

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 9 (2002)
Heft: 1

Artikel: Ein Kunststifter zwischen Diskretion und Demonstration : die gescheiterte Stiftung Robert von Hirsch in Basel
Autor: Frey, Manuel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-21603>

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: 30.03.2025

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

EIN KUNSTSTIFTER ZWISCHEN DISKRETION UND DEMONSTRATION

DIE GESCHEITERTE STIFTUNG ROBERT VON HIRSCH IN BASEL

MANUEL FREY

Seit einigen Jahren wird in der Schweiz und in Deutschland unter dem Stichwort «Sammlermuseum» über die zunehmende Einflussnahme von Sammlern, Leihgebern und Stiftern auf die Museumspolitik diskutiert. Die Namen Friedrich-Christian Flick (Zürich) oder Erich Marx (Berlin) stehen stellvertretend für aktuelle Gewichtsverlagerungen. Museumskuratoren und Kunstkritik sehen ihren Einfluss schwinden, angesichts wohlhabender Grosssammler, die im Verein mit Künstlern und Galeristen den Kunstmarkt beeinflussen und deren Interessen häufig auf den Aufbau privater Sammlermuseen gerichtet sind. Dazu kommt die Gefahr, dass die Finanzbehörden mit Blick auf die «öffentlich-private Symbiose» versucht sein könnten, die ohnehin schwindenden Etats für öffentliche Kunstsammlungen weiter zu kürzen.¹

Eine Lösung des Problems scheint derzeit nicht in Sicht. Es gibt jedoch eine normative Dimension, die bisher in der Debatte vernachlässigt wurde. Gemeint ist das Verhältnis von Öffentlichkeit und Diskretion. Das Streben nach Diskretion ist von jeher ein zentrales Element bürgerlicher Sammelleidenenschaft gewesen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zum Habitus des bürgerlichen Kunstsammlers bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gehörte die Vermeidung öffentlicher Äusserungen zu Kunst und Künstlern genauso wie der enge persönliche Kontakt zu angesehenen Fachleuten aus Kunstwissenschaft und Museumswelt.²

Doch zum Problem wird die Diskretion nicht etwa nur, weil die Variabilität kultureller Deutungsmuster immer auch öffentliche Debatten erforderlich macht, sondern auch, weil die Öffentlichkeit als eigentlicher Adressat der Stiftung vom Einblick in die Verhandlungen zwischen Sammler und Museum regelmässig ausgeschlossen bleibt. Man könnte einwenden, dass ohne Diskretion die Verwandlung eines Kunstsammlers in einen Stifter unmöglich ist. Denn Vertrauen als soziomoralische Ressource ist die Grundlage dessen, was man «Stiftungsmentalität» genannt hat.³

Dieses Vertrauen zwischen Bürger und Staat ist nicht von Anfang an vorhanden, es muss erst mühsam aufgebaut werden. Der Soziologe Niklas Luhmann

124 ■ hat vom «Risiko des Vertrauens» und vom «Problem der riskanten Vorlei-

stung» im Zusammenhang mit dem Problem des Gebens gesprochen, indem er darauf hinwies, dass «Geschenke und dankespflichtige Wohltaten [...] das Risiko eingehen, unerwidert zu bleiben».⁴ Der Kulturanthropologe Maurice Godelier geht einen Schritt weiter, wenn er betont, dass jede Gabe einen spezifischen Mehrwert aufweisen muss. Sie muss «*zusätzlich* etwas enthalten, das *allen* Mitgliedern der Gesellschaft für ihre Existenz unentbehrlich erscheint».⁵ Andernfalls, so lässt sich hinzufügen, wandert das Geschenk ins Museumsdepot oder die geplante Stiftung scheitert.

Wenn alle Beteiligten, das Museum und der Stifter, je nach Grösse der Stiftung auch die Stadt oder sogar das Land respektive der Kanton, nur durch öffentlichen Beifall Ansehen gewinnen können, warum gehören dann Verhandlungen und Verträge mit Privatsammlern zu den gehüteten Geheimnissen der Museumswelt? Um diesen Widerspruch besser zu verstehen, sind Überlegungen hilfreich, die kürzlich zum Problem der Korruption in modernen Gesellschaften entwickelt worden sind.⁶ Dieser Zugang mag auf den ersten Blick verwundern, den Stiften und Korruption entspringen aus gegensätzlichen Handlungsmotiven. Beim Stiften geht es um gemeinwohlorientierte Nützlichkeit, während unter Korruption üblicherweise der Missbrauch öffentlicher Ressourcen zum privaten Vorteil verstanden wird.⁷

