

Vom Verschwenden und Verschwinden

„Aufruhr“ durch die Schenkung Sammlung Hoffmann – Eine Institutionskritik an der Schnittstelle von gesellschaftlichem Engagement und künstlerischen, kuratorischen sowie diskursiven Praktiken

Jeannette Brabenetz

Übergang: Private Sammlungen in öffentlichen Sammlungen

2018 hat Erika Hoffmann-Koenige ein Konvolut von 1.200 Werken als Schenkung Sammlung Hoffmann an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) übergeben. Damit werden erstmals der Umfang sowie (zunächst in einer Auswahl) die in der Sammlung vertretenen künstlerischen Positionen bekannt. Die Schenkung ist mit der ersten Phase eines fünfjährigen Übergangs (2018 bis 2022 / 2023) verbunden, während derer beide, SKD und die Sammlerin, im gemeinsamen Austausch und Wissenstransfer stehend auf die Werke zugreifen und mit ihnen „spielen“.¹ Worüber sich das Sammlerpaar seit den 1960er Jahren in disziplinierter Zurückhaltung übte,² gelangt nach einer ersten von der Sammlerin selbst kuratierten Präsentation 2009 „Mit dem Fahrrad zur Milchstraße“³ ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit, ebenso mit den 2021 von nun an erstmals ohne ihrem Mit-tun kuratierten Sammlungsausstellungen „Still Alive“ im Albertinum in Dresden und „Adam, Eva und die Schlange“ in der Bundeskunsthalle Bonn, den seit 2020 „Dialogen“ mit anderen Sammlungen der SKD sowie mit den „Ortsgesprächen“ an peripheren Kunstorten in Sachsen.

¹ Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021

² „Ich kann sie nicht beschreiben. Ich werde manchmal gefragt, was sammeln sie und dann kann ich das auch nicht sagen“, so Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021. Elke Giffeler, Leiterin der Sammlung Hoffmann in Berlin, spricht von der Sammlung Hoffmann als einem „Kosmos“ in einer Vielfalt, die sich nicht hinreichend über die Nennung von Themen oder Kategorien beschreiben lässt, so im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

³ Mit dem Fahrrad zur Milchstraße, Ausstellungskatalog, hrsg. von Erika Hoffmann-Koenige und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2009

Auf den Webseiten unterscheidet sich der Auftritt beider Institutionen während des Übergangs wesentlich. Bei der Vorstellung der Sammlung Hoffmann liegt der Fokus der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (noch) auf der Nennung der heute bekannteren, bereits auf dem Kunstfeld arrivierten westlichen und männlichen Positionen.⁴ Die private Webseite der Berliner Sammlung Hoffmann widerspiegelt jedoch auch die seit 1997 betriebene Erweiterung um bis heute weniger bekannte osteuropäische und weibliche Positionen. Weiterhin fokussiert die private Webseite auf Entstehung und Wachsen der Sammlung entlang biografischer Wegstationen, von Mönchengladbach, Köln über Berlin, oder Reisen des Sammlerpaars, nach Amerika oder Japan, ein Aspekt, welcher an den SKD nicht aufgegriffen oder fortgeführt wird.⁵ Schon in dieser knappen Sequenz zeigen sich erste „Verfremdungseffekte“⁶, welche beim Übergang von privatem in öffentliches Eigentum aus den sich wandelnden Beschreibungen der Privatsammlungen resultieren, insbesondere dann, wenn die Sammlungs Zugänge gegenüber Politik:innen, Steuerzahler:innen und Museumsnutzer:innen zu präsentieren und zu legitimieren sind. Wolfgang Ullrich sieht mit dem Übergang privater Sammlungen in öffentliches Eigentum aber auch die Chance, Sammlungswerke mit „bisher verborgenen

⁴ Vgl. <https://schenkung-sammlung-hoffmann.skd.museum/> (letzter Aufruf am 26. August 2021), folgende Künstler:innen werden auf der Webseite der SKD genannt: Jean-Michel Basquiat, Monica Bonvicini, Marcel Broodthaers, Miriam Cahn, Tracey Emin, Isa Genzken, Félix González-Torres, Roni Horn, On Kawara, William Kentridge, Julie Mehretu, François Morellet, Sarah Morris, Bruce Nauman, Ernesto Neto, Hermann Nitsch, Albert Oehlen, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Ad Reinhardt, Pipilotti Rist, Thomas Ruff, Anri Sala, Frank Stella, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans, Cy Twombly und Andy Warhol.

⁵ Vgl. <https://sammlung-hoffmann.de/index.php?p=k%C3%BCnstler> (letzter Aufruf vom 26. August 2021), folgende Künstler:innen werden auf der Webseite der Sammlung Hoffmann genannt: Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Braco Dimitrijevic, François Morellet, Richard Serra, Arnulf Rainer, Bill Beckley, Frank Stella, Bruce Nauman, Mike Kelley, Fred Sandback, Roni Horn, Félix González-Torres, Nobuyoshi Araki, Hiroshi Sugimoto oder Fang Lijun. Nancy Spero, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Astrid Klein, Chris Newman, Albert Oehlen, Georg Herold, Isa Genzken, Thomas Ruff und Wolfgang Tillmans. Katarzyna Kozyra, Zuzanna Janin und Olga Chernysheva. Pipilotti Rist, Julian Rosefeldt & Piero Steinle, Yael Bartana, Monica Bonvicini, Ernesto Neto und Katharina Grosse.

⁶ Wolfgang Ullrich, Vom Besitzen zum Rezipieren – oder: Warum es nicht leicht ist, Kunst von Privatsammlern in öffentliche Museen zu überführen, in: Sammlung Viehof. Internationale Kunst der Gegenwart, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg, hrsg. von Dirk Luckow, Hamburg 2016, S. 45-51, S. 49

Bedeutungen (...) wahrzunehmen“ und sie demnach „hingebungsvoll zu interpretieren“, insbesondere auch, um einer drohenden „ontologischen Krise“⁷ vorzubeugen.

Durch die Neu- und Umordnung der Werke bei ihrer Überführung in den musealen Kontext wird der Wandel der Sphären am stärksten sichtbar: Was in privater „Unordnung“ im disparaten und widersprüchlichen Miteinander noch „zusammenstimmt“, wird im Museum „schön nach Künstlern und Gruppen eingeteilt.“⁸ In den Räumen privater Sammlungen wird praktiziert, was „kunstgeschichtlich unmöglich ist.“⁹ Beim Übergang in öffentliches Eigentum geht der Charakter oder Reiz der Sammlung zumeist verloren, gerade weil „ein Bild, eine Skulptur, ein Objekt nicht besonders vorteilhaft zur Wirkung kommt, nicht museumsgerecht präsentiert wird.“¹⁰

Nicht erst Andrea Bärnreuther stellte fest, dass „private Sammlungen anderen Kriterien als Museumssammlungen folgen (...). Sobald sie in die Institution Museum geraten, die den historischen Auftrag und auch Anspruch geerbt hat, kulturelle Deutungsmacht zu sein, werden sie anders, mit anderen Erwartungen wahrgenommen und beurteilt. (...) Es versteht sich von selbst, dass hier beide Seiten, Museum und Sammler, gefordert sind, sich mit diesem Bedeutungswandel auseinanderzusetzen und in einen intellektuellen Prozess einzulassen.“¹¹ Bärnreuther versteht diesen Vorgang als einen „work in progress“, eine lebendige und offene Form, die sich ständig neu konstituiert und infrage stellen lassen muss.¹²

⁷ Ebd.

