

„Vorher waren wir namenlos“¹

- BAUEN WOHNEN DENKEN mit der Sammlung Hoffmann

Stephanie Regenbrecht

„Inmitten der Spandauer Vorstadt liegt die wohl privateste für die Öffentlichkeit zugängliche Sammlung Berlins. Bereits seit 1997 ist es Kunstinteressierten möglich, jährlich wechselnde ‚Einrichtungen‘ in den Wohn- und Büroräumen der Hoffmanns zu besuchen.“² – Mit diesen Zeilen beginnt die Kulturjournalistin Skadi Heckmüller, in ihrem 2019 in erweiterter Neuauflage erschienenen Reiseführer, zu 90 von Privatpersonen geführten Ausstellungsräumen für zeitgenössische und moderne Kunst im deutschsprachigen Raum, ihre Einführung in jenen Sammlungsort, den das Ehepaar Erika und Rolf Hoffmann ab Mitte der 1990er Jahre in der Mitte Berlins zu gestalten anfang. In einer ersten, rund acht Jahre zuvor erschienen Ausgabe hatte es in leicht abgewandelter Form noch geheißen: „Inmitten des Scheunenviertels liegt die wohl privateste für die Öffentlichkeit zugängliche Sammlung Berlins. Bereits seit 1997 ist es Kunstinteressierten möglich, jährlich wechselnde Ausstellungen in den Wohn- und Büroräumen der Hoffmanns zu besuchen.“³

Nicht nur ist hierin verknüpft bereits die konzeptionelle Ausrichtung der Sammlung Hoffmann wiedergegeben, die sie von denen im Band mitaufgeführten Kunsträumen anderer Privatsammler*innen abgrenzt und unterscheidet. Im Vergleich der Beschreibungen tritt auch die bewegte Geschichte des Viertels ihrer Ansiedlung und damit eine Rolle hervor, die dem Projekt der Hoffmanns im sozioökonomischen Strukturwandel desselbigen in den 1990er Jahren oftmals zugeschrieben wird. Die Neuauflage des Kunstführers binnen weniger Jahre wiederum, zeugt zu gleichen Teilen von einem wachsenden Interesse an diesen Kunstorten sowie einem nach der letzten Jahrtausendwende schon fast exponentiellen Anstieg an Neugründungen solcher Häuser und des nur kurzen Bestehens so mancher unter ihnen. Die Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin Gerda Ridler spricht in der bislang wohl umfangreichsten Untersuchung zum Phänomen gar von einer

¹ Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin, Berlin, den 12.10.2020.

² Heckmüller 2019, S. 124.

³ Heckmüller 2011, S. 104.

Situation, „die in der rund 200jährigen Geschichte der Institution Museum, neu und einmalig ist: Noch nie zuvor wurden so viele Ausstellungshäuser von Privatpersonen gegründet wie heute.“⁴ Als weltweite „Gründungswelle von Privatmuseen“⁵ oder „Boom der Privatmuseen“⁶ wurde es in den vergangenen zwanzig Jahren zumeist im Feuilleton und vergleichbarer publizistischer Organe verhandelt und gehört hier sicherlich zu den mit am meist, mindestens aber sehr prominent diskutierten, Themenfeldern.⁷ In häufig kulturkritischer Manier verfasst, stellt das Wachstum an privat betriebenen, jedoch für eine Allgemeinheit zugänglichen Kunsträumen hier wiederholt Exemplum für eine weitere Krise des Museums. Mit zunehmendem Einfluss des Marktes auf die Wertbildungsprozesse der Kunst und einem verbreiterten Interesse an zeitgenössischen Tendenzen, gewinnt auch die Bedeutung der Privatsammler*innen als Kunstbesitzer*innen im Verlauf des 20. Jahrhunderts an Umfang.⁸ Die veröffentlichten Privatsammlungen werden in diesem Kontext oft als Schwunderscheinung des autoritativen Status und der Souveränität der aktuellen Museen öffentlicher Hand angeführt und viel grundlegender noch als symptomatischer Angriff auf die demokratischen Festsätze der Idee des „öffentlichen Museums“ aufgefasst. Es ist die Rede vom Nutzen steuerlicher Vorteile, die die Zurverfügungstellung und das Stiften von Kunst- und Kulturgut in Deutschland mit sich bringt, genau wie einer neoliberal motivierten Kulturpolitik, insbesondere der 1980er Jahre und Nachwendezeit, die eine finanzielle und ideelle Unterstützung der Künste am liebsten gänzlich aus ihrem staatlichen Aufgabenportfolio ausgliedern und in die Obhut der Privaten geben wolle. Für den Ressortleiter Kunst der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Niklas Maak, ähneln die in-

⁴ Ridler 2012, S. 10. Bereits 2010 stellte CIMAM, der internationale Verband der Museen moderner und zeitgenössischer Kunst auf seiner Jahrestagung fest, dass privat getragene Museen gegenüber denen in öffentlicher Hand weltweit deutlich überwiegen, vgl. hierzu Watson 2010. Für eine Aufstellung von Privatmuseen und privaten Ausstellungsräumen im deutschsprachigen Raum seit Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Ridler 2012; Heckmüller 2011, 2019. Für eine Auswahl internationaler, privater Museen und Ausstellungsräume siehe Larry's List Ltd. und AMMA 2016; BMW Group und Independent Collectors 2018; Bechtler und Imhof 2018.

⁵ Liebs 2009, S. 12.

⁶ Voss 2016.

⁷ Vgl. bspw. Kuhn 2001; Liebs 2006.

⁸ Vgl. bspw. Moulin und Costa 1992; White und White 1993.

ternationalisierten „Privatmuseen“ von Sammlergiganten wie François Pinault oder Wiktor Pintschuk gar „Einmannkartellen“⁹, sind sie doch eingebettet in eine eigenbetriebene Wertschöpfungskette bestehend aus Förderinitiativen, Kooperationen mit öffentlichen Institutionen und kommerziellen Galerien sowie – im Falle Pinaults – auch des Auktionshauses *Christie's*. Nicht nur Maak erreichen solche Sammelunternehmen zum Sinn-, vor allem aber Warnbild einer schleichenden (Rück)Entwicklung von einer durch (bildungs)bürgerliche Werte bestimmten Kulturlandschaft hin zu einem neofeudalen Repräsentationssystem der Superreichen auch innerhalb deutscher Grenzen. Rund vier Jahrzehnte nach Bourdieus Studie über „die feinen Unterschiede“¹⁰ gelten private Sammler*innen nach den Künstler*innen und Kurator*innen vielfach als die „neuen Stars des Kunstbetriebes“¹¹, von denen so mancher meint, dass sie ihren Kunstbesitz mit der Öffentlichkeit nurmehr aus reinem oder aber spekulativ-ökonomisch angesporntem Selbstdarstellungstrieb teilen.¹² Die Zeiten jedenfalls, in denen ein Museumsdirektor wie der Kölner Gerd von der Osten Ende der 1960er Jahre anlässlich einer umfangreichen Leihgabe aus den Beständen des Aachner Sammlerpaars Irene und Peter Ludwig, noch relativ unbefangen verkünden konnte: „Der Sammler geht voran“¹³ scheinen lange vorbei. Wenn der Kunstkritiker und Autor Peter Herbstreuth 1996 anlässlich der Integration der Sammlungsbestände von Heinz Berggruen und Erich Marx in die *Staatlichen Museen zu Berlin* und des sich zeitgleich in der Realisierung befindenden Sammlungsortes Hoffmann schreibt: „Die privaten Sammler sind auf dem Vormarsch“, dann stehen sie und ihre Inventare ihm nicht mehr – wie wohl noch von der Osten – als Hilfsorganisationen des Museums vor Augen, die es im Pomian'schen Sinne dabei unterstützten „Veränderungen des Geschmacks zu folgen und [...] sich in die Zukunft hinein fortzusetzen.“¹⁴ Er adressiert vielmehr den offensiven Auftritt einer neuen Generation von Sammler*innen,

⁹ Maak 2011, hier S. 51.

¹⁰ Vgl. Bourdieu 2016 [Franz. Edition 1979].

¹¹ Ullrich 2005.

¹² Vgl. Zillig 2011.

¹³ Osten 1969.