Nun ist bekannt, dass einige moderne Kunstsammler mit einer grosszügigen Stiftung auch materielle Interessen verbinden, etwa Steuerersparnis oder die Wertsteigerung der noch im Privatbesitz befindlichen Sammlungsobjekte. Der Stifter handelt weitsichtig und pragmatisch, darin unterscheidet er sich von der *benevolentia* des Mäzens ebenso wie von der unmittelbaren Zweckgerichtetheit des Sponsors.⁸ Betrachtet man Stiften darüber hinaus aus sozial- beziehungsweise kulturgeschichtlicher Perspektive als typische Form bürgerlichen Elitehandelns, dann müssen sowohl gemeinwohlorientierte Nützlichkeit als auch individuelle Vorteilsgenerierung gleichermassen berücksichtigt werden. Bei der Errichtung einer Stiftung geht es deshalb im Kern immer wieder aufs Neue darum, einen zwischen Ausgleich zwischen privaten Interessen und Gemeinwohlorientierung zu finden.

ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN STIFTER UND ÖFFENTLICH-RECHTLICHER INSTITUTION

Und hier liegt das Problem, denn Stifter und Museumsbehörden haben, so scheint es, ein gemeinsames Interesse daran, dass nur die eine, öffentlichkeitswirksame Seite bekannt wird, die dem Museum einen Zuwachs an wertvollen Objekten und dem Sammler mehr gesellschaftliches Ansehen verschafft. Die ■ 125

für eine Erforschung bürgergesellschaftlicher Strukturen interessante Frage, wie eine Stiftung auf den Weg gebracht wird, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit es zu einer Stiftung kommt, wird mit der immer gleichen disparaten Mischung aus neoliberalen Forderungen (weniger Staat) und moralischen Appellen (mehr Bürgersinn) beantwortet. Betrachtet man dagegen den Stiftungsbereich aus der Perspektive des politischen Republikanismus und seiner Grundforderung nach einer Verbindung von individueller Freiheit und Gemeinwohlorientierung, dann zeigt sich schnell die Bedeutung des Problems der Diskretion, denn die Beteiligung der Öffentlichkeit ist ein zentrales Kriterium für den Aufbau einer solidarischen Bürgergesellschaft jenseits von Markt und Staat.

Welche Macht üben Stifter tatsächlich aus, und wie lässt sie sich eventuell begrenzen, ohne das Engagement der Bürger zu untergraben? Diese Frage ist für die Zukunft des Verhältnisses von Stifter und Staat zentral. Die jüngst von Politologen unter dem Stichwort «Korruptionspolitik» diskutierte Frage brachte die Einsicht, dass es bei der Korruption nicht bloss um geldwerte Vorteile, sondern in erster Linie um die Etablierung von Vertrauensnetzwerken geht.⁹ Der an dieser Stelle gewählte Begriff der Diskretionspolitik gründet ebenfalls auf die Politisierung des Vertrauens.

Diskretionspolitik umfasst alle Formen der internen Absprache zwischen einzelnen Stiftern und Museums- beziehungsweise Behördenvertretern. Dabei geht der Wunsch nach Diskretion häufig von beiden Seiten aus. Diskretionspolitik bezeichnet einen wechselseitigen Prozess der Beeinflussung unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Der Begriff meint jedoch stets nur die eine Seite des genannten Verhältnisses. Auf der anderen Seite tut sich das weite Feld der verschiedenen und abgestuften Formen öffentlicher Anerkennung des Stifters auf. Demonstrations- und Diskretionspolitik können als zwei einander zugewandte Seiten des Verhältnisses von Stifter und Museum verstanden werden. Der Stifter als Grenzgänger zwischen individueller Freiheit und Gemeinwohlorientierung ist zugleich Subjekt und Objekt von Demonstrations- wie auch von Diskretionspolitik.

Das birgt zahlreiche Risiken, weil der Wunsch nach Diskretion im Umfeld des Politischen immer auch als Hinweis auf die Existenz eines subversiven Normensystems gelesen werden kann. Das verbreitete Misstrauen von Vertretern der Medienöffentlichkeit ist deshalb auch auf den Verdacht der privaten Vorteilsnahme des Stifters gegründet, selbst wenn es hier im Unterschied zum klassischen Feld der Korruption nicht um finanzielle Vorteile, sondern vielmehr um den Nachruhm des Stifters geht.

Ob dieser Verdacht der Vorteilsnahme begründet ist oder nicht, muss im

viel zu wenig darüber, wie Diskretionspolitik funktioniert. Denn es gehört zum Wesen der Diskretion, dass sie sich gegen allzu neugierige Fragen sperrt. Im folgenden Abschnitt wird deshalb am Beispiel des Basler Stifters Robert von Hirsch das Verhältnis von Stifter und Museum in den 1970er-Jahren näher betrachtet.