⁸ „In der Sammlung Hahn aber geht alles auf, dort stimmt alles, auch das, was kunstgeschichtlich „unmöglich“ ist. Vostells Schreibmaschine mit Lippenstiften vom Berliner Happening 1965 steht zwischen dem großen Nay von 1956 und der Tür von Beuys mit Vogelschädel und Hasenfellteilen (...). Alles stimmt. Mit Büchern, Schränken, Stühlen und Jugendstilvasen, die nachher nicht dabei sein werden“, in: Sammlung Hahn, Einführung von Paul Wember in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, mit Essays von Paul Wember und Gabrielle Lung, 1986, S. 232 –261, S. 234

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Andrea Bärnreuther, Die Nationalgalerie und ihre Sammler, in: Zum Lob der Sammler. Die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler, hrsg. von Andrea Bärnreuther und Peter-Klaus Schuster, Berlin 2009, S. 219, S. 184–226

¹² Ebd.

Aus diesem Austausch über private Sammlungspraktiken und jenen, die im Museum angewandt werden, ergibt sich gemeinhin ein Konfliktfeld, so Bernd Scherer und Stefan Aue, was jedoch „zu interessanten Dynamiken führen (kann), weil der Sammler (...) eine ganz eigene Ordnung entwickelt hat, die sich an den bestehenden Kategorisierungen und Strukturen staatlicher Sammlungen reibt. (...) Viel interessanter ist (...), diese Reibungsflächen in den Blick zu nehmen und dabei deutlich werden zu lassen, dass es ganz verschiedene Narrative gibt, die in der Interaktion (...) hergestellt werden können. Insofern öffnet sich durch dieses kontingente Zusammenspiel eines Sammlers mit einer öffentlichen Situation ein Möglichkeitsraum, in welchem sich vorführen lässt, dass die Objekte ganz unterschiedliche Zugänge erlauben, die oft durch die Kanonisierung des Museums verdeckt werden.“¹³

Die zunehmende Evidenz dieser Fragestellungen lässt sich vor allem an Beispielen von in den letzten Jahren ins Museum gelangten Privatsammlungen aufzeigen, die seit den 1960er Jahren entstanden sind: mit Werken aktueller zeitgenössischer Kunst, des Fluxus, der Kinetischen Kunst, zeitbasierter oder ephemerer Medien-, Aktions- oder Konzeptkunst, realisiert in Performance, Fotografie, Objekt, Multiple oder Video. Einst von Privatpersonen und meist nicht unter der Prämisse der dauerhaften Aufbewahrungswürdigkeit erworbene Werke füllen als „Zeitdokumente“¹⁴ essenziell empfundene Lücken in öffentlichen Sammlungen.

Zuweilen kommen auch Archive und Bibliotheken der Privatsammlungen zu den Werkbeständen hinzu, z. B. 2005 nachträglich im Fall des Archivs der Sammlung Hahn, deren Werke bereits 1978 vom Museum für moderne Kunst (Mumok) in Wien erworben wurde oder der gleichzeitige Erwerb 2020 der Sammlung und des Archivs Andersch für das Museum Abteiberg Mönchengladbach. Nicht nur die neuen Kunstformen, welche die Auflösung des herkömmlichen Kunst- und Werkverständnisses seit den 1960er Jahren mit sich brachten, stellen für die Sammlungskonservator:innen und Kustod:innen eine große Herausforderung dar, son-

¹³ Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit, Bernd Scherer und Stefan Aue im Gespräch, in: Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive, hrsg. von Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, Wien 2020, S. 207–218, S. 214

¹⁴ Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument, bearb. von Hannelore Kersting, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1986

dern auch die privaten Sammlungen, die häufig von engen Beziehungen zu Künstler:innen und Akteur:innen im Kunstfeld sowie durch eine inhaltliche Disparität geprägt sind.¹⁵

Mit der Erweiterung um zum Werk gehörige Dokumente und Materialien, einem Archiv oder einer Bibliothek, lässt sich darüber hinaus Wissen über die Beziehungen der Werke innerhalb der Sammlung, über die Praktiken des Erwerbens, des Umgangs der Sammler:innen mit den Werken, über die Beziehung zu den Künstler:innen sowie über persönliche wie institutionelle Netzwerke abbilden.

Da jedoch die „institutionellen Archivpraktiken nicht zu den künstlerischen Arbeitsweisen und Konzepten der letzten 30 Jahre passen,“ wie es Annette Maechtel und Anna Schäffler 2020 formulierten, steht unweigerlich ein Paradigmenwechsel bevor. Es muss stärker „darüber nachgedacht werden, wie man Widersprüchliches, Prozesshaftes, Nichtmaterielles erhält, ohne gleichzeitig diese Praktiken obsolet zu machen (...) und ohne sie mit anderen Logiken zu überschreiben.“¹⁶ Eugen Blume versteht den notwendigen Paradigmenwechsel allerdings nicht nur im Hinblick auf institutionelle Erhaltungspraktiken, sondern auch im Hinblick auf Veränderung des institutionellen Selbstverständnisses, was sich seiner Auffassung nach an der zeitgenössischen Kunstproduktion orientieren sollte. Im Vorfeld der Aufnahme der Friedrich Christian Flick-Collection sah er die Chance, „eine Neubestimmung des Museums im Sinne der Fortführung einer sich direkt an der sich ständig verändernden Kunst entwickelnden Theorie vorzunehmen und ein Konzept zu entwickeln, das bisherige Arbeitsweisen des Museums überschreitet und neu zu denken versucht: ein Museum, das im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs als ein erweitertes Institut beziehungsweise als der von Beuys imaginierte universelle Bildungsort zu begreifen ist.“¹⁷ Ähnliche Bedeutungen wur-

¹⁵ „Es gibt nicht die eine Version. Es gibt parallel ganz viele. Dann wurde mir klar, dass das in der Sammlung Hoffmann so angelegt ist. Da sind Künstler vereint unter einem Dach, die unter Umständen als widersprüchlich empfunden werden“, so Elke Giffeler im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

¹⁶ Anna Schäffler in: Annette Maechtel und Anna Schäffler, Er-Haltung und das Archiv als Arena. Capri-Care im Gespräch mit documenta studien über das gegenhegemoniale Archivieren von konzeptuellen und kollektiven Praxen, documenta studien #10, November 2020, S. 3

¹⁷ Bärnreuther 2009, S. 223

den den Aufnahmen der privaten Sammlungen Etzold und seiner „Schubkraftwirkung“¹⁸ für den Neubau des Museums Abteiberg in Mönchengladbach oder der Sammlung Erich Marx an den Hamburger Bahnhof beigemessen, wobei letztere ein „auslösendes Moment für die aufwendige Umgestaltung des Museums war.“¹⁹

Wenngleich die „belebende und produktive Konkurrenz“²⁰ von Privatsammlungen für öffentliche Museen belegt ist, so sind eben solche Einflüsse auf institutionelles Denken und Handeln, welche der Übergang aus dem privatem ins öffentliche Eigentum mit sich bringt, noch nicht systematisch untersucht. Robert Fleck glaubt, dass ein „kunst-soziologischer Rückblick (...) möglicherweise zu dem Ergebnis gelangen (kann), dass die Institutionen privater Sammler eine Signalfunktion und einen paradigmatischen Faktor im Strukturwandel der Öffentlichkeit zeitgenössischer Kunst und des Museumswesens an der Schwelle vom 20. und 21. Jahrhunderts darstellen.“²¹

Den Bedeutungswandel der Schenkung Sammlung Hoffmann beim Übergang in die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu untersuchen, insbesondere im Hinblick auf ihre Auswirkungen auf eine mögliche oder intendierte Veränderung des bisherigen institutionellen Selbstverständnisses, auf Sammlungs- oder Ausstellungspraktiken oder gar auf eine Veränderung der Museumskultur öffentlicher bzw. staatlicher Museen im Allgemeinen, war die Fragestellung, welche am Anfang des 3-monatigen Forschungsvorhabens stand und in Teilen in diesem Essay beantwortet werden konnte.