¹⁴ Pomian 1993 [Franz. Original ed. 1988], entsprechend auch Wolff-Thomsen und Kuhrau 2011.

die hierzulande, spätestens angefangen mit den Aktivitäten der Ludwigs, „das kulturelle Archiv unter sich aus[machen], [...] selbst für museale Weihen [sorgen] und [...] über Kapital [verfügen], das sortiert, woran man sich erinnern soll.“¹⁵ Eine Sichtweise auf das öffentliche Vorgehen einer zeitgenössischen Sammler*innen-schaft, die sich weitestgehend etabliert hat. Am einen Perspektivende steht ein Museumsvertreter wie Peter-Klaus Schuster, der seine 1999 begonnene, fast 10jährige Amtszeit als Generaldirektor der Berliner Museen im Rückblick unter das Leitmotiv „Wir sammeln Sammler“¹⁶ stellt und damit letztlich nicht mehr die gesammelten Objekte, sondern die dahinterstehenden Persönlichkeiten zum Kulturgut erklärt. Am anderen Ende positionieren sich zahlreiche Betreiber*innen privater Kunstkammern, die dem Umgang mit ihren Agglomerationen so lieber ein eigenes Regelwerk schaffen, denn sich in langwierige Verhandlungen mit der Öffentlichkeit zu begeben.¹⁷ Dazwischen spannt sich eine ganze Bandbreite an medial reflektierten Meinungsbildern auf, die von einer Bereicherung und Vervielfältigung bis hin zur Verarmung und Monotonisierung der musealen Landschaft und Kunstrezeption durch die „öffentliche Privatsammlungen“ sprechen. In der öffentlichen Wahrnehmung prägt diese in Wellenbewegungen immer wieder aufgenommene und oftmals hitzig geführte Debatte die konzeptionell und organisatorisch teils stark differierenden privaten Unternehmungen auf gleiche Weise und bestimmt sie so erst zum einheitlichen Phänomen desselben Ursprungs.

Noch vor jeder feststellbaren Trenddiagnose zwar,¹⁸ öffnet die „Sammlung Hoffmann“ ihre Türen in einem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erbauten Fabrik- und Wohnkomplex zwischen der Sophien- und Gipsstraße im Ostteil Berlins bereits im September 1997.¹⁹ Das Umbauprojekt aber wird, genauso wie der Umzug, der ursprünglich im Rheinland ansässigen Textilindustriellen Hoffmann in

¹⁵ Herbstreuth 1994, hier S. 420.

¹⁶ Kuhn 2008.

¹⁷ Vgl. bspw. Falckenberg 2002.

¹⁸ Eine für die Allgemeinheit systematisiert zugängliche Zurschaustellung eines zeitgenössischen Kunstbestandes in individuell-privater Trägerschaft gewährte in Deutschland zu diesem Zeitpunkt nur Ingvild Goetz in München, die 1993 ein eigenes Ausstellungsgebäude von den heute berühmten Architekten Herzog & de Meuron im Garten ihrer Münchner Privatvilla errichten ließ. Vgl. Wimmer 2009.

¹⁹ Der Komplex wurde für die Herstellung von Nähmaschinen Fahrradkettenfabrik von H. Mehlich erbaut. Nach Ende des 2. Weltkriegs wurde die Fabrikanlage bis 1993 für die Herstellung und Wartung technisch-medizinischer Geräte genutzt.

die erneut gesamtdeutsche Bundeshauptstadt als Beispiel für dieselbe sozialökonomische Dynamik herangezogen, die auch die erst nach dem letzten Millennium verstärkt geführte Diskussion um die privat getragenen Kunstorte bewegt; eine sich seit der frühen Neuzeit fortsetzende Privatisierung des öffentlichen Raumes.²⁰ Im Zoom auf die Fluchtlinie „Köln – Berlin“ dient die Übersiedlung der Hoffmanns oftmals als beispielhaft für eine sich im wiedervereinten Deutschland zunehmend ostwärts orientierende Kunst(markt)welt im Speziellen²¹ sowie eine sich um die Investitionsmöglichkeiten im „New Berlin“²² entspinnde Goldgräberstimmung im Allgemeinen. Im bereits zitierten Artikel Herbstreuths rekapituliert dieser ein Gespräch mit Rolf Hoffmann, der die Überlegungen zu einer Ausstellungshalle im Kölner Rheinauhafen nach eigenen Angaben schnell ad acta gelegt habe, da die städtischen Binnenverhältnisse „so Hoffmann verallgemeinernd, zu zäh [seien].“²³ Und – so vermutet der Autor selbst – es sich bei der rheinischen Kulturlandschaft zudem um ein bereits weitestgehend bestelltes Feld handle.²⁴ Im nochmals verengten Blick auf den vom Sammler*inpaar gewählten und zu den „Sophie-Gips-Höfen“ getauften Standort ihrer Kunstausstellung, geht es zumeist um eine Gentrifizierung vom proletarisch geprägten Wohngebiet zum Szeneviertel der 1990er und frühen 2000er Jahre. Wahrscheinlich unwissentlich bedient Heckmüller in ihrer zuerst publizierten Einführungsversion mit der Bezeichnung „Scheunenviertel“ für die Lokation der Sammlung Hoffmann im westlichen Teil der Spandauer Vorstadt eine Strategie der Nationalsozialisten. Das zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch Kriminalität und Armut in der Berliner Bevölkerung in Verruf geratene, östlich gelegene „Scheunenviertel“ um den heutigen Rosa-Luxemburg-Platz, dehnte das Regime auf den Gesamtbereich der Spandauer Vorstadt aus, um das im Westen vornehmlich jüdisch geprägte Milieu zu verunglimpfen. Seit den 1990er Jahren werden die beiden Bezeichnungen häufig homonym für ein sich

²⁰ Vgl. für eine Auswahl in diesem Kontext immer wieder zentral diskutierte theoretische Primärtexte Habermas 2015 [Original ed. 1962]; Arendt 1994 [Original ed. 1958] Sennett 2013 [Original ed. 1977]; Rössler 2001.

²¹ Rozell Hopkins 1997.

²² van Parys 1999.

²³ Herbstreuth 1994, hier S. 420.

²⁴ Ebd.

hier neu bildendes „Kreativzentrum“ der Stadt verwendet,²⁵ das sich im „Nutzmischungskonzept“ von Wohnen, Arbeiten und Ausstellen in den „Sophie-Gips-Höfen“ nochmals zu verdichten scheint.

„Das ist kein typischer Berliner Platz mit Zille-Atmosphäre“²⁶, heißt es schon unlängst der Einweihung im Februar 1998 in der *Berliner Tageszeitung*. Aber eben auch kein von einer riesigen Öffentlichkeitsmaschinerie zum touristischen Anziehungspunkt gestaltetes, reines Investitionsobjekt wie der großflächige Anrainer *Hackesche Höfe*. Nach eigenen Angaben hatten die Hoffmanns den Zuschlag für das von der *Treuhand*²⁷ verwaltete Grundstück 1994 vor allem deshalb erhalten, da sie sich – im Gegensatz zu ihren Mitbewerber*innen – in dem in der Mitte des Geländes liegenden und zum Zeitpunkt der Ausschreibung bereits leerstehenden Industrieaus auch selbst niederlassen wollten.²⁸ Für die übrige Nutzfläche des Gebäudes gewinnen sie während der Sanierung überwiegend und im weitesten Sinne im kulturellen Sektor tätige Mieter*innen. Noch vor den Hoffmanns beziehen bereits zu Mitte 1996 als erste Gewerbetreibende Nicole Hackert und Bruno Brunnet von der Galerie *Contemporary Fine Arts* (im Folgenden: *CFA*) aus Charlottenburg hierher verlegte Präsentationsräume im Untergeschoss. Ihnen folgen schon bald und nur unter anderem das nach US-amerikanischem Vorbild als Mischung aus Imbissgeschäft und Café gegründete „Deli“ *Barcomi's*, ein Jazz-Radiosender und die noch heute hier ansässige Schauspiel- und Filmagentur *players*, die schon damals Jungstars wie Nina Hoss, Til Schweiger oder Moritz Bleibtreu vertrat. Zum Nutzungskonzept der Hoffmanns gehörte außerdem die Einrichtung einer Künstler*innen- und Atelierwohnung, die jungen Kunstschaffenden in den Anfangsjahren regelmäßig und unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurde. Ein

²⁵ Vgl. Geisel 1981; Steglich und Kratz 1993; Becker et al. 2008; Feyerabend et al. 2016; Thon 2006.

²⁶ Gerdes 1998, hier S. 47.

²⁷ Die *Treuhandanstalt* (kurz zumeist *Treuhand*) war eine in der Spätphase der DDR gegründete Anstalt des öffentlichen Rechts in Deutschland mit der vielschichtigen Aufgabe, die „volkseigenen Betriebe“ der DDR nach den Grundsätzen der Sozialen Marktwirtschaft zu privatisieren oder stillzulegen. Verkäufe an zumeist westdeutsche Investoren, Branchenabwicklungen und Massenentlassungen prägten ihre krisengeschüttelte Geschäftspraxis nicht weniger als wütende Proteste, politische Kontroversen und öffentliche Skandale um beispielsweise Fördermittelmissbrauch und Wirtschaftskriminalität. Vgl. Böick 2018.