DER GESCHEITERTE STIFTER

Der 1913 nobilitierte Industrielle Robert von Hirsch (1883–1977) stammte aus dem ebenso kunstsinnigen wie sammlungsfreudigen jüdischen Grossbürgertum Frankfurts. Kurz nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 gelang es ihm, unter Mitnahme eines Grossteils seiner umfangreichen Kunstsammlung nach Basel zu emigrieren.¹⁰ Gegen Ende seines Lebens gebot er über eine der bedeutendsten privaten Kunstsammlungen Europas, von mittelalterlichen Kunstobjekten bis zur Malerei der klassischen Moderne. Er galt in Fachkreisen geradezu als Inbegriff des bürgerlichen Kunstsammlers, als «last surviving member of the generation of connoisseurs, collectors and scholars which included such august names as Berenson, Bode, Friedländer, Offner, von Falke and Mayer».¹¹

Die Erfahrung des Nationalsozialismus war wohl der Hauptgrund für Robert von Hirsch, den zu Beginn seines Sammlerlebens gefassten Plan einer Stiftungsgründung in Frankfurt am Main nach dem Vorbild Johann Friedrich Städel's nicht in die Tat umzusetzen.¹² Aber auch im Exilort Basel gibt es heute kein «Museum Hirsch», obwohl sich der Sammler der Stadt und ihren Menschen, die ihn auf der Flucht vor den Nazis aufgenommen hatten, eng verbunden fühlte. Es blieb bei der Schenkung einzelner Kunstobjekte von herausragender Bedeutung zu Lebzeiten und als Vermächtnis.¹³ Über die Gründe ist viel spekuliert worden. In der Presse wurde anlässlich des Todes des Kunstsammlers und des weiteren Schicksals seiner Sammlung sogar von einer «Verschwörung des Schweigens» gesprochen.¹⁴

Das spärliche Material aus dem erst seit kurzem zugänglichen Nachlass wurde vermutlich noch von Hirsch selbst sorgsam ausgewählt. Es bezieht sich nahezu ausschliesslich auf dessen Verhältnis zur öffentlichen Kunstsammlung Basel und zu den dortigen Behörden in den Jahren 1933–1976. Durch diese subjektive Vorauswahl ist der «Nachlass Hirsch» Teil einer bewusst gewählten Erzählstrategie. Als Versuch der nachträglichen Rechtfertigung darf er nicht unkritisch rezipiert werden. Aus den Unterlagen geht zunächst unzweifelhaft hervor, dass der Kunstsammler, anders als bisher dargestellt, ursprünglich sehr wohl beabsichtigt hatte, einen Grossteil seiner Sammlung im Schätzwert von ■ 127

rund 23 Millionen Franken der Basler Bürgerschaft zu vermachen, darunter wertvolle Gemälde von Baldung bis Renoir und die gesamte hochwertige Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen mit Ausnahme weniger Einzelblätter. Dieses Legat wurde jedoch von Hirsch in den folgenden Jahren schrittweise eingeschränkt und schliesslich annulliert.¹⁵

Warum ist die Stiftung Robert von Hirsch gescheitert? Ein Grund könnte die Existenz zweier unterschiedlicher «Stifterkulturen» in Deutschland und der Schweiz sein. Nach seiner Emigration traf der Sammler als Frankfurter Exponent einer elitären, spezifisch kollektiv verfassten städtischen Stiftungskultur zunächst auf vergleichbar diskrete Strukturen nach dem Motto der Basler Stadelite: «Mehr sein als scheinen.» Der Leiter der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Georg Schmidt, hat in einem Aufsatz zur Bedeutung privater Stiftungen (1942) auf die Basler Kunstsammlung als Produkt «echter Gemeinschaftskultur» hingewiesen, gegründet auf das traditionsreiche Engagement der wohlhabenden Bürgerschaft.¹⁶

Schmidt pflegte nicht nur gute Kontakte zu kunstsinnigen und stiftungsfreudigen Basler Bürgern, er hatte auch frühzeitig die wachsende Bedeutung des Staates zur Kulturfinanzierung und die Bedeutung der Medien erkannt. Der Sammler Hirsch war hier anderer Meinung. So kam es beinahe zum Zerwürfnis, als Schmidt den ausdrücklichen Wunsch Hirschs nach Anonymität anlässlich der Schenkung von Gauguins Gemälde «Ta matete» im Jahr 1941 ignorierte und den Namen des Stifters in der Basler Presse publizierte, um seine in der Öffentlichkeit umstrittene, auf die Förderung der künstlerischen Moderne gerichtete Ankaufspolitik durchzusetzen.¹⁷