Schenkung Sammlung Hoffmann an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Erika Hoffmann-Koenige hatte den (fast) vollständigen Übergang ihrer Sammlung in öffentliches Eigentum zunächst nicht in Erwägung gezogen. Sie bezweifelte, dass sich eine öffentliche Institution für diese persönliche Zusammenstellung und für die Art und Weise ihres Umgangs mit den Werken interessieren könne.

¹⁸ Sammlung Etzold 1986, S. 146

¹⁹<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/hamburger-bahnhof/sammeln-forschen/sammlung/> (letzter Aufruf am 23. September 2021)

²⁰ Zitiert nach Gerda Ridler, Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen, Bielefeld 2012, S. 416

²¹ Ebd.

Allenfalls vorstellbar war, „dass Teile davon öffentliche Sammlungen ergänzen, andere in Privatsammlungen aufgehen.“ Ihrem Verständnis nach könnten – und damit folgt sie einem künstlerischen Prinzip von Félix González-Torres – die Werke so „in anderen Zusammenhängen anders weiterleben.“²²

Bis auf einige Arbeiten, die im Eigentum der Familie verbleiben, und sechs Arbeiten von Isa Genzken, Mike Kelley, Gordon Matta-Clark, Steve McQueen und Félix González-Torres, die Erika Hoffmann-Koenige 2019 an das Museum Abteiberg Mönchengladbach übergab, „... ausgesucht mit dem Wunsch, die Sammlungsbestände durch diese unterschiedlichen künstlerischen Positionen an präzisen Anschlussstellen zu ergänzen“²³, gelangt die Sammlung Hoffmann fast vollständig an die SKD. Die Schenkung ist, so die Sammlerin im Gespräch mit der Autorin, an keine Bedingungen geknüpft: Weder forderte Erika Hoffmann-Koenige – im Gegensatz zu anderen Privatsammlern – ein eigenes Haus zur dauerhaften Präsentation der Werke, noch machte sie – als durchaus verbreitetes Instrument von Kooperationen zwischen Museen und privaten Sammler:innen – regelmäßig stattfindende Sonder- oder Themenausstellungen mit Werken aus ihrer Sammlung bindend. Vielmehr ist es öffentlich deklariertes Wunsch der Sammlerin, dass die Schenkung innerhalb des staatlichen Museumsverbunds „aufgeht“ und dabei etwas „Auführerisches“²⁴ entwickeln solle. Schon durch die Verwendung des Vokabulars evoziert Erika Hoffmann-Koenige unweigerlich etwas Revolutionäres, Umstürzlerisches oder Widerständiges, wenngleich sie die Werke als integrativen Bestandteil der SKD verstanden wissen will. Innerhalb der Kunstsammlungen sollen sie eine Wirkung entfalten können, mit dem bestehende Zustände, Verhältnisse und Praktiken der aufnehmenden Institution(en) infrage gestellt oder zumindest kritisch betrachtet werden. Wunsch der Sammlerin ist, dass die Kunst der Gegenwart zusammen mit Werken und Objekten aus anderen Zeiten und Sammlungen innerhalb und außerhalb (in den Peripherien) des staatlichen Museumsverbunds gezeigt und debattiert werden, um „Dialoge zwischen der zeitgenössischen und der Kunst herzustellen, die schon immer (...) zu sehen war und an die

²² Ridler 2012, S. 420

²³ <https://museum-abteiberg.de/sammlung/neuerwerbungen-sammlung/schenkungsammlung-hoffmann-feierstunde-und-praesentation-sonntag-10-maerz-2019-12-00-uhr/> (letzter Aufruf am 4. September 2021)

²⁴ Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021

die Menschen dort gewöhnt sind (...).“²⁵ Historisch tradierte, eingeübte Betrachtungsweisen und Perspektiven könnten so überprüft und aufgebrochen, andere Gesichtspunkte und neue Bedeutungen hinzugewonnen werden.²⁶ Denn „Kunst müsse“, so Hoffmann-Koenige, „der Stachel sein gegen die Bequemlichkeit des Denkens und die Illusion von Dauer.“²⁷

Die Tatsache, dass die Schenkung Sammlung Hoffmann keinen eigenen, zentralen Ort an den SKD für sich beansprucht, wirft unverzüglich Fragen nach den strukturellen Bedingungen der aufnehmenden Institution auf: Wie werden wann, wo, auf welche Weise und von wem die Werke der Schenkung Sammlung Hoffmann genutzt und gezeigt? Für die nomadischen Ausstellungsprojekten gleichenden „Ortsgespräche“²⁸ bewegen sich die Werke in die Peripherien Sachsens über Dresdner Raumgrenzen hinaus und lassen so den bestehenden institutionellen Rahmen an den Rändern verschwimmen. Die gleichzeitig mit der Ankunft auch erfolgte Abkehr vom politischen und kulturellen Zentrum der Landeshauptstadt Dresden thematisiert die bestehenden räumlichen Hegemonien und weicht den alleinigen institutionellen Anspruch auf Deutungshoheit über die Sammlungswerke auf. Mit dem Teilen und Bereitstellen der Werke für „Dialoge“²⁹ in allen Sammlungen der SKD gleichermaßen wie für Kulturinitiativen und Kunstvereine in den Peripherien Sachsens werden Personen aus unterschiedlichen Feldern, gesellschaftlichen und sozio-geografischen Kontexten bei ihrem bürgerschaftlichen Engagement ermutigt und ermächtigt, die Sammlungswerke zu beschreiben und

²⁵ Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021

²⁶ Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021

²⁷ Peter Brors und Susanne Schreiber, 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 (letzter Aufruf am 6. September 2021)

²⁸ Bislang fanden seit 2020 Ortsgespräche in folgenden Institutionen statt: Kunstverein Meißen, Offspace Kaisitz, Im Friese e.V., Kirschau, Galerie Forum K (Plauen), Freunde Aktueller Kunst (Zwickau), Kunstverein Meißen, Kunstkeller Annaberg-Buchholz e.V.

²⁹ Bislang fanden seit 2020 „Dialoge“ (neu: „Blickwechsel“) statt, zusammen mit der Rüstammer, dem Mathematisch-Physikalischem Salon, der Porzellansammlung, dem Grassi-Museum für Völkerkunde, Kunstgewerbemuseum und im Oktober 2021 mit dem Neuen Grünen Gewölbe.

be-deuten. Mit diesem kuratorisch-kunstvermittelnden Format, in dessen Zentrum der Dialog und Austausch mit verschiedenen Menschen und unterschiedlichen Institutionen steht, setzt sich die von Erika Hoffmann-Koenige in ihren Berliner Sammlungsräumen antikanonische und gegenhegemoniale Praxis des Zeigens und kollektiven Deutens und Vermittelns von Kunst der Gegenwart fort.³⁰

Dass dieser Ansatz bereits seine Wirkung entfaltet, belegen die von Léontine Meijer-van Mensch, Direktorin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden attestierten „Störungen durch die subtilen Interventionen.“³¹

Durch den Dialog „Don't stop. Werkstatt Prolog mit der Schenkung Sammlung Hoffmann“ (2020 / 2021) zwischen der ethnologischen Sammlung im Grassi-Museum Leipzig und den ephemeren, konzeptuellen und immersiven Werken der Sammlung Hoffmann rückte, so die Sammlungsleiterin, auch der aktuell stark debattierte institutionelle Umgang mit ethnologischen Objekten in den Fokus der Betrachtung. Insbesondere ethnologische Museen sehen sich mit ähnlichen Fragestellungen konfrontiert, wie sie Werke der Gegenwartskunst beim Übergang von privatem in öffentliches Eigentum aufwerfen. Wie ist mit dem Verlust des herkömmlichen Kontextes umzugehen? Dabei gilt es, Gegenstände und Artefakte, „die wir als Objekte in einer Vitrine zeigen, aber eigentlich eine ganz andere Welt repräsentieren“³², anders zu thematisieren, transparent und erfahrbar zu machen.