²⁸ Vgl. Erika Hoffmann-Koenige in: Pfeffer 2012, S. 12.

vom Innenhof zugängliches Nebengelass wird von unterschiedlichen Akteur*innen zudem bis heute als freier Projekt- und Ausstellungsraum genutzt. „Es war ein interessantes Biotop und Novum in Deutschland“, erinnert sich Brunnet, der seine Galerieräume bis zum Umzug 2006 auf dem Gelände mehrfach vergrößerte und schließlich auch mit seiner Familie über Jahre hinweg dort wohnte. Auf der Basis tagtäglicher Begegnung sei ein freundschaftlich-kollegiales Verhältnis zwischen vielen Mieter*innen, die sich allesamt noch am Anfang ihrer Karrieren befanden, und damit auch die Gelegenheit zu gemeinsamen Unternehmungen entstanden. So habe beispielsweise der hier ebenso wie sie privat lebende Filmproduzent Claus Boje, den ebenfalls in einem Trakt untergebrachten CFA-Künstler Jonathan Meese, der wiederum mit seinem Auftritt im benachbarten, ehemaligen Postfuhramt an der Oranienburger Straße während der *Berlin Biennale* 1998 für Aufsehen gesorgt hatte, im großen Filmerfolg *Sonnenallee* (1999) besetzt. „Viele Dinge haben sich einfach spontan und aufgrund sich in den Höfen kreuzender Arbeits- und Beschäftigungswege, auch in die nahegelegene Auguststraße ergeben“, pflichtet Hackert bei, „relevante Orte wie die Galerie *Eigen + Art* oder die *Kunst-Werke* gab es dort ja schon vor uns.“ „Die Hoffmanns haben das alles nicht so sehr beeinflusst,“ befindet Brunnet, „aber das war schon ein starkes Zeichen: da kommen die Big Players aus dem Rheinland und lassen sich ausgerechnet hier, im heruntergekommenen und vernachlässigten Ostbezirk nieder. Das war schon der Hammer, ob mit Kunst oder ohne.“²⁹

Berührt vom Erlebnis der Wende und in Erwartung einer öffentlichen Diskussion „über die Basiswerte unserer beiden Gesellschaften in Ost und West“³⁰, wollten die Hoffmanns aktiv an den nahenden Veränderungen und Umstrukturierungen partizipieren; „Wir glaubten, [...] dass man sein Leben nicht nach einmal gefassten Plänen oder auch nach Zufällen richten müsse, sondern selbst entscheiden könne, wie es weitergehen solle.“³¹ Schnell erwuchs aus dieser Auffassung die Idee einer „Kunsthalle für Dresden“, durch die anstelle „der Antithese von Kunst und Kommerz, wie sie die meisten deutschen Museen beherrscht, [...] die Wirtschaft

²⁹ Bruno Brunnet und Nicole Hackert im Gespräch mit der Autorin, Berlin, den 23.10.2020.

³⁰ Erika Hoffmann-Koenige in: Pfeffer 2012, S. 16.

³¹ Ebd.

gerade als Basis und Teil der Kultur sichtbar werden [sollte].³² Der Ausstellungsbetrieb des, nach einem Entwurf des Künstlers Frank Stella geplanten Neubaus, auf einem von der öffentlichen Hand gestifteten Grundstück, hätte sich – ähnlich wie das nur wenig später in der Hauptstadt verwirklichte Projekt – auf lange Sicht durch die Vermietung integrierter Gewerbefläche und außerdem durch die Zusage von Leihgaben aus einem internationalen „Privatsammlungspool“ selbst tragen sollen. Obgleich die Realisierung am 29. Oktober 1992 von der Stadtverordnetenversammlung Dresden beschlossen wurde, regte sich in der Ministerialbürokratie vor allem Widerstand gegen die expressive Formensprache der Architektur. Mitte 1993 zog sich das Ehepaar Hoffmann schließlich aus dem Projekt zurück und richtete seinen Blick stattdessen in gleichbleibender Haltung und Motivation, diesmal aber in gänzlich eigener Organisation gen Berlin.³³

Seit nunmehr über zwanzig Jahren sockelt das in zwei der oberen Stockwerke untergebrachte Kunstarrangement der Hoffmanns finanziell und baulich auf dem kommerziellen Treiben in den Untergeschossen. Es handelt sich im semantisch weiten Feld des Privaten zudem um die – nach Heckmüller – seit Eröffnung jeden Samstag „wohl privateste für die Öffentlichkeit zugängliche Sammlung“, da dieses Kunstensemble zugleich auch den Lebens- und Arbeitsraum der Hoffmanns stellt. Sie selbst sprechen auch von einer „bewohnten Sammlung“, was, wie der Kunsthistoriker Eugen Blume richtig bemerkt, „weit über das bestellte Interieur hinaus, auf eine geistig-soziale Dimension anspielt, die Kunst als Lebensmittel versteht.“³⁴ Sie soll hier nicht zu repräsentativen Zwecken „ausgestellt“ werden. In jährlich wechselndem Turnus „richtet“ sich das Paar an diesem Orte immer wieder aufs Neue, nicht zur Möblierung, wohl aber zur steten Auseinandersetzung mit seinem Bestand „ein“. Durch die an alle gleichermaßen ausgesprochene Einladung zur Teilhabe, scheint sich dieses „Zwiesgespräch *mit* Kunst“ zum vielstimmigen „Austausch *durch* und *via* Kunst“ zu erweitern. Auch nach dem Tod von Rolf Hoffmann im Jahr 2001 führt Erika Hoffmann-Koenige dieses Prinzip weiter fort. Inmitten eines sich im permanenten Wandel befindenden, städtischen und gesellschaftlichen Umraumes, sind die bei und mit dem Einzug der Hoffmanns gesetzten Raumparameter und Bedingungen einer jeder seitdem hier gezeigten Installation

³² Erika Hoffmann-Koenige in: Hoffmann und Förderverein Kunsthalle Dresden 1996, hier S. 16.

³³ Vgl. Hoffmann und Förderverein Kunsthalle Dresden 1996.

³⁴ Blume 2016, hier S. 5.

weitestgehend gleich geblieben. Einer befürchteten „Privatisierung des öffentlichen Raumes“, scheint die Sammlung Hoffmann insofern eine seit über zwei Dekaden stabil gehaltene „Öffnung des Privattraumes“ entgegenzusetzen:

„Today the center of the city is so developed that many artists and galleries have moved on to other quarters. Unlike those nomads, I as a citizen feel responsible for the place we settled in. I try to maintain the private yet open character of both the courtyards and the collection, for both the art community and the broader public.“³⁵

Die 2018 erfolgte Schenkung eines Großteils des Sammlungsbestandes Hoffmann an die *Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* und die daraufhin nahende Schließung der Berliner Räumlichkeiten für die Öffentlichkeit im Jahr 2022, geben Anlass für den vorliegenden Rückblick auf die Ausstellungstätigkeit der Hoffmanns in den Sophie-Gips-Höfen. Nur angelehnt an den Titel des legendären Vortrags von Martin Heidegger aus dem Jahr 1951 wird das *BAUEN, WOHNEN* und *DENKEN* mit der Sammlung Hoffmann im Folgenden nicht etwa etymologisch oder existenzphilosophisch untersucht.³⁶ In drei an diesen Leitbegriffen orientierten Abschnitten verfolgt die Untersuchung eine sukzessive Ausbildung der Sammlungsprogrammatis. Ausgehend von der Beobachtung, dass die öffentliche Zurschaustellung des Bestandes nicht nur erstmalig hier stattfand, sondern sich bis zur Schenkung nach Dresden auch weiterhin fast ausschließlich auf diesen Ort konzentrierte,³⁷ geht sie dem Zusammenspiel und der wechselseitigen Beeinflussung von „Wohnen“ und „Ausstellen“ als identitätsbildenden Faktoren einer gewissen Summe vorhandener Kunstobjekte in ihrer Entwicklung zu einer sich im räumlichen Gefüge der Sophie-Gips-Höfe ausformulierenden „Sammlung Hoff-

³⁵ Erika Hoffmann-Koenige in: Blumenstein 2011, hier S. 57.

³⁶ Heidegger 1994.

³⁷ Neben kleineren Präsentationen auf Messeständen wurde die Sammlung Hoffmann bis zur Schenkung nach Dresden lediglich zweimal als umfassendere Ausstellung an anderem Orte präsentiert. Unter dem Titel *Mit dem Fahrrad zur Milchstraße. Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung Hoffmann, Berlin*, war sie vom 20.06.-20.09.2009 in der *Kunsthalle im Lipsiusbau*, Dresden und unter dem Titel *Erika Hoffmann-Koenige: Meine Auswahl für Atlas Sztuki aus der Sammlung Hoffmann* vom 15.04.-05.06.2016 im Ausstellungsraum der *ATLAS-GRUPPE Atlas Sztuki*, Łódź (Polen) gezeigt. Beide Schauen wurde von Erika Hoffmann-Koenige kuratiert und jeweils von einem Katalog begleitet, vgl. Hoffmann-Koenige und Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2009; Atlas Sztuki 2016.

mann“, nach. War das Ehepaar durch sein vielfältiges Engagement in der Kunstwelt bereits vor der Eröffnung 1997 bestens vernetzt und auch einem breiteren Publikum durch das medial vielfach verhandelte Kunsthallen-Projekt in der sächsischen Landeshaupt bekannt, waren die Sammlung und ihre Inhalte selbst jedoch – wie es Herbstreuth Jahre später formuliert – bis dato allenfalls „ein Gerücht“³⁸.