Die Spannungen verstärkten sich in den 1960er-Jahren unter Schmidts Nachfolger Franz Meyer.¹⁸ Ausschlaggebend für die Differenzen mit Hirsch waren nicht nur die Präsentation und der Ankauf «schwieriger» zeitgenössischer Kunst von Beuys bis Rothko gewesen. Der selbstbewusste und neuen Ideen immer aufgeschlossene Meyer hatte kurze Zeit vorher (1967) das berühmte «Picassofest» zum Ankauf von zwei Picassobildern organisiert. Bis heute gilt dieses Ereignis als Lehrstück einer plebiszitären Verbindung von Politik und Kultur.¹⁹

Der Werbefeldzug im Vorfeld eines Referendums über die finanzielle Beteiligung der öffentlichen Hand hatte nicht nur lokalgeschichtliche Bedeutung, sondern, wie das Beispiel der vom Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann organisierten «Aktion Synagoge» (1972) zeigt, auch grosse Strahlkraft in die benachbarte Bundesrepublik und auf das bis in die 1980er-Jahre unter dem Slogan «Kultur für alle» wegweisende Konzept einer demokratischen Kulturpolitik.²⁰

128 ■ Durch das Picassofest und andere Aktionen war es Meyer gelungen, das Inter-

esse eines breiteren Publikums an Gegenwartskunst erheblich zu erhöhen, was sich nicht zuletzt an den gestiegenen Besucherzahlen ablesen liess.²¹ Wohlhabende Privatsammler schienen hierbei nur noch am Rand eine Rolle zu spielen. Der schwindenden Bedeutung des einzelnen Stifters, aber auch der mit der Hochschätzung der Moderne scheinbar verbundenen Abwertung seiner eigenen Sammlung begegnete Robert von Hirsch in jenen Jahren mit einer Intensivierung der Diskretionspolitik auf den beiden verbleibenden politisch relevanten Entscheidungsebenen: Kunstkommission und Regierungsrat. Er nutzte hierbei seinen weit über die Grenzen Basels hinaus bekannten Ruf als «präsumtiver Donator» (Hirsch).

Zwei Hauptphasen der Intervention lassen sich zeitlich und nach den jeweiligen Adressaten unterscheiden. 1969 schrieb Hirsch an den Präsidenten der Kunstkommission einen Brief, in dem er aktuelle Ankaufspläne Meyers missbilligte. Er wandte sich darin gegen das Engagement des Kunstmuseums für zeitgenössische Künstler. Seiner Beschwerde legte er ein ausführliches Exposé bei, worin er unter anderem die Meinung vertrat, dass der Ankauf von Gegenwartskunst in erster Linie die Aufgabe von Privatsammlern sei, und nicht Sache des Kunstmuseums.²²

Diese Intervention Hirschs brachte keine Annäherung der Positionen, im Gegenteil. Der Präsident der Kunstkommission unterstützte die Ankaufspolitik des Museumsdirektors, ein in der Basler Öffentlichkeit umstrittenes Werk von Josef Beuys wurde Anfang der 1970er-Jahre im Kunstmuseum ausgestellt, ein weiteres angekauft, was auf den Sammler wie eine Provokation wirken musste. Hirsch wurde nun deutlicher in seiner Ablehnung zeitgenössischer Kunst, was in der Basler Presse, wohl nicht ganz unzutreffend, als «Erpressungsversuch» gewertet wurde. Dieter Koeplin, der damalige Leiter des Kupferstichkabinetts, erinnerte sich 1987 in einem Interview: «Da ist dann Robert von Hirsch aktiv geworden und hat der Regierung nahegelegt, Franz Meyer zu entlassen. Wohl mit dem Druckmittel seiner Sammlung, die allerdings gar nicht zugesprochen war. Darauf kam der Regierungsrat Schneider zu uns in eine Sitzung – eigentlich dürfte ich das gar nicht erzählen – und hat gesagt, den Kopf von Franz Meyer geben wir nicht, aber was könnt ihr bieten?»²³

Im Ergebnis waren weder Regierung noch Kunstkommission bereit, die Forderungen des Privatsammlers Hirsch nach einer Einflussnahme auf die Museumspolitik zu akzeptieren. Als Resultat seiner gescheiterten Intervention verfügte Hirsch ein verändertes Legat, in dem er den Umfang der geplanten Schenkung zwar zunächst beibehielt, die Übergabe an das Kunstmuseum jedoch, wohl in Anlehnung an das Vorbild Städel, an die Einsetzung einer vierköpfigen Kommission knüpfte, die über die Einhaltung der Bedingungen des Stifters wachen sollte.²⁴