Die klassische Vorstellung des „Bewahrens von ewigen Werten, Dauer und Identität“, eine der neben Ausstellen, Vermitteln, Erforschen und Dokumentieren fünf Kernaufgaben musealer Arbeit³³, hält Erika Hoffmann-Koenige für „äußerst fragwürdig.“ Im Umgang mit ihren Werken agierte die Sammlerin vielmehr stets im Bewusstsein, das sich Material und Form der Kunstwerke ebenso wie die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen verändern, verfallen, zerstört und erneuert wer-

³⁰ „Gerade weil es eben Kunstwerke von besonders berühmten Künstlern gibt, die genauso da hinein gehen, wie von weniger berühmten Künstlern. Dieses hierarchielose Behandeln hier wird auf diese Art fortgesetzt (...)“, so Elke Giffeler im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

³¹ Léontine Meijer-van Mensch im Gespräch mit der Autorin am 7. September 2021

³² Léontine Meijer-van Mensch im Gespräch mit der Autorin am 7. September 2021

³³ Standards für Museen, hrsg. vom Deutschen Museumsbund e.V. und ICOM Deutschland, Kassel / Berlin 2006

den können. Ein als wahr behaupteter Originalzustand könne demnach nicht erhalten werden.³⁴ Das sei ein Dilemma, vor dem vor allem die Museen heute stünden: „Genau das bezweckte Tinguely ja auch; die Skulpturen sollten gar nicht ewig existieren, sondern irgendwann zerfallen.“³⁵ Eine Arbeit von Bazon Brock in Form einer Art Warnschild (Abb. 1), welches an die rechts vom Eingang zu den Berliner Sammlungsräumen gemauerte Hauswand im zentralen Hof der Sophie-Gips-Höfe angeschlagen ist, legt diese soeben beschriebene programmatische Verständnis der Sammlerin als ein Memento Mori im semi-öffentlichen Außenbereich nahe.³⁶ So brauche es für Teresa Muraks „(Project For A) Sculpture For The Earth“ aus dem Jahr 1996 auch „keinen Restaurator, sondern einen Gärtner.“³⁷

Diese Grundannahme von Wandel und Veränderung, diese stete Erneuerung der Gegenwart, spiegelt sich als zentrales Motiv durchgehend und konsequent in allen miteinander verzahnten, einander durchdrungenen und dabei nebeneinander gleichberechtigt eingesetzten Praktiken im Umgang mit den Sammlungswerken wider, sei es beim **Erwerben**, dem **Zeigen** oder dem **Vermitteln** in „Einrichtungen“ als auch beim kollektiven **Reflektieren** und **Archivieren** der Praktiken in den „Passagen.“ Für die Ausbildung dieser Praktiken haben sich Erika Hoffmann-Koenige und ihr 2001 verstorbener Mann Rolf Hoffmann sowohl von ihren eigens erstellten Regeln, von künstlerischen Prinzipien³⁸ als auch von Theorien und Konzepten leiten und anregen lassen, die bei der Zusammenarbeit und im Austausch mit Mitarbeiter:innen an das Sammlerpaar herangetragen wurden.

³⁴ Im Kunstmuseum Luzern verweist die aktuelle Ausstellung „Zustandsberichte. Vom Werden und Vergehen“ (20.3.–21.11.2021) auf die Auseinandersetzung der Sammlungskonservatorin Alexandra Blättler mit diesen Fragestellungen an der Schnittstelle zwischen restauratorischer und kuratorischer Arbeit.

³⁵ Erika Hoffmann-Koenige, Passagen XIX, Sammlung Hoffmann, Berlin 2015 / 2016, o. S.

³⁶ „der Tod muss abgeschafft werden. Diese verdammte Schweinerei muss aufhören. Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter. Bazon Brock“ (Blech, 1967)

³⁷ „As such it reveals the extent to which many artworks attempt to withstand the passage of time. Even to overcome life. They offer a frozen instant to a ephemeral spectator. Grass is growing and changing artwork. It’s an organic version of Félix González-Torres’ poster stacks and candy piles“, so Jennifer Allen, in: Vorwort, Passagen I, Sammlung Hoffmann, Berlin 1997 / 1998, o. S.

³⁸ „Zu bestimmten Zeiten fanden wir das Werk bestimmter Künstler stimulierend (...). Unter dem Eindruck ihres Arbeitens hat sich das Konzept unseres Sammelns und auch des heutigen Zur-Schau-Stellens entwickelt“, so Erika Hoffmann-Koenige, in: Pamela Rhode, Die Sammlung Hoffmann. Ein Konzept einer öffentlichen Privatsammlung, Magisterarbeit, TU Dresden 2010, S. 33

Im künstlerischen Konzept von Félix González-Torres, auf dessen Werk das Sammlerpaar erstmals 1990 in New York stieß, kulminieren und verdichten sich die Vorstellungen des Sammlerpaars insofern, „dass die Idee, unsere Sammlung öffentlich zu machen, weitgehend von seiner Auffassung des Vergänglichen, des Verschwendens und des Verschwindens, und auch von der Großzügigkeit, einfach alles zu öffnen, beeinflusst wurde.“³⁹ (Abb. 2, Abb. 3) Sein konzeptuelles Werk versteht den Rezipienten als essenziell für die Entstehung seines Werks. Indem er seine Beteiligung an der Konstituierung des Werks einfordert, öffnet sich über die Handlungsanweisungen nicht nur für den Rezipienten, sondern auch für die ausstellende Institution unweigerlich die Notwendigkeit einer Selbstbefragung über eigene Konventionen und das eigene Kunstverständnis. Mit der durch die „Wiederaufführung“ der partizipativen Werke geschaffenen Situationen wird ein Konfliktfeld von vermeintlich unversöhnlichen Gegensätzen vor allem im Kontext Museum aufgerufen: von Benutzen und Berühren, von Privatbesitz und öffentlichem Eigentum, vom Verschwenden und Verschwinden (des Materials) und dem Erhalten einer Erfahrung (oder Aufnahme ins Bewusstsein), von Autorschaft, Originalität und (endloser) Reproduktion sowie von monetären und kulturellen Werten. Diese mit der künstlerischen Strategie von Félix González-Torres geteilte Haltung des Sammlerpaars widerspricht und befragt natürlich die institutionell verankerten Standards in Museen; sie stellt einen unveränderlichen Werkbegriff infrage, da das Werk in unterschiedlichen Kontexten in variierender Form „aufgeführt“ werden kann. Mit der künstlerischen Idee von Félix González-Torres, der der:m Eigentümer:in des Echtheitszertifikats die Verantwortung an der Wiederaufführung des Werks übergibt, treten im Museumskontext ungewohnte Begriffe und ungebräuchliches Vokabular in den Vordergrund: von Schenken, Teilen und Mitteilen – auch im kommunikativen Sinn – oder von äußerer Betrachtung und Verinnerlichung (durch die nicht nur symbolische Aufnahme) eines Werks, von damit verbundenen Erwartungen und einhergehender Desillusionierung, von Empathie und Solidarität; und von einer künstlerischen Methode, mittels derer auch eine eindeutige Trennung von Objektivität und Subjektivität überwunden wird. Wenn gleich Félix González-Torres Werk hier als programmatisch angeführt wird, finden

³⁹ Susanne Pfeffer (Hrsg.): Alte Hasen. Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit Peter Herbstreuth am 17. November 2009, KW Institute for Contemporary Art Berlin 2009, S. 18

sich eine Reihe weiterer Werke in der Schenkung Sammlung Hoffmann, die vergleichbare künstlerische Vorgehensweisen aufweisen. Hervorzuheben sind jene, welche konzeptuelle, medienkritische Ansätze der 1960er und 1990er Jahre verfolgen oder in der Gegenwart aufgreifen; insbesondere dann, wenn Künstler:innen wie Regisseur:innen auftreten, die kollektive (auch Formen verändernde) Produktionsprozesse anleiten, wie u. a. Saâdane Afif, William Engelen, Rosa Barba, Mathilde ter Heijne, Peter Welz – und dabei die Kategorien und bisherigen Bedeutungen der Begriffe Werk, Original, Autorschaft, Publikum mit partizipatorischen Strategien und transdisziplinären Arbeitsweisen auflösen.