BAUEN

Dem Umbau und der Sanierung der Sophie-Gips-Höfe liegt ein iterativer, objektbezogener Planungsprozess und kein am Reißbrett entworfenes Bedarfskonzept zugrunde. Erst mit Aufgabe der Dresden-Idee fällt die Entscheidung gemeinsam mit der Kunst nach Berlin zu ziehen und entsprechend kurz entschlossen unternehmen die hinsichtlich der Instandsetzung historischer Substanz bereits erfahrenen Bauherrn Hoffmann auch alle weiteren, für die Realisierung notwendigen Schritte. Erst nach Ankauf des Geländes 1994 holen sie Empfehlungen für mögliche Architekt*innen ein und wählen nach Fürsprache der befreundeten Kristin Feireiss rasch das noch junge, erst kurz zuvor in Berlin gegründete Büro *Becker Gewers Kühn & Kühn* aus.³⁹ Unter der Projektleitung von Swantje Kühn nimmt die nicht näher bestimmte Auftragslage eines „Lebens mit der Kunst“ ganz sukzessive und unter ständiger Impulsgabe durch das Sammlerpaar architektonische Form an. Bei Planungsbeginn steht nicht mehr fest, als dass jenes an die Sophienstraße grenzende Mietshaus erhalten bleiben soll. Auf Wunsch der Stadtverwaltung soll es um ein weiteres mit Ladenlokal und Tiefgarage, in der bis dahin bestehenden Baulücke an der gegenüberliegenden Gipsstraße, ergänzt werden. Selbst möchten die Hoffmanns mit ihrer Kunstausstellung in die oberen Etagen der mittig gelege-

³⁸ Peter Herbstreuth in: Pfeffer 2012, S. 15.

³⁹ Das Büro *Becker Gewers Kühn & Kühn* gründete sich 1991 in Berlin, nachdem sich die Architekten Eike Becker, Georg Gewers sowie Oliver und Swantje Kühn bei ihrer Tätigkeit für die Londoner Büros *Norman Foster Associates* sowie *Richard Rogers Partnership* kennengelernt hatten. Zwei erste Preise bei größeren Realisierungswettbewerben 1992 (*Hauptverwaltung der Verbundnetz Gas AG* in Leipzig) und 1995 (*Hauptverwaltung der Berliner Volksbank eG* in Berlin) machten das Büro bekannt. Kristin Feireiss (*1942) ist eine deutsche Ausstellungskuratorin und Mitgründerin des 1980 in Berlin eingerichteten Architekturforums *Aedes*. Von 1995-2006 betrieb *Aedes* den Ausstellungsraum *Aedes East* in den *Hackeschen Höfen*, in dem vom 10.10.-8.11.1995 auch die Architekturprojekte von *Becker Gewers Kühn & Kühn* unter dem Titel *Mix_t* vorgestellt wurden. Erika Hoffmann-Koenige hielt zu dieser Ausstellung bereits die Eröffnungsrede. Vgl. *Aedes East* 1995.

nen Fabrikanlage ziehen, was aufgrund der Umfunktionierung von industrieller Architektur in Wohnraum der größten gestalterischen Eingriffe und Überlegungen bedarf. In etwa zwei Wochen lang richtet sich das Planungsteam in den leerstehenden Räumen ein und legt zunächst einen Haupteingang am östlichen Ende des innersten Hofes fest, um alle weiteren Bereiche von hier aus erschließen und festlegen zu können.⁴⁰ Dabei scheint eine sowohl für die Gestaltung des Innen- wie auch des Außenraumes geltende Strategie Anwendung zu finden, die mehr auf Vorhandenes reagiert und es integriert anstelle es mit einer neuen Formensprache zu überschreiben.⁴¹ Die Gebäudefassade beispielsweise wird lediglich gereinigt und die teils noch aus wilhelminischer Zeit stammenden, aufgrund ihrer Beprossung bis heute von jenen aus der *DDR* zu unterscheidenden Fenstereinbauten, werden nur dort durch neue ersetzt, wo die Ursprünglichen zu stark beschädigt und nicht mehr zu retten sind. Von der atmosphärischen Wirksamkeit des Erhalts und der Akzentuierung von industrieller Umgebung für die ausgestellte Kunst aber, erzählt als eines der wohl eindrucklichsten Beispiele der zum Entree umfunktionierte, ehemalige Heizraum. Eingefasst von „verschmauchter“ Wandfläche und spiegelblankem Estrichboden, bildet hier die unter einer unverkleideten preußischen Kappendecke positionierte, rostende Metallkurve *Niederrhein* (1983) von Richard Serra das Zentrum des Raumes und zeugt zum Auftakt sogleich von den auch topographischen Anfängen der Sammlung (Abb. I).⁴²

Oliver Kühn rekapituliert die durch sein Büro ausgeführten Instruktionen der Hoffmanns als „Dreiklang: erhalten, was gut ist, nur das wegnehmen, was wirklich stört und ergänzen, wo es unbedingt notwendig ist.“⁴³ Ein in jeder Hinsicht ökonomisches Vorgehen, das neben der Raumwirkung auch finanzielle Vorteile birgt: „Durch den reduzierten, bereinigenden Ausbau konnte der Altbau für 1.000 DM/m² hergerichtet werden“⁴⁴, hebt Frank Drewes in der *Deutschen Bau-*

⁴⁰ Swantje und Oliver Kühn im Gespräch mit der Autorin, Berlin, den 04.11.2020.

⁴¹ Vgl. auch Drewes 1999.

⁴² Die Skulptur *Niederrhein* (1983) fertigte der Künstler Richard Serra ursprünglich für den Garten des Wohnhauses der Hoffmanns im niederrheinischen Mönchengladbach, wo sie bis zum Verkauf ihres Modeunternehmens *Van Laack* und dem anschließenden Umzug nach Köln 1988 lebten.

⁴³ Oliver Kühn im Gespräch mit der Autorin, Berlin, den 4.11.2020.

⁴⁴ Drewes 1999, hier S. 52.

Zeitschrift lobend hervor. Er findet in diesem planerischen Angang den ursprünglich stark improvisierten Charakter jener Wohn- und Arbeitssymbiose auf brachliegender Industriefläche gespiegelt, die sich im Kontext wirtschaftlicher Nöte der Vorkriegsjahre vor allem im angelsächsischen Kulturraum entwickelt hatte und als „Loftleben“ erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts durch aufwendige Herichtung zum mondänen und bewusst gewählten Lebensstil der Kreativen und Erfolgreichen avancierte. Die Hoffmanns also scheinen sich durch ihre Anleitung zur behutsamen Renovierung des dritten und vierten Obergeschosses, „wo Unebenheiten nicht begradigt, Risse nicht kaschiert und alles Funktionstüchtige erhalten wurde“⁴⁵ in Understatement statt großer Selbstdarstellung zu üben. Eine Gesinnung, die sich nach Drewes in der Ästhetik des Form- und Materialvokabulars, der diesen „Loftetagen“ zur Begradigung der ehemals heterogenen Dachlandschaft aufgebauten Fassung aus gebürstetem Aluminium und Glas (Abb. II), weiter fortsetzt: „Die Details sind auf ein Minimum reduziert und drängen sich nirgendwo auf. Die Hülle ist sachlich-kühl und elegant, bildet eher einen Rahmen für die Kunst und ‚Hauptstadtausblicke‘.“⁴⁶ Während die in den Londoner Büros von Richard Rogers und Norman Foster geprägte, auf Reduktion und Transparenz setzende Handschrift der Architekten bei Drewes also immer auch von einem Primär Anliegen der Sammelnden spricht, hier vor allem künstlerischer Produktion Raum und Platz zur Entfaltung geben zu wollen, erkennt Birgit Sonna von der *Süddeutschen Zeitung* im gläsernen Gebäudeabschluss nicht mehr als die Merkmale eines exklusiven „Penthouse“. Für sie scheint die Kubatur vor allem von der, im neofeudalen Überlegenheitsgestus vollzogenen Aneignung eines ehemals alternativen Wohnkonzepts zu handeln⁴⁷: „Während in den Untergeschossen Cafés, Galerien, Läden und Büros das kommerzielle Auskommen der Hoffmanns sichern, wird in den oberen beiden Etagen nach Schloßherrenart logiert.“⁴⁸ Immerhin aber deutet diese Lebensart auch für Sonna zumindest auf den gewichtigsten Unterschied zwischen dieser und auf andere Weisen zugänglich gemachter Sammlungen, wobei ihre daraus gezogenen Rückschlüsse auf die Intentionen der Hoffmanns noch in Frage stehen: „Während egomanische Sammler meist nichts dringlicher im Sinn

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Bentmann und Müller 1992 [Original ed. 1970], hier insbesondere den Abschnitt „Trabantenstadt und Penthaus (Exkurs)“, S. 152ff. Graham 2016.