Im Januar 1975 kam es zu einer weiteren Eskalation des Konflikts, als Hirsch nach der für ihn enttäuschenden Lektüre der Jahresberichte des Kunstmuseums ein zweites Exposee verfasste. Er übermittelte es jedoch nicht dem Vorsitzenden der Kunstkommission, sondern diesmal dem Vorsteher des Erziehungsdepartements als der vorgesetzten Behörde. Auch darin ging es im Kern um das Verhältnis des Kunstsammlers zum Museum. Um seinen Forderungen den nötigen Nachdruck zu verleihen und um seine Kompetenz in Kunstfragen unter Beweis zu stellen, lud Hirsch alle Mitglieder des Basler Regierungsrates noch im Januar 1975 zu einem Rundgang durch seine Kunstsammlung ein. Im Anschluss übergab er jedem der Besucher ein Exemplar seines Exposees.

Erst am Ende August 1975, also mehr als sechs Monate später, lehnte der Regierungsrat in seinem Antwortschreiben die erneute Intervention Hirschs ab. Man verwies ihn zurück an die Kunstkommission, die als gewähltes Gremium die alleinige Kompetenz in Ankaufsfragen habe, nicht ohne eine Lektion in Demokratie zu erteilen: «Die Wahlbehörde hat grundsätzlich diesen von ihr gewählten Organen ihr Vertrauen entgegenzubringen im Wissen darum, das mangels objektiver Entscheidungskriterien deren Beschlüsse immer wieder Gegenstand ernsthafter Auseinandersetzungen sein werden.»²⁵

Diese Klarstellung der Positionen markierte zwar den Höhepunkt, aber nicht das Ende der Auseinandersetzung. In seiner Antwort vom 18. September 1975 präzisierte Hirsch, der sich immer mehr als «lästiger Bittsteller» empfand, nochmals seine kunstpolitische Position, nicht ohne auf die seiner Meinung nach gravierende Verletzung demokratischer Gepflogenheiten hinzuweisen: «Dieses Hauptanliegen bezieht sich auf die Tatsache, dass das Museum sei sechs Jahren nahezu ausschliesslich Werke gekauft hat, deren künstlerischer Wert allgemein stark umstritten ist [...] und dass schliesslich die Käufe der Öffentlichkeit nicht bekannt gemacht wurden [...]. Sie sind aber mit Steuergeldern bezahlt, und die Öffentlichkeit sollte endlich informiert werden; so wenigstens verlangen es die Regeln der Demokratie.»²⁶

Kurz zuvor, Anfang September 1975, hatte Hirsch nicht nur alle früheren Legate zu Gunsten des Kunstmuseums annulliert, sondern auch dafür gesorgt, dass diese Neuigkeit in die Öffentlichkeit gelangte. Jetzt erst scheint man in Basler Regierungskreisen begriffen zu haben, dass das umfangreiche Hirsch-Erbe der Stadt und ihren Bürgern zu entgehen drohte. In letzter Minute suchte der Regierungsrat das Gespräch mit Hirsch und schlug die Einrichtung einer Stiftung vor, damit dessen «Lebenswerk als Sammler als ein geschlossenes Ganzes» und als bleibender Ausdruck seiner Persönlichkeit erhalten bleibe.²⁷

Nun hatte Robert von Hirsch seit 1968 nichts wesentlich Anderes im Sinn gehabt. Er honorierte diesen Vermittlungsversuch mit einem neuen Vermäch-

nis zu Gunsten des Kunstmuseums (dieses kleinere Legat enthielt zunächst noch die Dürerzeichnung «Trintberg» und hatte einen Umfang von – immerhin – noch etwa 8,5 Millionen Franken). Doch die späten Bemühungen der Basler Regierung, die entstandene Kluft zu überbrücken, blieben ohne Wirkung, denn eine Einflussnahme auf die aktuelle Museumspolitik blieb Hirsch bis zuletzt verwehrt. Deshalb veranlasste er am 17. Januar 1977 die Annullierung auch dieses letzten Legats. «Die Folgen davon hat das kulturelle Leben Basels zu tragen», schrieb der Sammler am 15. September 1977, kurz vor seinem Tod.²⁸

VOM BÜRGERTUM ZUM PUBLIKUM

War Robert von Hirsch überhaupt ein typischer Stifter? Im Vergleich zu den grossen Basler Stiftern des 20. Jahrhunderts wie etwa Max Goldner, Raoul La Roche, Maja Sacher oder Paul Sacher, die erfolgreich Engagement und Initiative zu verbinden wussten, ist man zunächst versucht, die Frage mit Nein zu beantworten. Trotz des fehlgeschlagenen Stiftungsversuchs ist das Beispiel Hirsch signifikant. Denn gerade am Ausnahmefall lässt sich Diskretionspolitik als wechselseitiger Prozess von Einmischung und Abwehr studieren.