Überhaupt scheint es gleichsam Motiv wie Motivation des Sammlerpaars (gewesen) zu sein, Werke zu erwerben, die sich den herkömmlichen Kategorisierungen, musealen Präsentationsformen und tradierten Zuschreibungen durch das Kunstfeld und ihrer Akteur:innen widersetzen,⁴⁰ sowohl beim Erwerb medien-, macht- wie repräsentationskritischer Werke, beispielsweise von Marcel Broodthaers „Signatur“ (1971, Abb. 4)⁴¹, Braco Dimitrijević „The Casual Passer-By I met at 10.11 pm, Berlin 1969“ (1969 / 1976), Georg Herold „Skulptur, vom Sockel erschlagen“ (1992, Abb. 5), Felix Droese „Schule“ (1988) oder Joelle Tuerlinckx „ronds d'exposition, ensemble 'Berlin'“ (1996 / 2004, Abb. 6), als auch beim gleichzeitigen Zeigen von Kunst- und Einrichtungsgegenständen, ethnologischen, Alltags- oder vermeintlich un-künstlerischen Sammlungsgegenständen (Abb. 7) sowie beim Nebeneinander von scheinbar Offensichtlichem und unbemerkt Nebensächlichem wie in der im Parkett installierten Videoarbeit von Pipilotti Rist „Selbstlos im Lavabad“ (1994, Abb. 8).⁴²

Wenngleich die Sammlerin in ihrer Argumentation immer wieder auf das Private rekurriert, so sind sich Erika Hoffmann-Koenige und ihre Mitarbeiter:innen

⁴⁰ Mark Giannori im Gespräch mit der Autorin am 29. Mai 2021

⁴¹ „Einige von Broodthaers Zeitgenossen fordern, Museen und Opernhäuser zu sprengen. Er aber fragt: Was macht ein Museum aus? Und, was macht Kunstwerke museumswürdig? Und untersucht Beschriftung und Sockel, denen sich beider Autorität verdankt“, so Erika Hoffmann-Koenige, in: Passagen V, Sammlung Hoffmann, Berlin 2001 / 2002, o. S.

⁴² „Die Stelle für das Monitörchen suchten Pipilotti Rist und ich gemeinsam aus, bevor das Parkett gelegt wurde. (...) Ihr war wichtig, dass die Arbeit nicht gleich ins Auge falle, sondern zunächst übersehen werden und dann umso mehr überraschen könne“, so Erika Hoffmann-Koenige, in: Passagen IX, Sammlung Hoffmann, Berlin 2005 / 2006, o. S.

der zwischen Poesie und Bestimmtheit changierenden Ambivalenz des privat-öffentlichen Raums mit all den widersprüchlichen Konnotationen und Setzungen durchaus bewusst und nehmen diese wohlwollend in Kauf.

Man darf also annehmen, dass neben den künstlerischen Werken noch etwas anderes, etwas Nicht-Materielles an die SKD übergeben wird: „das Hoffmanneske“.⁴³ Die Sammlung hat neben den Kunstwerken auch immaterielle Qualitäten, denen man sich nur durch die Analyse des Zusammenspiels der genutzten Praktiken annähern kann: Wie ließe sich also das unmittelbare Erleben und Erfahren von Gegenwartskunst, der Austausch gesellschaftlicher wie kultureller (statt vordergründig ökonomischer) Werte und auch die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst als Akt sozialer Interaktion in Gemeinschaften tradieren? In diesem Zusammenhang stünde auch eine Überprüfung der semantischen Setzungen des Standardvokabulars von Museen zur Debatte (s. Anhang 1). Beispielsweise müsse an die Stelle des „Bewahrens“ der Ausdruck „Erhaltung“ treten. Denn Bewahrung, so Anna Schäffler, ruft „begrifflich stärker die Dimension der Wahrheit auf und damit die „Vorstellung eines vermeintlich wahren Originalzustands (...). Der Begriff der Erhaltung hingegen verweist auf die Tradierungshandlung selbst, also im Sinne von „etwas von jemandem erhalten (...). Er-Haltung impliziert sowohl eine physische als auch inhaltliche Positionierung, im Sinne von eine Haltung einnehmen und beziehen.“⁴⁴

Exkurs zur Schenkung

Die Betonung des gemeinschaftlichen Dialogs und von gesellschaftlicher Verantwortung sind zentrale Elemente der bedingungslosen Schenkung von Erika Hoffmann-Koenige an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Bei der Schenkung steht für die Sammlerin nicht der „unermessliche“⁴⁵ ökonomische Wert im Vordergrund, sondern vielmehr die Geste des transgenerationellen Weitergebens und Teilens künstlerischer und kultureller Werte. Eben jenes Weitergeben und

⁴³ Léontine Meijer-van Mensch im Gespräch mit der Autorin am 7. September 2021

⁴⁴ Anna Schäffler in: Annette Maechtel und Anna Schäffler, Er-Haltung und das Archiv als Arena, Capri.Care im Gespräch über das gegenhegemoniale Archivieren von konzeptuellen und kollektiven Praxen, in: documenta studien #10, November 2020, S. 6

⁴⁵ <https://www.medien-service.sachsen.de/medien/news/240968>

(letzter Aufruf am 22. September 2021)

Teilen ist für das Sammlerpaar von jeher wichtiger Antrieb des eigenen Tuns und der Öffnung ihrer Sammlung.⁴⁶

Die Betonung der sozialen Aspekte gegenüber den ökonomischen Werten für die Ausbildung und Stabilisierung zwischenmenschlicher Bindungen durch eine Schenkung stellt schon der französische Anthropologe Marcel Mauss in seiner Schrift „Essai sur le don“ (dt.: Die Gabe) heraus, so auch E. E. Evans-Pritchard in der zugehörigen Einleitung: „wieviel wir – was auch immer wir gewonnen haben mögen – dadurch verloren haben, dass wir ein rationales ökonomisches System an die Stelle eines Systems setzen, in welchem der Austausch von Gütern keine mechanische[,] sondern moralische Transaktion war, die menschliche persönliche Beziehungen zwischen Individuen und Gruppen herstellte und aufrechterhielt.“⁴⁷ Schenken, so Mauss' Ansicht, fördert mehr als den handelnden Austausch von Waren eine friedliche soziale Kommunikation; es artikuliert sich auch im öffentlichen Geben, am Vergnügen der Gastfreundschaft, durch Großzügigkeit und in einer neuen Moral der „edlen Verschwendung“: „Völker, Klassen, Familien, Individuen können reich werden (...) wenn sie es lernen, sich wie die Ritter um ihren Reichtum zu scharen. (...) Es liegt im erzwungenen Frieden, im Rhythmus gemeinsamer und privater Arbeit, im angehäuften und wiederverteilten Reichtum, in gegenseitiger Achtung und Großzügigkeit, die durch Erziehung lernbar sind.“⁴⁸ Für Mauss, der auch Anhänger der Genossenschaftsbewegung war, ist „die Geschenkökonomie die Basis unserer Gesellschaft, ein entscheidendes Mittel für friedliches Miteinander.“⁴⁹