⁴⁸ Sonna 1998.

haben, als daß ihnen ein museales Denkmal gesetzt wird, scheinen es sich die Hoffmanns mit ihrer Kunst bequem machen zu wollen.“⁴⁹

Die „Sophie-Gips-Höfe“ erweisen sich als Ort, an dem Disjunkte ohne (auch moralische) Hierarchisierungen gleichwertig nebeneinanderstehen (können) und gerade deshalb diskussionsanlassend wirken. Eine Qualität, die sich raumstrukturell auch in der Neuschaffung einer Durchquerung von der Sophien- bis zur Gipsstraße äußert. Fußgänger*innen können das Gelände durch Toreinfahrten von beiden Seiten betreten und durchschreiten, was eine klassische Einteilung von „Haus und Hof“ als privatem und „Straße und Platz“ als öffentlichem Raum aufhebt⁵⁰ und zudem eine Festlegung von Hauptansichtsseiten umgeht. Insbesondere im Außenraum ist es die Kunst, die für diese Verschaltungen definierend wirkt. So ist es beispielsweise die von Gunda Förster in Blau, Rot, Gelb leuchtende Neoninstallation *5 DURCHGÄNGE* (1996/7), die selbige illuminiert und damit als solche kenntlich zeichnet (Abb. III) und es sind die von Thomas Locher auf eine Hauswand gebrachten „Gegensatz“paare *Wunsch und Wille/(Entweder/Oder)* (1996), die zum Anhalten auffordern und Richtung und Ausgang eines möglichen Gesprächs als „verbindlich oder unverbindlich“, „privilegiert oder chancenlos“, „gewissenlos oder verantwortet“, „sinnlos oder sinnvoll“ offen halten (Abb. IV).

WOHNEN

Den Privat- als Ausstellungsraum zu nutzen oder entsprechend zu gestalten, scheint in vielerlei Hinsicht besonders reizvoll. Es gibt zahlreiche Anlässe und Motivationen sowohl von betreibender Seite gemeinhin nicht zugängliche oder für die Kunstbeschau als ungewöhnlich geltende Orte zu öffnen, wie auch von besuchender Seite solche zu betreten. Als ebenso vielfältig erweisen sich aufgrund der Bezeichnungsfülle des „Privaten“ zudem organisatorische, formelle und inhaltliche Definitionsmöglichkeiten solcher Ausstellungsstätten, die zumeist nur in Abgrenzung zu institutionalisierten Formen oder professionalisierten Strukturen des Ausstellens zum Zeitpunkt ihrer jeweiligen Veranstaltung verständlich werden.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. für die starke Prägung des Berliner Baugeschehens der 1990er Jahre in einer Fortführung dieses Prinzips durch den Senatsbaudirektor in der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen und zeitweise auch Staatssekretär für Planung in der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Umweltschutz und Technologie Hans Stimmann (1991-2006): Stimmann und Albers 2009; Düwel und Mönninger 2011.

Oftmals gelten als sogenannte „Off-Spaces“ beispielweise Lokalitäten wie die Straße oder Räumlichkeiten mit anders gelagertem, „experimentellem“ Selbstverständnis, die von routinierten Formen und Inhalten des Ausstellungsmachens abzurücken suchen.⁵¹ „Private“ Kunstorte entstehen auch im Kontext gesellschaftlicher Systeme, in denen eine politisch motivierte Kunstdoktrin vorherrscht und das Zeigen dieser gegenläufigen Beispiele nur im, vor dem direkten Zugriff amtlicher Stellen weitestgehend geschützten oder verborgenen, Rahmen stattfinden kann.⁵² Nicht ausschließlich für kommerzielle Galerien mag es sowohl monetäre wie auch zeitökonomische Vorteile bergen, ein künstlerisches Programm dort vorzustellen wo seine Organisator*innen auch wohnen. Als Displaystrategie findet sich privates Ambiente und häusliche Umgebung zudem in etablierten Ausstellungshäusern wie dem Museum. Häufig der Innenausstattung adliger oder großbürgerlicher Kunstsammler*innen nachempfunden, werden im „Period Room“ künstlerische Gegenstände gattungsübergreifend in einem Interieur präsentiert, dessen auch übrige Gestaltungselemente in etwa ihrer Entstehungszeit entsprechen und Besucher*innen so ein Erleben unter sozialhistorisch möglichst oder vermeintlich authentischen Rezeptionsbedingungen verheißen.⁵³ Die sich vor allem in jüngerer Zeit mehrende Durchführung von Ausstellungen in den Häusern und Wohnungen von Privatmenschen, scheint außerdem den besonderen Attraktivitätswert dieser Orte selbst zu benennen.⁵⁴ Das auf diese Weise „aufgeschlossene Heim“ stellt nicht nur umfangreiche Bezugsmöglichkeiten für die Kunst, es scheint genauso auch vom womöglich exhibitionistischen Begehren seiner Bewohner*innen wie auch voyeuristischem Ansinnen seiner Besucher*innen zu erzählen.⁵⁵

Die „Sammlung Hoffmann“ scheint in ihrem hybriden Charakter als Wohn- und Ausstellungsort viele Aspekte dieser Präsentationsweisen und -konzepte zu

⁵¹ Vgl. Möntmann 2002.

⁵² Vgl. bspw. Fiedler 2013.

⁵³ Vgl. Martin et al. 2006; Schneemann und Biedermann 2019; Söll 2019.

⁵⁴ Für immer wieder zitierte Beispiele für die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vgl. Phillips und Kaiser 2018; Hoet 1995. Für eine zusammenfassende Darstellung verschiedener Vorformen; Prototypen sowie einer Analyse zeitgenössischer Varianten der „Privatausstellung“ in jüngster Vergangenheit vgl. Larisch 2019.

⁵⁵ Vgl. Funke 2006; Selle 1999.

vereinen und doch mit keinem und keiner unter ihnen gänzlich übereinzustimmen. So lassen sich beispielsweise die jährlich wechselnden Einrichtungen durchaus als temporäres, wenn auch zeitlich ausuferndes Ausstellungsformat verstehen. Hinsichtlich ihrer Dauer und darüber hinaus ihrer ausschließlichen Bestückung aus dem hauseigenen Bestand, ähneln sie dabei am ehesten einem längerfristig angelegten Sammlungsarrangement im Museum.⁵⁶ Anders als dort aber wird auf didaktische Vorgaben wie Werkbeschilderungen oder chronologisch-thematische Beschreibungen von Auswahlkriterien – beispielsweise in Form von Wandtexten oder der Überschrift mit einer spezifischen Thematik – gänzlich und stets verzichtet. Die von Tageslicht durchfluteten Räume, in denen die Kunstwerke ohne Abstandshalter oder Vitrinen gezeigt werden, scheinen keiner konservatorischen Maßgabe des öffentlichen Bewahrens, sondern einer der Nutzung als Recht und Besitz des Privaten zu folgen.⁵⁷ Dennoch scheint der optische Eindruck, den Besucher*innen vom Innenraum häufig empfangen, weniger konventionalisierten Vorstellungen herkömmlicher Behausungen, denn mehr jenen eines von Alltagsgegenständen und -funktionen weitestgehend befreiten und auf die reine Kunstbeschau konzentrierten musealen Galerieraumes zu entsprechen.⁵⁸ Nur hier und da um eine Sitzgelegenheit ergänzt, ist auf den zwei rund 1.500 m² umfassenden Ausstellungsgeschossen vor allem eines zu sehen: Kunst. Die Küche ist im Gegensatz zum Schlafzimmer zwar einsichtig, beide aber befinden sich abseits des Sammlungsparcours. In die Raumsequenz integriert hingegen sind Arbeitsplätze von Mitarbeitenden, das Büro der Sammlerin, eine frei im Raum stehende „Bibliotheksbox“, deren Außenwände zusätzliche Hängefläche bieten und zwei für die Präsentation von Videoarbeiten abgedunkelte und verhältnismäßig kleine Zimmer, von denen eines im Jahr des Einzugs durch die Künstlerin Pipilotti Rist selbst zur Installation gestaltet wurde. Es ist dieser weniger von den üblichen Verrichtungen des Alltags als vom Umgang mit Kunst sprechende und aus einem solchen heraus gestaltete Raum, der viele Gäste stutzig macht.⁵⁹ Mit Blick auf das Loch, das Rist für ihre Arbeit *Selbstlos im Lavabad* (1994) noch vor Eröffnung in

⁵⁶ Vgl. Habsburg-Lothringen 2012.

⁵⁷ Vgl. Rössler 2001.

⁵⁸ Für die wohl berühmteste Kritik an einem solchen Inszenierungsprinzip vgl. Kemp 1996.

