich ist bezeichnend. Auch hier allerdings folgte die Hängung dem architektonischen Rahmen. Heusler war auf seine Sammlung stolz. Jedenfalls sind zwei handschriftliche Kataloge davon bekannt, die zweifelsfrei dazu dienten, dass auswärtige Besucher die ausgestellten Werke identifizieren und damit den entscheidenden Künstlernamen eruie-

ren konnten. Vom Verhältnis des Sammlers zu seinen Werken zeugen in diesem Falle auch zwei weitere Quellen. Zum einen liess er ein auf dem venezianischen Markt angebotenes Gemälde von Carlo Maratta, eine *Flucht nach Ägypten* zeigend, durch nicht weniger als acht venezianische Maler begutachten und die Authentizität bezeugen. Zum anderen wollte er sich von einem ebenfalls dort angebotenen Pietro da Cortona mit der *Verstossung Hagens in die Wüste* durch eine Skizze einen ersten Eindruck verschaffen. Das Urteil fiel offenbar positiv aus. Während die Skizze sich heute im Kupferstichkabinett Basel befindet, hängt das Gemälde selbst im dortigen Theologischen Seminar.

Gleichzeitig bildeten sich in Schweizer Künstlerkreisen Sammlungen zu Lehrzwecken aus. Sowohl in der kennerschaftlichen Sammlung wie in jener mit didaktischer Absicht weitete sich

Hieronymus Hess:
Die Basler Künstlergesellschaft 1818. Basel, Kupferstichkabinett.
© Kunstmuseum Basel.
Foto Martin P. Bühler



Hans Holbein d.J.: Porträt des Bonifacius Amerbach, datiert 1519. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
© Kunstmuseum Basel.
Foto Martin P. Bühler



Hedy Hahnloser-Bühler
im Oberlichtsaal der Villa
Flora, Winterthur. Foto
Willy Maywald, um 1943/44

der Blick aus der aktuellen Gegenwart in die Vergangenheit hinein. Schon immer stand natürlich die Antike hoch im Kurs, die in der Schweiz aber in Originalen kaum zu bekommen war. Joseph Werner (1637–1710) bemühte sich in den 1680er Jahren, seine private Kunstakademie in Bern mit Gipsabgüssen wichtiger Antiken zu bestücken. Im 18. Jahrhundert rückten die frühe Neuzeit und gar das Mittelalter ins Blickfeld. Der international tätige, aber in Basel ansässige Kunsthändler und Verleger Christian von Mechel bot in seinem Verkaufslokal in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gemälde von Holbein ebenso an wie Zeichnungen Dürers.

Die historisch-antiquarische Sammlung

Im ausgehenden 18. Jahrhundert formierte sich an verschiedenen Stellen der Schweiz ein verstärktes Interesse an der eigenen Vergangenheit. Eine wesentliche Voraussetzung dafür dürfte die siebenbändige, zwischen 1773 und 1778 erschienene Publikation von Johannes Müllers *Merkwürdigen Überbleibseln von Alter-Thümmern* gewesen sein. Dieses erste Werk einer Schweizer Kunsttopographie in der Nachfolge von Bernard de Montfaucons *Monumens de la monarchie française*

(Paris 1729–1733) hat offenkundig die Begehrlichkeiten der Sammler stark angeregt. In Basel stand der reiche Patrizier Daniel Burckhardt-Wildt an der Spitze einer ganzen Gruppe, die sich für Artefakte römischer Provinzialarchäologie ebenso interessierte wie für jene des Mittelalters. Burckhardt-Wildt zeichnete selbst Artefakte von Augusta Raurica, von denen er eine ganze Anzahl sein Eigen nannte. Entsetzen packte ihn, als beschlossen wurde, den Totentanz an der Predigerkirche, heute als ein Werk von Konrad Witz angesehen, abzubrechen. Nicht nur sicherte er sich Fragmente davon, er schrieb auch in seine Ausgabe der Reproduktionen von der Hand Matthäus Merians den Bibelvers Lukas 23,34 hinein: «Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.»