⁴⁶ „Ich fürchte, dass diese Betonung des kommerziellen Wertes das Verständnis für den künstlerischen Wert verdrängt. (...) es ist ein Gedanke, der mich mehr und mehr beunruhigt“, so Erika Hoffmann-Koenige, in: Berlin 2009, S. 29

⁴⁷ E. E. Evans-Pritchard, Einleitung, in: Marcel Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften (aus dem Französischen von Eva Moldenhauer), Frankfurt am Main 1968, S. 12

⁴⁸ Mauss 1986, S. 182

⁴⁹ Susanne Kippenberger, Die Kunst der Großzügigkeit, München 2020, S. 19

Vergleichbarer Auffassung ist Lewis Hyde, der 1983 in seinem – in der Hoffmannschen Bibliothek befindlichem – Buch mit dem im Englischen gleichlautenden Titel „The Gift“⁵⁰ erklärt, dass ein Geschenk der Kunst, eine Zu-Gabe, der „Motor des Wandels“⁵¹ einer Gesellschaft sein könne. Eine solche Bedeutung lasse sich nicht mit einem Handelswert messen, jedoch mit der Kraft und dem Potential, das durch Gabe und Begabung (engl. gift) des Künstlers den Betrachter, in der Begegnung mit Kunst, verändern kann. Die Affekte, Gefühle und Bindungen, die eine Gabe der Kunst auszulösen vermag, sind anderer Qualität als die einer Erwerbung.⁵²

Dresden – Berlin – Dresden: Gesellschaftliches Engagement

Mit dem Glauben an das Potenzial der Veränderung von Gesellschaft(en) durch Kunst und mit dem Teilen ihrer existenziellen Erfahrungen im Umgang mit der westlichen Nachkriegsmoderne unternahm das Sammlerpaar 1991 zunächst den Versuch eine Kunsthalle in Dresden zu gründen. Sie erwarteten, dass nun, ausgelöst durch die Wendeereignisse, „eine öffentliche Diskussion stattfände – eine natürlich langfristige Diskussion über die Basiswerte unserer beider Gesellschaften in Ost und West.“

Die Planungen der Kunsthalle als einen solchen Diskursort führte das Sammlerpaar Hoffmann zwar an, folgte dabei aber dem Private-Public-Partnership-Modell, das private wie öffentliche Institutionen in gemeinschaftlicher Verantwortung zusammenzuführen sucht. Die Dresdner Kunsthalle war als ein unabhängig kuratiertes Projekt konzipiert, das zeitgenössische Werke aus internationalen Privatsammlungen in temporären Präsentationen der Öffentlichkeit zugänglich machen wollte. Den für Dresden kühnen architektonischen Entwurf der Kunsthalle steuerte der amerikanische Künstler Frank Stella bei, der damit „auf den Pöppel-

⁵⁰ Lewis Hyde, The Gift. How the creative spirit transforms the world, London 1983

⁵¹ Kippenberger 2020, S. 179

⁵² „The work appeals to a part of our being which is itself a gift and not an acquisition.“
Hyde 1983, S. XXII

mannchen Barock antwortete“ und durch seine „bewegte und gefasste Pavillonarchitektur“ im Dialog mit dem benachbarten Zwinger „wie ein Signal für eine neue Zeit“ wirkte.⁵³

Frank Stellas Werk „Of Whales in Paint, in Teeth, in Wood, in Sheet Iron, in Stone, in Mountains, in Stars (Moby Dick Series chap. 57)“ (1991, Abb. 6) diente dazu, den Dresdnern den Künstler und seine Arbeitsweise vorzustellen sowie das komplexe Bauvorhaben zu vermitteln. 1991 erwarb das Sammlerpaar diese Arbeit direkt aus dem New Yorker Atelier für die Präsentation (als Leihgabe) im Treppenaufgang zum 2. Obergeschoss des Dresdner Albertinums. (Abb. 9) Dort, wo vor der Zerstörung 1945 historische Ausmalungen das Treppenhaus schmückten, wölbte sich mit der Installation nunmehr ein monumentales Hybrid vor der Wand. Mit dem Dresdner Kunsthistoriker Werner Schmidt, von 1959 bis 1989 Direktor des Kupferstich-Kabinetts in Dresden und von 1990 bis 1997 Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, gewannen die Hoffmanns einen wichtigen Partner mit Interesse für „Westkunst“ und Verständnis für das risikofolle und gewagte Unternehmen vor Ort, wenngleich er kein Mitglied im Förderverein der Kunsthalle wurde. Werner Schmidts Ruf eilte ihm schon seit den 1964 veranstalteten legendären Auktionen im Kupferstich-Kabinett und den mit seinen Neuerwerbungen gefertigten dünnen Heftchen bis in den Westen und nach Amerika voraus, mit denen es ihm gelang, internationale Aufmerksamkeit und Interesse für seine Sammlungsarbeit zu erzeugen. Er förderte sowohl nonkonform arbeitende zeitgenössische Künstler der DDR (wie Hermann Glöckner und A. R. Penck) sowie internationale Künstler (der amerikanischen Pop Art) und ermöglichte auch auf zuweilen trickreichen Wegen den Eingang ihrer Werke in die Sammlung. Es war dann auch Werner Schmidt, der den ersten künstlerischen „Dialog“ eines Werks der Sammlung Hoffmann mit ausgesprochen hohem Symbolcharakter anregte: Zu der sich im Albertinum (bis 1997) befindlichen Arbeit von Frank Stellas „Moby Dick“ an der Westwand, kam als Pendant die Dresdner Neuerwerbung von A. R. Penck „Go Go Gorbatschow“ (1988) an der Ostwand hinzu – eine Arbeit, die der Künstler für diese Konstellation selbst auswählte: „Stellas ‚Moby Dick‘ erhält jetzt sein konträres östliches Gegenstück auf der anderen Seite des Treppenhauses:

⁵³ Berlin 2009, S. 8

das Gemälde ‚Go Go Gorbatschow‘ von Penck, das am Freitag 29. April 1994, um 18.30 Uhr vorgestellt wird.“⁵⁴ (siehe Anhang 2)

Trotz der großen Aufmerksamkeit, die das Projekt erzielte, scheiterte das Unternehmen einer Dresdner Kunsthalle nach den inzwischen verzogenen euphorischen Anfangsjahren der 1990er an den unterschiedlichen Auffassungen des Sammlerpaars und denen des damaligen Sächsischen Ministerpräsidenten Kurt Biedenkopf, der statt in zeitgenössische Kunst alle politischen Kräfte in den Wiederaufbau der zerstörten historischen Kulturlandschaften investieren wollte.

Die Ansicht, dass die „Idee der einstigen Kunststadt“, repräsentiert durch „großartige Sammlungen aus der Vergangenheit“ nun durch neue „Räume für Kunst“⁵⁵ mit moderner und zeitgenössischer Kunst wiederbelebt werden könnte, teilten die Parteien nicht: „Gerade daran, dass Stellas phantasievolle Formensprache sich nicht den in Dresden gewohnten Sandsteinfassaden anpasste, entzündete sich jedoch der lokale Widerstand, der uns schließlich das Projekt aufgeben ließ.“⁵⁶

Mit ihrem gesellschaftlichen Engagement zur Etablierung eines Ortes der zeitgenössischen Kunst in den neuen Bundesländern waren Erika und Rolf Hoffmann in den unmittelbaren Nachwendejahren nicht allein.