⁵⁹ Eine der am häufigsten gestellten Fragen, die ich auf meinen Rundgängen durch die Sammlung notieren konnte, war die, ob Erika Hoffmann-Koenige auch tatsächlich vor Ort wohne.

den soeben frisch beplankten Fußboden fräsen durfte, verleiht die Journalistin Patricia Parsow schon 1998 einem gewissen Argwohn Ausdruck, der sich bis heute hartnäckig zu halten scheint: „Doch ein leiser Zweifel bleibt schon: Hier soll man wirklich wohnen können? Oder können Sie sich vorstellen, ein Loch im Parkett zu tolerieren?“⁶⁰

In der umfangreichen Literatur zur Phänomenologie des Wohnens ist bereits oftmals darauf hingewiesen worden, dass ein „minimalistischer Chic“ wie ihn die Sammlung Hoffmann mit ihren weiß getünchten Wänden und ihrer reduzierten Ausstattung auszustrahlen scheint, einem Bild vom, durch die Avantgardearchitekten an der Wende zum 20. Jahrhundert geprägten, Wohnen und Bauen entspringt, das der Herrschaftsästhetik des opulent ausgestatteten Innenraumes vorangegangener Jahrhunderte ein Konzept des normierten und bis auf die Grundzüge seiner Funktionstüchtigkeit komprimierten Zimmers als neues Ideal gegenüberstellt.⁶¹ Es ist hierbei insbesondere die durch Reduktion einmal mehr akzentuierte Weitläufigkeit von Raum, der seit der industriellen Urbanisierung zunehmend mehr Menschen behausen muss, die bis heute als Zeichen „wahren“ Luxus wirkt. Erst kürzlich hat Christian Demand ausgeführt wie die Inklusion von „Kunstwerken“, die als solche per definitionem herausgehobene, von ordinären Gegenständen unterschiedene Objekte bezeichnen, in solch „entleerten“, asketischen Raumzusammenhängen als zusätzlicher Verstärker eines „Nobilitierungsprogramm aus inszenierter Bedürfnislosigkeit und Erlesenheitspathos“⁶² für seine Bewohner*innen wirken kann, wenn man das Interieur denn – wie seit der Moderne häufig üblich – als Zeichen individuierter Subjektivität liest, indem sich das Individuum ausdrückt, spiegelt, von dem es determiniert wird und sich zugleich von der Außenwelt abnabelt.⁶³ In der Sammlung Hoffmann mag von einem solchen Arrangement am ehesten der zweigeschossige „Saal“ zeugen, der Besucher*innen am Ende jeden Rundgangs erwartet (Abb.V). Am Kamin gestapelte Zeitungen und Zeitschriften mögen sich hier als Spuren alltäglichen Tuns lesen lassen, die lange

⁶⁰ Parsow 1998, hier S. 18.

⁶¹ Vgl. bspw. Häußermann und Siebel 2000; Döllmann 2002.

⁶² Vgl. Demand 2020.

⁶³ Für die interpretatorischen Zusammenhänge des Entstehens von menschlicher „Innerlichkeit“ am Beispiel bildlicher Darstellungen des Interieurs seit der frühen Neuzeit vgl. Söntgen und Lajer-Burcharth 2016.

Tischtafel in der Mitte des Raumes auf eine Nutzung als repräsentativem Ess- oder auch Empfangszimmer deuten und in Kombination mit der immensen Raumhöhe und der ausgestellten Kunst auch hinsichtlich ästhetischer Erhabenheit(sgefühle) seiner Bewohner*innen interpretieren lassen. Was an der Sammlung Hoffmann aber verblüfft, ist doch das genaue Gegenteil: Verblüffend ist nicht wie sehr sich die Familienmitglieder Hoffmann durch und über die Einrichtung selbst zur Darstellung und in einen Zusammenhang mit der Kunst bringen, sondern wie sehr sie hinsichtlich ihrer persönlichen Eigenschaften hinter der ausgestellten Kunst – und das keineswegs in einer gönnerischen Geste absoluten Selbstverzichts oder gar -verleugnung – zurücktreten.

In der Sammlung Hoffmann stehen weniger Affekte und Effekte des Ausstellens von Kunst in häuslicher Umgebung, sondern steht vor allem die vom künstlerischen Gegenstand angeleitete, soziale Interaktion im Vordergrund. Die an professionalisierte Ausstellungsbetriebe erinnernde Öffnung und systematisierte Zugänglichkeit des Ortes dient nicht einer musealen Überhöhung der Sammlung, auch wenn die Pflicht zum Überstreifen von Filzpantoffeln über das eigene Schuhwerk vor jedem Betreten der Räumlichkeiten an die Schutzmaßnahmen kultureller Baudenkmäler wie Schlösser und Burgen erinnert. Die Sammlerin will damit den allzu hastigen Gang verhindern und eine Wachsamkeit gegenüber der Kunst befördern.⁶⁴ Durch solch strenge Reglementierungen tritt das kontrollierende Moment des Privaten deutlich hervor, statt daraus aber Formen privilegierter Sehanleitungen zu entwickeln, scheint vielmehr das Vorschlaghafte des hier zu erlebenden, subjektiven Entwurfs betont. Ein Besuch der Sammlung Hoffmann kann nur nach vorher bestätigter Anmeldung erfolgen und man muss klingeln, um eingelassen zu werden. Alle Gäste werden schon zu Beginn um einen Eintrag in das Besucher*innenbuch gebeten, mit dem sie so nicht nur ihrer Anonymität entledigt werden, sondern sich auch – mindestens symbolisch – versichern Hausregeln Folge zu leisten. Die Räume können nicht allein beschritten werden, es finden 90-minütige Rundgänge in Kleingruppen statt, die halbstündlich zwischen 11 und 16 Uhr starten und von jeweils einem sogenannten „Docent“ begleitet werden. Diese sollen explizit keine Führung geben, sondern als gesprächsanregende Moderator*innen fungieren. Auch wenn sicherlich niemand gezwungen wird, ist es doch explizit erwünscht, dass sich alle Teilnehmer*innen über

⁶⁴ Erika Hoffmann-Koenige in: Grimm 2019.

die Kunst äußern, Fragen stellen und Position beziehen.⁶⁵ Zudem ist die Sammlerin Erika Hoffmann-Koenige seit 1997 nach Möglichkeit und bis auf einige, wenige Ausnahmen in der Vergangenheit jeden Samstag zu Hause und damit ansprechbar. Die meisten Gruppen trifft sie zu einem Austausch bei einem Glas Wasser am Ende des jeweiligen Rundgangs.⁶⁶ Sie zeigt sich so als verantwortlich für das zuvor in Augenschein Genommene und bestenfalls bereits angeregt Diskutierte und gibt damit, wenigstens potenziell, Möglichkeit zu direkter Kritik. Auch wenn dabei weiterhin die Vorrechte der Hausherrin gelten mögen und man in den allermeisten Fällen auf die Konzilianz und Politesse eines kunstinteressierten Publikums wird zählen können, das höfliche Distanz wahrt und seinen Namen hinterlassen hat, geschieht mit der samstäglichem Öffnung des Privattraumes doch etwas anderes als ein „bequemliches Sich-Einrichten“ mit der Kunst – wie von Sonna zuvor angenommen. Zu diesen Zeiten gibt die Sammlung Hoffmann ihren heimischen Status als Zufluchtsort oder stilles Refugium auf und lässt stattdessen Ungewissheit ein. Es ist dies wiederum genau der Umstand und Moment, der Haltung und Anliegen der Hoffmanns mehr als jeder Einrichtungsgegenstand oder das einzelne Kunstwerk spiegelt und auch als konsequenter Appell und konkrete Aufforderung zum Aufbruch eines konsumistischen Verhaltens an die Besucher*innen geht: „Kunst muss ein Stachel sein gegen die Bequemlichkeit des Denkens und die Illusion von Dauer.“⁶⁷

DENKEN

Nicht nur die teils zur kulturpolitischen Kontroverse mutierte und moralisch aufgeladene Debatte um die öffentliche Präsentation privater Kunstbestände demonstriert Tiefe und Weite des wertgenerierenden Netzwerks, in das Sammlungen

⁶⁵ Auf diese Erwartungshaltung wird schon auf der Homepage aufmerksam gemacht, vgl. <https://sammlung-hoffmann.de/index.php?p=besuch>, zuletzt geprüft am 11.12.2020.

⁶⁶ Die „Docents“ sind dazu angehalten ein Gespräch mit der Sammlerin in ihren jeweiligen Rundgang zu integrieren, es steht ihnen dabei aber grundsätzlich frei, ob und wenn, auf welche Art und Weise sie dies tun. Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin, Berlin, den 12.10.2020. Diese Angaben und Verfahrensweisen beziehen ich selbstverständlich auf die Zeit vor der *Corona* Pandemie. Auch wenn Erika Hoffmann-Koenige die Gruppen seit dem ersten „Lockdown“ nicht mehr zum Gespräch trifft, ist sie aber dennoch weiterhin jeden Samstag anwesend, sofern die Sammlung aufgrund der Beschränkungen geöffnet werden kann.