Hieronymus Hess hat ihn in seinen späten Jahren festgehalten, wie er krank im Bett liegt, umgeben von seinen Werken. Das Verhältnis zu ihnen muss bis zum letzten Atemzug innig gewesen sein.

Der stark auf das Lokale gerichtete Blick schloss nun plötzlich auch die zeitgenössischen Künstler vor Ort mit ein. Burckhardt-Wildt zählt deswegen auch zu den Gründungsmitgliedern der Basler Künstlergesellschaft. Deren *Künstlerbuch* vereint neben Zeichnungen damals der Gesellschaft zugehöriger Künstler auch ältere Blätter von «Kunstfreunden», die zum Gegenstand gemeinsamer Gespräche wurden. Die Basler Künstlergesellschaft war übrigens nicht die erste ihrer Art. Ähnliche Vereinigungen waren bereits 1776 in Genf und 1787 in Zürich entstanden. Dem Basler Beispiel folgten Bern 1813, Luzern 1819 und St. Gallen 1827. Gesamtschweizerisch konstituierte sich 1806 die Gesellschaft Schweizerischer Künstler und Kunstfreunde. Das alles spielt eine Rolle, weil es die Sammlertätigkeit durch das gesamte 19. Jahrhundert prägen wird. Das Sammeln «vaterländischer» Kunst war nicht nur Angelegenheit Privater, sondern später auch der öffentlichen Hand. 1887 wurde mit dem *Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst* eine gesamtschweizerische Kunstkommision geschaffen. Als in Basel 1919 der staatliche Kunstkredit ins Leben gerufen wurde, ging es namentlich um das Sammeln lokaler Künstler, verbunden freilich mit deren Unterstützung in ökonomisch schwierigen Zeiten. Und in den 1930er Jahren machte sich gar der Staat, namentlich unter Bundesrat Etter, diese Maxime als Remedium gegen den um sich greifenden Defätismus für die eigene Kulturpolitik zu eigen.



Auch private Sammlungen lassen mancherorts Reminiszenzen an die Kunst- und Wunderkammern wieder aufleben, wie dieses Beispiel aus der Schweiz zeigt. Neugier am Objekt und kennerschaftliche Vereinigung ergänzen sich. Foto Fritz von der Schulenburg/ The Interior Archive

Internationalisierung des Sammelns

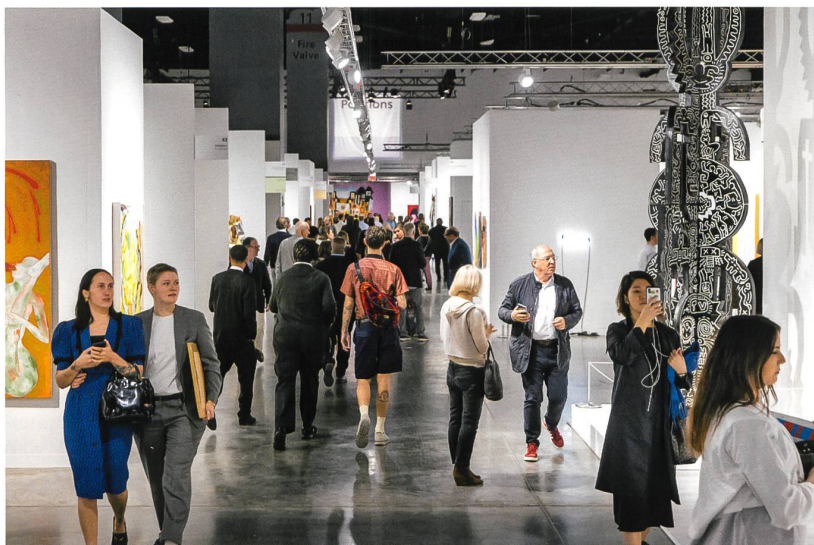
Das 19. Jahrhundert hat aber nicht nur in Handel und Wirtschaft, sondern auch im Sammeln die globale Dimension entdeckt. Verschiedene Faktoren mögen dazu beigetragen haben: das nur für kurze Zeit existierende Musée Napoléon in Paris, für das aus allen besetzten Gebieten die eminentesten Kunstwerke herangekarrt wurden (und freilich nach 1814 jedenfalls zum Teil auch wieder an ihren ursprünglichen Ort zurückkehrten); ferner der sich ausweitende Fernhandel verbunden mit dem Kolonialismus. Werke aus den Kolonien, namentlich aus Schwarzafrika, wurden allerdings erst spät Gegenstand sammlerischer Begierde. Bei Objekten aus dem asiatischen Raum ging es etwas rascher, sie tauchten bereits in der Frühen Neuzeit auf, ihre Anzahl wuchs seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich an; im 19. Jahrhundert waren sie nicht mehr wegzudenken.