Mit weiteren Initiativen wurden in den 1990er Jahren neben Dresden auch die Kunststädte Leipzig und Weimar von privaten Sammler:innen aus dem Westen mit der Kunst der Gegenwart „erobert“. Der Kölner Galerist Paul Maenz bemerkte mit den Wendeereignissen und einer kurz darauf erfolgten Reise nach Weimar eine „Null-Situation“⁵⁷ in der traditionsreichen Stadt der deutschen Klassik, deren Fundament von den der DDR vorangegangenen Grausamkeiten im KZ Buchenwald erschüttert und traumatisiert war. Sein Angebot wendete sich daher ausdrücklich und ausschließlich an die Stadt Weimar: „Aus verschiedenen Gründen – historischen wie aktuellen, geistigen wie politischen – berühren mich der Geist

⁵⁴ Werner Schmidt an Rolf Hoffmann, Brief vom 6. April 1994, Archiv Sammlung Hoffmann, EHK-Mappe Frank Stella

⁵⁵ Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der 90er Jahre, Kestner-Gesellschaft Hannover 1993

⁵⁶ Berlin 2009, S. 8

⁵⁷ <https://taz.de/Ein-Tropfen-im-stillen-Kunstozean/!1582655/> (letzter Aufruf am 23. September 2021)

und die Geschichte dieser Stadt zutiefst. Daher hat Weimar als zukünftiger und endgültiger Standort meiner Sammlung jede Priorität.“ Die Sammlung sollte Basis und Beginn eines lebendigen und wachsenden Museums in Weimar sein. In dem aus Hessen stammendem Museumsdirektor Dr. Rolf Bothe sah er einen geeigneten Partner. Der Museumsdirektor hatte in der Pressekonferenz nach dem Cranach-Raub 1992 öffentlich verlautbaren lassen, dass „die Stadt (...) ein Museum für moderne Kunst (brauche).“⁵⁸ Mit der Sammlung von Paul Maenz konnte Rolf Bothe nun sein Ziel einzulösen suchen, eine „für Weimar unverwechselbare Sammlung aufzubauen oder besser über einen Privatsammler zu erhalten (...), die den internationalen Aspekt mit dem Geflecht der nationalen Kunst verbinden könnte.“⁵⁹ 1993 wurde der Vertrag der Übergabe der Sammlung, hier allerdings in einer Mischung aus Schenkung, Kauf und Dauerleihgabe unterzeichnet; 1994 der größte Teil der Sammlung aus von etwas mehr als 300 Gemälden, Objekten, Installationen und Zeichnungen, den Kunstsammlungen übergeben. Parallel schenkte der langjährige Partner des Galeristen, Gerd de Vries, seine Bibliothek mit über 3.500 Büchern und Katalogen zur modernen Kunst dem Weimarer Neuen Museum. 2004 jedoch zog Paul Maenz seine Sammlung aus Weimar enttäuscht zurück, da man sich – so der Vorwurf – nicht auf die Kunst der Gegenwart, sondern auf das Kerngeschäft, die Weimarer Klassik, fokussieren wollte.⁶⁰

In Leipzig engagierten sich Brigitte und Arend Oetker⁶¹ mit Unterstützung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., in dem im Übrigen auch Erika und Rolf Hoffmann Mitglied waren.

Unter dem Vorsitz von Arend Oetker formierte sich nach der am 22. März 1990 in Köln gestarteten Initiative „Galerie für Gegenwartskunst Leipzig“ am 10. November 1990 um den ostdeutschen Kunstwissenschaftler Klaus Werner (1940–

⁵⁸ Neues Museum Weimar. Kunstsammlungen zu Weimar Bothe, mit Sammlung Paul Maenz. Internationale Avantgarde seit 1960, Stuttgart 1998, S. 8

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ <https://www.tagesspiegel.de/kultur/meine-sammlung-ist-fuer-die-zukunft-warum-kunstmaezen-paul-maenz-mit-weimar-bricht/556536.html> (letzter Aufruf: 23. September 2021)

⁶¹ Gedichte der Fakten. Aus der Sammlung Arend und Brigitte Oetker, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Köln 2008

2010)⁶² der Förderkreis der Galerie für zeitgenössische Kunst (GfzK) in Leipzig e.V.. Der Verein sollte Werner als Gründungsdirektor der GfzK beim Aufbau der Sammlung und seinem Ansinnen unterstützen, insbesondere nicht-konforme ostdeutsche Positionen in die Entwicklungen der internationalen Gegenwartskunst einzubetten.

„Bewusst“, so die ihm 2001 als Direktorin nachgefolgte Barbara Steiner, „wollte man mit der Gründung des Förderkreises an die Traditionen bürgerlichen Engagements im 19. Jahrhundert anknüpfen, das mit den Nationalsozialisten so abrupt endete und mit der Gründung der DDR nicht wiederaufgenommen wurde. (...) Damit wurde ein Bogen zu Entwicklungen der Nachkriegsbundesrepublik geschlagen.“⁶³ Zur Eröffnung der Galerie für zeitgenössische Kunst erhielt die neu gegründete Institution für zeitgenössische Kunst in den ostdeutschen Bundesländern vom Kulturkreis eine erste Schenkung mit Werken von Marcel Odenbach, Rosemarie Trockel, Günther Uecker und Michael Morgner. Im September 1991 stiftete der Kölner Galerist Paul Maenz ein umfangreiches Konvolut an Kunst der Moderne vermittelnde Kunstzeitschriften als Grundstock für die Leipziger Bibliothek. 1992 übergab Arend Oetker ein weiteres Konvolut – als Dauerleihgabe mit Schenkungsversprechen (2006 vollzogen) – von Werken der westlichen Nachkriegsmoderne, vornehmlich abstrakter Malerei, u. a. von Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter und Emil Schumacher, die aus repressiven Erfahrungen während der NS-Zeit entstanden. 1994 ergänzte der Kulturkreis der deutschen Industrie e.V. die Sammlung der GfzK um 75 Werke der Klassischen Moderne aus der sogenannten „Museumsspende“, weitere 50 Werke der Nachkriegszeit wählte der Gründungsdirektor Klaus Werner selbst für die Sammlung der GfzK aus.⁶⁴ Darunter befanden

⁶² Klaus Werner. Für die Kunst, hrsg. von Stiftung Neue Kultur Potsdam / Berlin, Köln 2009

⁶³ Barbara Steiner, Räume des Verhandeln, in: Mögliche Museen, Jahrbuch für moderne Kunst, Jahresring 54, hrsg. von Barbara Steiner und Charles Esche, im Auftrag des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. von Brigitte Oetker, Köln 2007, S. 197

⁶⁴ Zum Begriff „Museumsspende“ vgl. Umgewidmet. Bilder fördern Bilder, hrsg. von Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., Galerie für Zeitgenössische Kunst gGmbH und Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst e.V., Köln Leipzig 1996, S. 19 ff. Die „Museumsspende“ war ein Instrument des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft e.V., mit dem Werke zeitgenössischer (meist deutscher) Künstler angekauft wurden, welche die Museen mangels Etat oder aufgrund von Rezeptionsschwierigkeiten in den offiziellen Gremien nicht zu erwerben imstande waren. Diese Werke wurden dann auf Wunsch als Dauerleihgaben den westdeutschen Museumssammlungen zur Verfügung gestellt.

sich u.a. Werke von Gerhard Hoehme oder Hans Hartung, die aus der DDR in den Westen übergesiedelt waren und daher nicht ohne Weiteres eine Zuordnung zur Ost- oder Westkunst möglich machten.⁶⁵ Klaus Werner wählte 1990 weitere non-konforme Werke der Kunst der DDR aus dem aufgelösten „Zentrum für Kunstausstellungen“ aus, z. B. von Hubertus Giebe oder Friedrich B. Henkel, und untersuchte sie in Ausstellungen mit Werken der westlichen Nachkriegsmoderne im Hinblick auf eine gemeinsame internationale Moderne.