Als ein Ergebnis der Untersuchung bleibt festzuhalten, dass Hirschs Versuche einer diskreten Einflussnahme auf die Direktion des Basler Kunstmuseums und die vorgesetzten Kulturbehörden eine Reaktion auf die in seinen Augen über Jahrzehnte hin fehlgeleitete Erwerbungspolitik des Museums darstellte. Der Konflikt zwischen Sammler und Kunstmuseum lässt sich aus der blossen Ablehnung von mittlerweile international anerkannten Künstlern wie Warhol, Rothko oder Beuys nicht erklären. Statt dessen ist davon auszugehen, dass Hirsch die Kunstwerke seiner Sammlung, die ja in den Augen der Öffentlichkeit mit dem Namen des Stifters untrennbar verbunden sein würden, auch nach seinem Tod nicht in der Nähe von – in seinen Augen – nicht museumswürdiger aktueller Kunst sehen wollte, weil er die Möglichkeit einer ästhetischen Abwertung fürchtete.

Möglicherweise war es auch ein Motiv seiner Intervention, den ästhetischen Wert seiner künftigen Stiftung gegen die in seinen Augen prekäre Allianz aus Museumsdirektion und breitem Publikumsgeschmack, wie sie auf dem Picassofest eindrucksvoll vorgeführt worden war, zu verteidigen. Dabei spielt der Begriff der «Qualität» eine wesentliche Rolle. Der im Kern bildungsbürgerliche Qualitätsbegriff einte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Privatsammler und Museumsdirektion im Gefühl einer rational nicht fassbaren Verbindung von Autorität und Nobilität.²⁹

Dieses Qualitätsbewusstsein war dem laienhaften Kunstverständnis des Basler Regierungsrates diametral entgegengesetzt. Überdies waren in Hirschs Wertesystem Diskretion und Qualität einander komplementär zugeordnet. Dieser spezifische Sinn für Qualität war, aus der Rückschau betrachtet, eine Begleiterscheinung des Einflussverlusts des Bürgertums als sozialer Klasse, denn er konnte seine Orientierungsfunktion vorzugsweise in jenem Zeitraum entfalten, der mit dem Aufbau von Robert von Hirschs Kunstsammlung zusammenfiel, in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen.

In den Augen Robert von Hirschs musste das Museum mit der Preisgabe des Qualitätssinnes durch die Hinwendung zum Publikum und die damit verbundene Abkehr vom Privatsammler nach und nach seine Bedeutung als zentrale Instanz der Kunstbewertung verlieren. In der Konsequenz blieb als letzter verbleibender Ausweg der Qualitätsfeststellung nur die Bewertung der Sammlung auf dem Kunstmarkt, im Fall Hirschs mit einem eindrucksvollem Ergebnis: Allein drei Objekte seiner umfangreichen Sammlung, die Dürerzeichnung «Trintberg», die «Branchini Madonna» von Giovanni di Paolo und eine Emailplakette aus der Zeit Kaiser Friedrich I. Barbarossa erzielten auf der weltweit beachteten Londoner Auktion bei Sotheby's 1978, ein Jahr nach dem Tod des Sammlers, über 4 Millionen Dollar.³⁰

War für Hirsch die Qualität das zentrale Kriterium des Aufbaus seiner Kunstsammlung, so war die Diskretion die entscheidende Art und Weise des Umgangs mit den beteiligten Menschen, den Kunstsammlern, Händlern, Politikern und der Museumsleitung. Denn der Sinn für Qualität als normative Basis elitärer Weltsicht schloss das grosse Publikum per definitionem aus. Das sich daraus ergebende Dilemma zwischen bürgerlicher Gemeinwohlorientierung und demokratischer Kulturpolitik liegt auf der Hand.

Die Geschichte der fehlgeschlagenen Stiftung Hirsch scheint zunächst einen Beleg für die These zu bieten, dass in der Schweiz, ähnlich wie in den USA, bis heute eine «Kultur der Einflussbegrenzung» (Hans Joas) seitens des Staates gegenüber Versuchen diskreter Einflussnahme von privater Seite existiert.³¹ Der von Hirsch eingeschlagene Weg der Diskretionspolitik erwies sich aber auch aus anderen Gründen als ungeeignet, die Interessen des Stifters durchzusetzen. Hirsch bezog sich in seinem Handeln auf eine Form der Museumskultur, die auf der engen Bindung von Privatsammlern und Museumsdirektor basierte. Von einer Anleitung durch Museumsautoritäten kann jedoch heute kaum mehr die Rede sein.