Vor allem haben industrielle Revolution und globaler Handel dazu geführt, dass der Warenverkehr einerseits und das Reisen andererseits massiv zunahmen. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Erhebung, die 1870 der Winterthurer Kunstverein unternahm. Er zählte alle dortigen Sammlungen durch und listete sie auf: Über 1500 Ölgemälde von gegen 170 Sammlern wurden erfasst, bei einer Einwohnerzahl von weniger als 10000. Den grössten Teil der Kunstwerke machten jene von Schweizer Malern aus (70%), gefolgt von den deutschen (15%). Doch mögen auch schon da-

mals Beispiele des zeitgenössischen französischen Kunstschaßens vorhanden gewesen sein, die in der Folge die Qualität der dortigen Privatsammlungen massgeblich prägten. Diese Tendenz wird bestimmt werden von einer Idee der Avantgarde, wie sie sich in idealster Weise in der Sammlung La Roche und in dem dafür von Le Corbusier gebauten Wohnhaus manifestiert (siehe Beitrag von Dieter Schnell in diesem Heft). Hier haben Sammler, Künstler und Architekt im Geiste der Avantgarde zusammengefunden.

Freilich wich dieses Ansinnen bald schon einem anderen. Privates Sammeln war seit je auch an privaten Geschmack gebunden gewesen. Hier kommen die Sammlerinnen ins Spiel. In der Schweiz hat Emilie Linder (1797–1867) immer wieder von München aus ihre Heimatstadt Basel mit Kunstwerken von Zeitgenossen beschenkt. Dass es vielfach Vertreter der sogenannten «Nazarenen» waren und dass damit bei ihr ein stark katholisierender Zug einherging, sei deswegen erwähnt, weil Sammlungen eben auch von der dahinterstehenden Geisteshaltung, ja recht eigentlich der dahinterstehenden Weltsicht Zeugnis ablegen. Emilie Linder hat übrigens aus der gleichen Auffassung heraus auch immer wieder Werke aus dem (vorreformatorischen) Mittelalter angekauft, als Leben und Glauben nach ihrer Anschauung noch eine Einheit bildeten.

Im 20. Jahrhundert hat vielleicht eine andere Sammlerin, Marie-Laure, Vicomtesse de Noailles (1902–1970), für manche den Weg gewiesen, als



Oben: Besucherströme an der Art Basel 2019. Die weltweite Finanzelite hat die Kunst längst als ihre Spielwiese entdeckt. Der Boom der Gegenwartskunst mit ihren oft astronomischen Preisen hat viel mit dem Bedürfnis nach Repräsentation und Distinktion in einer grenzenlosen Konsumwelt zu tun. © Art Basel.
Unten: Art Basel in Miami Beach 2019. © Art Basel

sie in überaus eklektischer Weise alles von ihren persönlichen Präferenzen her durchdrang. Im Speisesaal ihres Anwesens in Fontainebleau bei Paris fanden so ein Rubens, ein Picasso und ihr Porträt von Balthus zusammen. Dieser postmoderne Ansatz *avant la lettre* hat in die öffentlichen Sammlungen (noch) nicht Einzug gehalten, aber er prägt zahlreiche private. Interessanterweise kommt man von diesem Punkt leicht wieder an den Anfang zurück. Denn die 2014/15 sowohl im Guggenheim Museum in Venedig wie im Kunstmuseum Basel ausgestellte Sammlung Dreyfus-Best zeigt nicht nur eine geschmackliche Durchdringung höchst persönlicher Natur, sie lässt auch die Reminiszenz an die Kunst- und Wunderkammer wieder aufleben.