⁶⁷ Erika Hoffmann-Koenige in: Brors und Schreiber 2020.

im Allgemeinen versponnen sind – aus dem sie in ihrer Bedeutung zugleich hervorgehen wie sie auch bedeutungsproduzierend in ihm wirken. Die „Sammlungsform“ erzeugt und bestimmt den ökonomischen, kulturellen und ideellen Status und eine ebensolche Geltung von Objekten in den westlichen Kapitalgesellschaften ganz wesentlich mit, genauso wie sie daraus auch ihren Eigenwert zieht und Einfluss auf weitere Wertbildungsprozesse nimmt.⁶⁸ Immer wieder anders haben in sich variable Anhäufungs- und Anordnungstechniken hier zudem Wissen über Objekte hervorgebracht, aus diesen abgeleitet, es geformt oder festgesetzt. So verstanden, beschreibt die zusammenfassende Rede vom „Sammeln“ vor allem die wechsellvollen Beziehungen zwischen den Menschen und der Dingwelt; wie sich diese zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Geschichte und Gegenwart, unter den jeweils gegebenen sozialen und politischen Bedingungen ausformulier(t)en, zu welchen Zwecken sie genutzt oder auf welche Weise sie erfahren wurden und werden. Wie das Wohnen als ein „Sich-Einrichten mit und bei den Dingen in der Welt“, kreiert und affirmiert auch das Sammeln Identität(en) und kann daher als Sprachrohr, seine Betrachtung als Kommentar fungieren „on other ways of dealing with both objects and persons.“⁶⁹ Dabei ist es stets der performative Akt des Ausstellens, die Art und Weise der Öffnung und Vermittlung eines Bestandes an ein Publikum, der diese bedeutungsvollen Potentialitäten des Sammelns in voller Gänze zur Entfaltung bringt und sichtbar macht. Erst im wahrnehmbaren Vollzug des Anhäufens, Ordners, Strukturierens und anderer Weisen des Erzählens von und über Gegenstände gestaltet sich eine Ballung von Dingen zur Sammlungseinheit. Einige dieser Fügungsprozesse, die für die Herausbildung der „Sammlung Hoffmann“ eine Rolle gespielt haben, sind auf den vorigen Seiten vor allem im Hinblick auf raumstrukturelle Faktoren untersucht worden. Ein anderer und gleichsam fruchtbarer Ansatz zukünftiger Forschung wäre es sicherlich noch einmal verstärkt auf die gegenseitige Einflussnahme von Ausstellungs- und Sammelpraxis zu fokussieren, scheinen sich hier doch die Gewichte für Erika Hoffmann-Koenige eindeutig verschoben zu haben: „Ich denke jetzt mehr an eine imaginäre Öffentlichkeit. Ich versuche, anderen zu vermitteln, warum ich dies und das zusammengestellt habe, und der Zusammenhang ist mir mittlerweile oft wichtiger

⁶⁸ Vgl. Boltanski und Esquerre 03/04 2016.

⁶⁹ Vgl. Macdonald 2006, hier S. 96.

als die einzelne Arbeit.“⁷⁰ Es ist dabei gerade eine besondere Qualität der Sammlung Hoffmann – wie hoffentlich auch aus dem Verlauf des hier vorliegenden Textes hervorgeht – nie letztgültig definierend, vor allem nicht in Bezug auf in ihr vorhandener Kunstwerke vorzugehen. Obgleich so bedeutungsvoll wie kaum andere Erzeugnisse menschlicher Produktivität, stellt die Sammlung Hoffmann Kunstwerke aus, ohne diese interpretatorisch oder sich selbst auf diese festzulegen. Einmal mehr gibt sie damit der veränderlichen Position all jeder Bedeutung Raum: „Die Sammlung war nie als Monument gedacht, sondern lebt, solange wir leben, in dieser Form.“⁷¹

⁷⁰ Erika Hoffmann-Koenige in: Praschl und Runge 2015, hier S. 177

⁷¹ Erika Hoffmann-Koenige in: Rohde 2010, S. 92.

Abbildungen



Abb. 1 Richard Serra, "Niederrhein", 1983, Cortenstahl
Foto: Andrea Stappert; courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 2 Saal, I. Einrichtung, 1997/1998

A.R. Penck, "Standart Modell (RPM 40)", 1968, Aluminiumfolie; Jean-Michel Basquiat, "Levétation", 1987, Acrylfarbe, China-Marker und Ölstick auf Papier, aufgezogen auf Leinwand; Jean-Michel Basquiat, "ohne Titel", 1987, Acrylfarbe auf Holz; Frank Stella, "Of Whales in Paint; in Teeth; in Wood; in Sheet-Iron; in Stone; in Mountains; in Stars (Moby Dick Series chap. 57)", 1990, Aluminium, bemalt
Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 3 Gunda Förster, "Fünf Durchgänge (Lichträume in den Durchgängen der Sophie-Gips-Höfe)", 1997
Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 4 Thomas Locher, "Wunsch und Wille / (Entweder/Oder)", 1996
Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 5 Saal, XVI. Einrichtung 2012/13
Katharina Grosse, "Sie trocknen ihre Knie mit einem Kissen", 2012, Acrylfarbe auf Wand;
Katharina Grosse, "ohne Titel", 2011, Acrylfarbe auf Leinwand
Foto: Jens Ziehe; courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin

Literaturverzeichnis

- Aedes East (Hg.) (1995): *Mix_t*. Becker Gewers Kühn & Kühn Architekten. explicit film. Berlin.
- Arendt, Hannah (1994 [Original ed. 1958]): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München.
- Atlas Sztuki (Hg.) (2016): Erika Hoffmann-Koenige: Meine Auswahl für Atlas Sztuki aus der Sammlung Hoffmann. Łódź.
- Bechtler, Cristina; Imhof, Dora (Hg.) (2018): *The Private Museum of the Future*. Zürich.
- Becker, Conny; Klonk, Charlotte; Schäfer, Friederike, Solte, Franziska (Hg.) (2008): *Metropolitan Views. Kunstszene in Berlin und London*. München (Metropolitan views, 1).
- Bentmann, Reinhard; Müller, Michael (1992 [Original ed. 1970]): *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*. Frankfurt am Main.
- Blume, Eugen (2016): Eine bewohnte Sammlung. Die Sammlung Hoffmann. In: Atlas Sztuki (Hg.): Erika Hoffmann-Koenige: Meine Auswahl für Atlas Sztuki aus der Sammlung Hoffmann. Łódź, S. 3–5.
- Blumenstein, Ellen (2011): Erika Hoffmann: What is our life? In: *Flash Art* Vol. XLIV (No. 281), S. 56–57.
- BMW Group; Independent Collectors (2018): *Der fünfte BMW Art Guide by Independent Collectors. Der globale Führer zu privaten Sammlungen zeitgenössischer Kunst*. Berlin.
- Böick, Marcus (2018): *Die Treuhand. Idee - Praxis - Erfahrung : 1990-1994*. Göttingen. Online verfügbar unter <https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5446494>.
- Boltanski, Luc; Esquerre, Arnaud (03/04 2016): *The Economic Life of Things. Commodities, Collectibles, Assets*. In: *New Left Review* (98), S. 31–54.
- Bourdieu, Pierre (2016 [Franz. Edition 1979]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main.
- Brors, Peter; Schreiber, Susanne (2020): *Kunstsammlerin Erika Hoffmann: "Kunst muss ein Stachel sein"*. Die Kunstsammlerin und van Laack-Erbin schenkt Dresden 2018 über tausend Werke. Warum? Ein Gespräch über ihre persönlichen Erlebnisse mit Kunst und Künstlern. In: *Handelsblatt*, 19.03.2020. Online verfügbar unter https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/interview-kunstsammlerin-erika-hoffmann-kunst-muss-ein-stachel-sein/25658532.html?ticket=ST-8148753-CL1uFYTAwcdNzgs2zv2A-ap4, zuletzt geprüft am 10.12.2020.
- Demand, Christian (2020): *Homestorys (II): Living*. In: *MERKUR*, 04.05.2020 (Nr. 852). Online verfügbar unter https://archiv-der-avantgarden.skd.museum/fileadmin/userfiles/Archiv_der_Avantgarden/Christian_Demand_Urban_Living.pdf.
- Döllmann, Peter (2002): *Lebenslandschaften. Zukünftiges Wohnen im Schnittpunkt von privat und öffentlich*. Hg. v. Robert Temel. Frankfurt/Main: Campus Verl.
- Drewes, Frank F. (1999): *Mittendrin Kunst. Sophie-Gips-Höfe*. Berlin-Mitte. In: *Deutsche BauZeitschrift* (12), S. 50–55.