Wäre es deshalb nicht besser gewesen, wenn der Stifter seine Absichten öffentlich gemacht hätte, auch wenn er dann vermutlich mit kritischen Fragen der Presse nach seinen Motiven hätte rechnen müssen? Wenn man diese Frage

seumsleitung offen gelegt werden, wie es vor kurzem gefordert wurde?³² Zumindest sollte jenseits des von staatlicher Seite für Stiftungen garantierten Freiraums auch über die Einrichtung von festgelegten Einflusszonen für Stifter diskutiert werden. Wenn heute die Grenzen öffentlicher Kulturförderung diskutiert und neue Mischformen aus öffentlichem und privatem Engagement erörtert werden, dann sollte man auch darüber nachdenken, welchen Handlungsspielraum man potenziellen Stiftern über demonstrative Ehrungen hinaus einzuräumen bereit ist und wie dieser gegebenenfalls begrenzt werden kann. Schliesslich geht es um den Mehrwert der Gabe für alle Mitglieder der Gesellschaft.

Anmerkungen

- 1 Eduard Beaucamp, «Im Flachland», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 6. 2001, 53; Ders., «Öffentliche Sammler», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. 12. 1987. Zum Problem «Sammlermuseum» siehe auch die Bemerkungen bei Peter Sager, *Die Besessenen – Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio*, Köln 1992, 116 f.
- 2 Thomas Ketelsen, «Hamburger Sammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert», in Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede, *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hamburg 2001, 22–25; Ernst Siebel, *Der grossbürgerliche Salon. 1850–1918. Geselligkeit und Wohnkultur*, Berlin 1999, 207–263.
- 3 Wolfgang Klötzer, «Über das Stiften – zum Beispiel Frankfurt am Main», in Bernhard Kirchgässner, Hans-Peter Becht (Hg.), *Stadt und Mäzenatentum*, Sigmaringen 1997, 15–31.
- 4 Niklas Luhmann, *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart 1968, 41.
- 5 Maurice Godelier, *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München 1999, 104 (Hervorhebungen im Original).
- 6 Herfried Münkler, Karsten Fischer, Harald Bluhm, «Das Ende einer semantischen Karriere? Zur Gegenbegrifflichkeit von Gemeinwohl und politischer Korruption», *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen*, Bd. 8, Berlin 2000, 425–440. Zum Zusammenhang von Geschenk und Korruption vgl. a. Valentin Groebner, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Konstanz 2000.
- 7 Thomas Maak, Peter Ulrich, «Korruption – die Unterwanderung des Gemeinwohls durch Partikularinteressen. Eine republikanisch-ethische Perspektive», in Mark Pieth, Peter Eigen (Hg.), *Korruption im internationalen Geschäftsverkehr. Bestandsaufnahme. Bekämpfung. Prävention*, Neuwied 1999, 103–120; John G. A. Pocock, *Die andere Bürgergesellschaft. Zur Dialektik von Tugend und Korruption*, Frankfurt 1993, 42.
- 8 Manfred Erhardt, «Mäzene, Stifter und Sponsoren», in Klaus J. Hopt, Dieter Reuter (Hg.), *Stiftungsrecht in Europa*, Köln 2001, 23–27. Einen guten (und aktuellen) Einblick über die unterschiedlichen Interessenlagen geben hier die von Peter Sager zusammengestellten Sammlerporträts. Sager (wie Anm. 1).
- 9 Münkler (wie Anm. 6), 432–433.
- 10 Hermann Fillitz, «Robert von Hirsch – Leben mit einer Sammlung», *DU. Schweizerische Monatsschrift* 5 (1978), 26–40. Zum sozialen Umfeld der Familie Hirsch siehe Andrea Hopp, *Jüdisches Bürgertum in Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.