Allerdings haben weder die Sammlung Noailles noch jene Dreyfus-Best einen eigenen architektonischen Rahmen erhalten. Sie sind beide in einen vorgegebenen eingepasst worden.

Fazit – was die Sammler eint

Was eint den Sammler, die Sammlerin und das Seine, das Ihre? Grundlage jedes Sammelns ist wohl die *Curiosité*, die reine Neugier am Objekt. Im Idealfall dient eine Sammlung der Bildung und der kennerschaftlichen Verfeinerung. Als Gedächtnisstütze mag sie überdies erhalten. Dabei ist das individuelle Gedächtnis ebenso angeregt wie das kollektive. Schliesslich mag sie auch der *ostentatio eruditionis*, der Zurschaustellung der eigenen Gelehrsamkeit, dienen. Aber im Laufe der Zeit wurde sie doch wohl vornehmlich ein Mittel des sozialen Austausches und auch der sozialen Distinktion. In der Schweiz haben allerdings kaum Sammlungen einen eigenen architektonischen Rahmen verlangt. Die Regel ist das Umgekehrte: dass sie in bestehende Verhältnisse hineingefunden haben. Vielleicht zeichnet das in spezieller Weise die private und in der Regel bürgerliche Kunstsammlung aus, wie sie in besonders reichem Masse in der Schweiz vorzufinden ist.

Immerhin liegen sie alle irgendwie im Felde von Kunst und Architektur. Interessant ist aber die wachsende Anzahl von Sammlungen, die nur noch in elektronischer Form bestehen. Es gibt bereits zu Wissenschaftszwecken vereinte Sammlungen von SMS oder ähnlichen Daten. Da eröffnen sich natürlich ganz neue Welten. Die haben aber nur noch beschränkt mit der Welt der klassischen Sammlung zu tun und dem Verhältnis des Sammlers zum Seinen oder der Sammlerin zu dem Ihren. Stark gelockert ist dieses Verhältnis auch überall dort, wo das Kunstsammeln und das Geldwaschen in einen engen Austausch treten. Wie viele der ehemals 1500 Landungen von Privatflugzeugen während der Art Basel tatsächlich dazu dienten, den Sammler und das Seine zu vereinen, sei dahingestellt. Freilich hat in der Schweiz an verschiedenen Orten auch der kennerschaftliche Sammler überdauert, der nicht um des Anlegens willen, sondern aus einem engen Verhältnis zu den Objekten selbst sammelt. Die in Aarau zweimal in verschiedenen Facetten («Blinde Passagiere», 2013; «Stille Reserven», 2018) dargebotene Sammlung des Baslers Peter Suter lässt erkennen, wie innig Werk und Sammler zueinander stehen. Dessen sprachliche Annäherung, die sich im jeweiligen Katalog erweist, zeigte in ihrer poetischen Qualität fast kongeniale Züge zu der Malerei. In solchen Sammlern erfüllt sich, was Jonathan Richardson schon 1719 in seiner kleinen Schrift *Ein Argument betreffend die Wissenschaft des Kenners* bemerkte: «Durch die Gewohnheit, die besten Gemälde zu betrachten und zu beobachten, kann ein Mann beurteilen, in welchem Masse Qualität in jenem vor-

handen ist, was er vor Augen hat. Denn alle Dinge müssen im Vergleich beurteilt werden. Das «Beste» bezeichnet nämlich immer nur jenes Beste, von dem wir Kenntnis haben.» Da ist das Verhältnis vom Sammler zum Seinen das allerengste.

Am Ende erweist sich, dass das Sammeln, wie es sich auch im architektonischen Kontext manifestiert und dieses bedarf, stark an eine bürgerliche oder an eine aristokratische Kultur gebunden war. Vielleicht wird es sich aus dieser Bindung eines Tages lösen, aber die Perspektive lässt noch keine klaren Umrisse erkennen. In der Schweiz ist und bleibt es vorderhand die bürgerliche Ausprägung, die das Sammeln von Kunst zu einer eigentlichen Kunst des Sammelns hat werden lassen. ●

Bibliographie

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*. Zürich 1998.