- Düwel, Jörn; Mönninger, Michael (Hg.) (2011): Von der Sozialutopie zum städtischen Haus. Texte und Interviews von Hans Stimmann. Berlin (Grundlagen, 7).
- Falckenberg, Harald (2002): Es graust die Sammler vor dem Depot. Sind Mäzene ein Segen oder ein Verhängnis für die zeitgenössische Museumskultur? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.01.2002 (Nr. 9), S. 40.
- Feyerabend, Wolfgang; Stiller, Veit; Raschke, Thomas (2016): Das Scheunenviertel und die Spandauer Vorstadt. Berlin.
- Fiedler, Yvonne (2013): Kunst im Korridor. Berlin.
- Funke, Dieter (2006): Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens. Gießen (Imago). Online verfügbar unter http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2863179&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm.
- Geisel, Eike (1981): Im Scheunenviertel. Bilder, Texte und Dokumente. Berlin.
- Gerdes, Frank (1998): Das gips nur in Mitte. In den Hinterhöfen der Sophienstraße: kreative Paare treiben's ganz schön bunt. In: *B.Z. Berlin* 122 (Nr. 30/6), S. 46-47.
- Graham, Stephen (2016): Vertical. The city from satellites to bunkers. London, New York.
- Grimm, Birgit (2019): Besucher zahlen Eintritt, um ihre Wohnung zu sehen. Erika Hoffmann hat ihre Kunstsammlung Dresden geschenkt. Doch die meisten Werke hängen noch in ihrer riesigen Wohnung. Ein ungewöhnlicher Hausbesuch. In: *Sächsische Zeitung*, 09.02.2019. Online verfügbar unter <https://www.saechsische.de/plus/erika-sammlung-hoffmann-berlin-staatliche-kunstsammlungen-dresden-sk-d-5033624.html>, zuletzt geprüft am 10.12.2020.
- Habermas, Jürgen (2015 [Original ed. 1962]): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.) (2012): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld, Berlin: transcript; De Gruyter (Edition Museumsakademie Joanneum, 3). Online verfügbar unter http://www.degruyter.com/search?f_0=isbn&q_0=9783839418734&searchTitles=true.
- Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter (2000): Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens. Weinheim (Grundlagentexte Soziologie).
- Heckmüller, Skadi (2011): Privatzugang. Private Kunstsammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin.
- Heckmüller, Skadi (2019): Privatzugang. Private Kunstsammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin.
- Heidegger, Martin (1994): Bauen Wohnen Denken. In: Hans Wielens (Hg.): Bauen Wohnen Denken. Martin Heidegger inspiriert Künstler. Münster, S. 18-33.
- Herbstreuth, Peter (1994): Die Sammler sind auf dem Vormarsch. In: *Kunstforum International* (Bd. 127), S. 419-420.

- Hoet, Jan (1995): *Chambres d'amis*, Gent 1986. In: Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, S. 238-245.
- Hoffmann, Rolf und Erika; Förderverein Kunsthalle Dresden (Hg.) (1996): *Kunsthalle Dresden - ein Projekt*. Architektur: Frank Stella. Köln.
- Hoffmann-Koenige, Erika; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.) (2009): *Sammlung Hoffmann. Mit dem Fahrrad zur Milchstraße*. Köln.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (1996): *Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the white cube*. Berlin.
- Kuhn, Nicola (2001): *Stiftung und Wahrheit. Über die Zukunft des Museums und den Einfluss der Sammler*. In: *Der Tagesspiegel*, 31.03.2001.
- Kuhn, Nicola (2008): *Peter-Klaus Schuster: Mangel und Masse*. Peter-Klaus Schuster, der scheidende Generaldirektor der Staatlichen Museen, über die Schlangen vor der MoMa-Ausstellung und das angespannte Verhältnis zu Privatsammlern. In: *Der Tagesspiegel*, 06.10.2008. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-klaus-schuster-mangel-und-masse/1340758.html>, zuletzt geprüft am 11.12.2020.
- Larisch, Simone (2019): *Vernissage im privaten Wohnraum. Temporäre Ausstellungskonzepte zeitgenössischer Kunst*. Wiesbaden.
- Larry's List Ltd.; AMMA (Hg.) (2016): *Private Art Museum Report*. Manchester, New York, Delft. Online verfügbar unter <https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf>, zuletzt geprüft am 09.12.2020.
- Liebs, Holger (2006): *Hai sein, dabei sein. Eine Riege milliardenschwerer Kunstkäufer gründet Privatsammlungen – Die angestammten Museen stehen vor einem radikalen Bedeutungsverlust*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 01.12.2006.
- Liebs, Holger (2009): *Geld oder Leben. Statt eines Vorwortes*. In: Holger Liebs (Hg.): *Die Kunst, das Geld und die Krise*. Köln, S. 6–13.
- Maak, Niklas (2011): *Zwischen Pinault und Pinchuk. Netzwerk und Rituale eines neuen transnationalen Sammlersystems*. In: Isabelle Graw (Hg.): *The Collectors*. Berlin (Texte zur Kunst, 83), S. 38–55.
- Macdonald, Sharon (2006): *Collecting Practices*. In: Sharon Macdonald (Hg.): *A companion to museum studies*. Malden, S. 81-97.
- Martin, Brenda; Sparke, Penny; Keeble, Trevor (Hg.) (2006): *The modern period room. The construction of the exhibited interior, 1870 to 1950*. London.
- Möntmann, Nina (2002): *Kunst als sozialer Raum*. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln.
- Moulin, Raymonde; Costa, Pascaline (1992): *L'artiste, l'institution, et le marché*. Paris (Série Art, histoire, société).

- Osten, Gert von der (1969): Der Sammler geht voran. In: Wallraf-Richartz Museum (Hg.): Kunst der sechziger Jahre. Sammlung Peter Ludwig im Wallraf-Richartz-Museum Köln. Köln, o.S.
- Parsow, Patricia (1998): Kunst steht im Mittelpunkt. Hoffmanns wohnen mitten in der Kunst. Gigantische Sammlung: Ehepaar lädt zu Besichtigungen ein. In: *Berliner Kurier am Sonntag*, 10.05.1998 (Nr. 126), S. 18-19.
- Pfeffer, Susanne (Hg.) (2012): Alte Hasen. Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit Peter Herbstreuth. Berlin.
- Phillips, Glenn; Kaiser, Philipp (Hg.) (2018): Harald Szeemann - Museum der Obsessionen. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Pomian, Krzysztof (1993 [Franz. Original ed. 1988]): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.
- Praschl, Peter; Runge, Bernd (2015): Erika Hoffmann. In: *Interview Magazin* (Juli August), S. 172-177.
- Ridler, Gerda (2012): Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen. Bielefeld.
- Rohde, Pamela (2010): Die Sammlung Hoffmann. Ein Konzept einer öffentlichen Privatsammlung. Magisterarbeit. Technische Universität Dresden, Dresden.
- Rössler, Beate (2001): Der Wert des Privaten. Frankfurt am Main.
- Rozell Hopkins, Mary (1997): A tale of two cities. In: *The Art Newspaper. Special Issue: Centerstage Germany* Vol. III, Okt. 1997 (No. 74).
- Schneemann, Peter J.; Biedermann, Barbara (2019): Geschichtsräume/Narrative Räume. Der zeitgenössische Period Room als Reflexionsmodell zu Konstruktion und Aneignung von Geschichte. In: Peter J. Schneemann, Birgitt Borkopp-Restle, Christine Göttler, Norberto Gramaccini, Peter W. Marx und Bernd Nicolai (Hg.): *Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums*. Berlin, Boston, S. 107-114.
- Selle, Gert (1999): Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main.
- Sennett, Richard (2013 [Original ed. 1977]): Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Berlin.
- Söll, Änne (2019): Evidenz durch Fiktion? Die Narrative und Verlebendigungen des Period Room. In: Klaus Krüger, Elke Anna Werner und Andreas Schalhorn (Hg.): *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, S. 119-138.
- Sonna, Birgit (1998): In Filzpantoffeln durch die Moderne. Jeden Samstag öffnet das Berliner Ehepaar Hoffmann seine private Kunstsammlung dem Publikum. In: *Süddeutsche Zeitung*, 02.04.1998 (Nr. 77), S. 18.

- Söntgen, Beate; Lajer-Burcharth, Ewa (Hg.) (2016): *Interiors and Interiority*. Berlin, Boston: Walter De Gruyter GmbH. Online verfügbar unter <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&AN=1157899>.
- Steglich, Ulrike; Kratz, Peter (1993): *Das falsche Scheunenviertel. Ein Vorstadtführer*. Berlin.
- Stimmann, Hans; Albers, Bernd (2009): *Berliner Altstadt. Von der DDR-Staatsmitte zur Stadtmitte*. Berlin.
- Thon, Ute (2006): Hauptstraße der Kunst. In: *art. Das Kunstmagazin* (Nr. 4), S. 10-17.
- Ullrich, Wolfgang (2005): Die neuen Helden. In: *Die Zeit*, 27.10.2005 (Nr. 44).
- van Parys, Bill (1999): THE NEW BERLIN. In: *Travel Leisure*, S. 104–108.
- Voss, Julia (2016): Wer jetzt kein Museum hat, baut sich eines. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.06.2016.
- Watson, Josephine (Hg.) (2010): *CIMAM 2010 Annual Conference. Common Ground for Museums in a Global Society*. Unter Mitarbeit von Pilar Cortada. Shanghai. Online verfügbar unter file:///C:/Users/steph/Downloads/Publication_CIMAM_2010_Annual_Conference_SMALL.pdf, zuletzt geprüft am 09.12.2020.
- White, Harrison C.; White, Cynthia A. (1993): *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wimmer, Dorothee (2009): Grande Dame der deutschen Kunstsammlungen. Die Sammlerin Ingvild Goetz. In: Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt und Stephanie Tasch (Hg.): *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*. Berlin: Reimer, S. 215-230.
- Wolff-Thomsen, Ulrike; Kuhrau, Sven (Hg.) (2011): *Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871-1933*. Kiel.
- Zillig, Steffen (2011): Das Bild des Sammlers. Vom Citoyen zur Celebrity. In: Isabelle Graw (Hg.): *The Collectors*. Berlin (Texte zur Kunst, 83), S. 94–113.