- 11 *The Robert von Hirsch Collection. Auktionskatalog Sotheby's, London 1* (1978), IX.
- 12 Gespräch mit Prof. Dr. em. Hermann Fillitz, 17. 5. 2001.
- 13 Franz Meyer, «Die Schenkung Martha und Robert von Hirsch an das Kunstmuseum», *Basler Stadtbuch* (1978), 221–236.
- 14 Wolfgang Bessenich, «Basels Beziehung zum Sammler Robert von Hirsch», *Basler Zeitung*, 15. 3. 1978; Ders., «Von-Hirsch-Erbe. Fahrlässigkeit?», *Basler Zeitung*, 15. 9. 1978; Heinrich Kuhn, «Basel und die Sammlung Robert von Hirsch. Wurde ein wertvoller Schatz verspielt?», *Basler Stadtbuch* (1980), 59–65.
- 15 StA Basel-Stadt PA 274 (Nachlass Robert von Hirsch) 75–76, Robert von Hirsch, *Aufstellung über damals vermachte Werte* 23. 10. 68; 78, Ders., *Letztwillige Verfügung* 17. 1. 1977.
- 16 Georg Schmidt, «Private Stiftungen in öffentlichen Kunstsammlungen», *Du. Schweizerische Monatsschrift* 9 (1942), 18–21, 64–70. Zur Basler Stiftungsmentalität siehe Edgar Bonjour, *Erinnerungen*, Basel 1983, 83.
- 17 StA Basel-Stadt, ED-Reg 1, 281–285, «Ta matete 1941».
- 18 Bessenich (wie Anm. 14).
- 19 Bernhard Scherz, Kurt Wyss, *Die Basler Picasso-Story*, Basel 1968; Franz Meyer, «Picasso 1967», in Hans-Joachim Müller (Hg.), *NAFEA. Die Sammlung Rudolf Staechelin*, Basel 1990, 175–187.
- 20 Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1981, 18. Hoffmann plante den Ankauf von Max Beckmanns Gemälde «Synagoge» ganz «a lá Basel – Picassoaktion». Aktennotiz Hoffmann vom 11. 11. 1971, *Beckmann-Synagoge*, Städtisches Kunstinstitut/Archiv, Frankfurt a. M. 1971.
- 21 Besucherzahlen 1961: 101'000; 1980: 170'000. Zit. nach Christian Gelhaar, «Die Öffentliche Kunstsammlung in der Ära Franz Meyer», *Basler Stadtbuch* (1982), 89–97.
- 22 StA Basel-Stadt ED-Reg 1, 281–285.
- 23 Hans-Joachim Müller, «Basel und Beuys – Szenen einer wilden Ehe, (Interview mit Dieter Koepplin)», *Basler Zeitung*, 19. 3. 1987.
- 24 StA Basel-Stadt PA 274 (Nachlass Robert von Hirsch), 8–9, Robert von Hirsch, *Meine Beziehungen zur öffentlichen Kunstsammlung Basel 1933–1976*.
- 25 Ebd., 64.
- 26 Ebd., 66–69.
- 27 Ebd., 71.
- 28 StA Basel-Stadt PA 274 (Nachlass Robert von Hirsch), 75, *Chronologie der später wieder annullierten Legate Robert von Hirsch zugunsten des Basler Kunstmuseums ab 1964*; Hirsch (wie Anm. 24), 21.
- 29 Benno Reifenberg, «Der Sinn für Qualität», *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlin 1951, 254–261.
- 30 Parke Bernet Sotheby, *Masterpieces from the Robert von Hirsch Sale at Sotheby's*, London 1978.
- 31 Hans Joas, «Ungleichheit in der Bürgergesellschaft. Über einige Dilemmata des Gemein-sinns», *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*, 15. 6. 2001, 15–25.
- 32 Eduard Beaucamp, «Benebelt», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 10. 2001, 49.

RESUME**UN DONATEUR D'ART: ENTRE DISCRETION ET OSTENTATION.
L'ECHEC DE LA DONATION ROBERT VON HIRSCH A BALE**

Quel est le pouvoir réel des donateurs et comment est-il possible de le circonscrire sans freiner l'ardeur des citoyens? Cette question est primordiale pour l'avenir du rapport entre donateur et Etat. Le concept de *politique de discrétion* proposé ici pour déchiffrer une situation complexe comprend toutes les formes de communication interne entre donateur et musée. Il décrit en même temps un des champs les plus conflictuels entre intérêts privés et publics. Les musées, par l'aura du lieu et l'expertise du conservateur, sont des instances majeures de validation de l'art. Quels sont dès lors les profits, symboliques et financiers, retirés par les donateurs? Quels sont les liens entre la politique de discrétion et le fonctionnement du marché de l'art?

En prenant pour exemple la collection d'art du bâlois Robert von Hirsch (1883 Francfort sur le Main – 1977 Bâle), la présente contribution s'attache à éclairer les rapports entre donateur et institution muséale publique. Si l'on débat aujourd'hui des limites de l'encouragement public à la culture et de nouvelles formes d'action mêlant engagement public et privé, il convient aussi de s'interroger sur le pouvoir que l'on est prêt à octroyer à un donateur potentiel au-delà de la simple distinction honorifique.

(Traduction: Chantal Lafontant Vallotton)