Benno Schubiger (Hg.). *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*. Genf 2007.

Claudia Rütsche. *Die Kunstkammer in der Zürcher Waserkirche. Öffentliche Sammelstätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museums-geschichtlicher Sicht*. Bern 1997.

Historisches Museum Basel (Hg.). *Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*. Basel 2011.

Daniel Burckhardt. «Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts». In: Basler Kunstverein. *Berichterstattung über das Jahr 1901*, S. 3–69 (I. Teil) bzw. *Berichterstattung über das Jahr 1902*, S. 71–116 (II. Teil).

Otto Fischer. «Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung». In: *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums*. Basel 1936, S. 7–118.

Yvonne Boerlin-Brodbeck. «Der Künstler als Sammler. Sammlung als Instrument der Vermittlung». In: dies. *Künstler, Landschaften, Netzwerke. Kunstproduktion in der Schweiz zwischen Barock und Romantik*. Baden 2017, S. 161–173.

Zum Autor

Axel Christoph Gamp ist Titularprofessor für Allgemeine Kunstgeschichte an der Universität Basel und Professor für Architekturgeschichte und -theorie an der Fachhochschule Bern. Ausserdem arbeitet er für die Kunstdenkmäler-inventarisierung des Kantons Basel-Landschaft, wo er in Zusammenarbeit mit Sabine Sommerer den KdS-Band zum Bezirk Waldenburg publiziert hat und derzeit mit Richard Buser den Band zum Bezirk Laufen bearbeitet.
Kontakt: axel.gamp@unibas.ch

Résumé

Le collectionneur et sa collection : un phénomène bourgeois à tendance helvétique

Collectionner est un phénomène bourgeois qui peut être observé en Suisse plus que dans tout autre pays européen. Cela commence avec les cabinets d'art et de curiosités des débuts de l'Époque moderne, les collections spécialisées et les collections historiques et d'antiquités. Une caractéristique est l'attachement du collectionneur pour sa collection. Réunir une collection dans un but de placement financier ou de prestige n'est guère un motif dans l'histoire spécifique suisse. C'est bien plutôt le lien personnel du collectionneur qui se trouve au premier plan. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que l'on rencontre des collectionneuses en Suisse.

Comme le fait de collectionner resta lié en Suisse à une culture bourgeoise, il n'y eut que fort peu besoin de créer à cet effet un cadre architectonique propre. Les collectionneurs privés exposaient leurs collections à domicile. La collection La Roche à Paris est sans doute l'un des exemples les plus précoces où un dialogue immédiat se noue entre la résidence du collectionneur et sa collection – un résultat de l'étroite collaboration entre le collectionneur Raoul La Roche et Le Corbusier.

Riassunto

Il collezionismo come fenomeno borghese in Svizzera

Il collezionismo come fenomeno borghese è rintracciabile più in Svizzera che in altri Paesi europei. A cominciare dai Gabinetti di belle arti e dalle Wunderkammer della prima epoca moderna, in Svizzera sono attestate sia collezioni di esperti conoscitori sia raccolte storico-antiquarie. Emerge quasi sempre una relazione intima tra il collezionista e la sua collezione. Infatti, il collezionismo come mero investimento economico o volto a conseguire un puro prestigio personale ha avuto un ruolo marginale in Svizzera: in primo piano c'è sempre stato il rapporto personale del collezionista con il singolo oggetto. Il collezionismo al femminile ha cominciato a emergere solo nel XIX secolo.

Dato che in Svizzera il collezionismo è sempre stato legato alla cultura borghese, il desiderio di creare per la propria collezione uno specifico contesto architettonico non si è quasi mai manifestato. I collezionisti privati collocavano infatti le opere nelle proprie dimore. Con tutta probabilità la collezione La Roche a Parigi rappresenta uno dei primi esempi in cui la casa e le opere entrano in dialogo diretto, grazie alla stretta collaborazione tra il collezionista Raoul La Roche e Le Corbusier.