Sowohl das Engagement des Sammlerpaars Brigitte und Arend Oetker in Leipzig, von Paul Maenz und Gerd de Vries in Weimar als auch von Erika und Rolf Hoffmann in Dresden war von der Auffassung geleitet, abstrakte Kunst als autonome Kunstform des Westens der als „unfrei“ diskutierten, ideologisch überformten Kunstproduktion in der DDR entgegenzustellen. Die Kunstwerke sollten (zusammen mit den beiden Bibliotheken) dem ostdeutschen Publikum ein Verständnis für moderne und zeitgenössische Kunst, insbesondere für die westlichen Nachkriegsmoderne eröffnen.⁶⁶ Damit wurde ein nahezu bruchloser Anschluss an die Nachkriegszeit in Westdeutschland konstruiert, der die Existenz eigenständiger, freier Kunstformen in der DDR, sowie von nicht-bürgerschaftlichen Organisationsformen unberücksichtigt ließ. Als Resümee formulierte 1996 der Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft: „Einen bestimmten Typus bürgerschaftlichen Engagements, der durch einen nachhaltigen Einsatz für eine gemeinschaftsbestimmende Aufgabe charakterisiert werden kann, ließ sich entgegen ersten Erwartungen, in den neuen Bundesländern nicht mehr etablieren. Dies deckt sich mit den Erfahrungen in anderen postkommunistischen Ländern.“⁶⁷

⁶⁵ In der Sammlung Hoffmann sind die aus der DDR ausgereisten Künstler Georg Herold, Georg Baselitz, Werner Küttner und A. R. Penck vertreten. In den Nachwendejahren wurden diese um Werke von Künstler:innen der DDR, von Gunda Förster, Gundula Schulze-Eldowy und einer Arbeit von Hermann Glöckner erweitert.

⁶⁶ „Zeitgenössische Kunst, die Betrachtung und Auseinandersetzung mit ihr, hielten wir aber gerade für ein geeignetes Mittel der Orientierung in unserer Gegenwart, in der für die Menschen der ehemaligen DDR fremden, westlichen Kultur“, so Erika Hoffmann-Koenige, in: Kunsthalle Dresden – ein Projekt. Architektur: Frank Stella, hrsg. von Rolf & Erika Hoffmann, Förderverein Kunsthalle Dresden, Köln 1996, S. 14

⁶⁷ Köln 2008, S. 13.

Bis heute sind diese kulturpolitischen Einflussnahmen westdeutscher Privatsammler:innen und Institutionen auf den Auf- und Ausbau ostdeutscher Museumslandschaften und deren Sammlungspolitiken wissenschaftlich nicht untersucht. Zwar, so Klaus Werner, bildeten die Zugänge westdeutscher Nachkriegskunst „für die ostdeutsche Museumslandschaft (...) eine hochgeschätzte Erweiterung.“ Doch der Wunsch „mit einem gleichrangigen Gegengeschenk antworten zu können. Der Vorrat dafür wäre vorhanden, die Neugier darauf offensichtlich noch nicht“⁶⁸ – er verhallte weitestgehend ungehört. Wenngleich es inzwischen einige nennenswerte Sammlungen und Konvolute ostdeutscher Kunst (auf Vermittlung westdeutscher Galeristen wie Hedwig Döbele oder dem Kulturpolitiker Georg Girardet) auf der Karte der westdeutschen Museumslandschaft gibt, darunter die Sammlungen des Kunstmuseums Albstadt sowie des Sprengel Museum Hannover, so muss man dennoch festhalten, dass sich das bezeichnende Desinteresse an der Auseinandersetzung mit ostdeutschen künstlerischen Positionen der Vorwende-Zeit, z. T. verbunden mit der Auffassung von einer „fehlenden wahren Internationalität“⁶⁹ bis heute hält.

Sammlung Hoffmann in Berlin: Institution – Dekonstituierung

Nach dem Scheitern des Vorhabens in Dresden entschied sich das Sammlerpaar Hoffmann 1997 von Köln nach Berlin zu ziehen, wo sich mit der damit verbundenen Öffnung ihrer Sammlung eine neue, auf ihre Weise einzigartige Institution auf dem Feld der Kunst sukzessive herausbildete. Im ehemaligen Ostbezirk Berlins betteten sie die Sammlung in ein vielfältig genutztes architektonisches Gesamtensemble ein und formten so einen Ort, an dem auf ungewohnte Weise bisher Unbekanntes „ohne fundierte Rezeptionsgeschichte: neu“⁷⁰ zu sehen sein sollte.⁷¹

⁶⁸ Werner 2009, S. 13f.

⁶⁹ Thomas Strauss (Hrsg.): Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung, Wissenschaftliches Kolloquium im Ludwig-Forum für internationale Kunst, Aachen 1991, S. 4

⁷⁰ Pfeffer 2009, S. 17

⁷¹ Pressemitteilung zur Eröffnung am 13. September 1997, Archiv Sammlung Hoffmann

Noch bis 1997 firmierte das Sammlerpaar bei Leihanfragen⁷² als „Privatsammlung“. Mit Ankunft in Berlin schuf sich das Sammlerpaar nicht nur einen die Sammlung und ihr Selbstverständnis bestimmenden Ort, sondern wählte mit „Sammlung Hoffmann“ selbstbewusst eine Bezeichnung, mit der auch die ausschließliche Betonung des Privaten und die Anonymität abgelegt wurden. Die Öffnung der Sammlung gleichsam der Durchgänge zu den Sophie-Gips-Höfen entsprach ihrer Vorstellung der Moderne „mit einer fluiden Ordnung, die sich entlang von ständig überholenden Bedürfnissen zum Übergang in Permanenz entwickelt.“⁷³

Angekündigt wurde der Umzug auf einer Einladung mit der (symbolträchtigen) Rückführung der in seine Einzelteile zerlegten Arbeit von Frank Stellas „Moby Dick“ aus Dresden nach Berlin. (Abb. 10) Neu zusammengefügt bestimmte dieses Werk den künftigen Maßstab für den aufgesockelten Glaskubus über der historischen Nähmaschinenfabrik. Ohnehin erlaubten die Dimensionen der neuen Wohnräume dem Sammlerpaar Möglichkeiten, die in den privaten Räumen in Köln nicht bestanden. Erstmals kamen nun auch der Erwerb und das Zeigen von Videoarbeiten infrage, was in der Sammlungstätigkeit bis dato keine Rolle spielte.⁷⁴

Eine weitere nach Berlin transportierte (geistige) Verbindung mit Dresden lässt sich in der ersten Berliner Eröffnungs-Einrichtung erkennen, die den Dialog mit A. R. Penck aus dem Dresdner Albertinum fortführte, allerdings mit dem Werk des Künstlers aus der Sammlung Hoffmann „Der Arbeiter kehrt an seinen Arbeitsplatz zurück, weil es so schwierig wurde, den Streik fortzusetzen. Seine Frau freut sich, weil sie wieder einkaufen gehen kann“ (1987, Abb. 11). Die Einrichtungen wandelten sich jährlich, doch Stellas „Moby Dick“ blieb während der 25-jährigen Sammlungsarbeit das einzige Werk, welches seinen Ort der Hängung nicht verließ, auf das sich als wandelbare Konstante viele Vorstellungen der Sammlungsprogrammatisierung projizieren und welches sich durch seine Offenheit wie Komplexität

⁷² Mit der Öffnung der Sammlung sagte das Sammlerpaar zuweilen Leihanfragen von Museen zu. In den Anfangsjahren wurden diese mit dem Verweis, dass die Werke in Berlin gesehen werden könnten, abgelehnt.

⁷³ Erika Hoffmann-Koenige, in: Berlin Berlin, hrsg. von Miriam Wiesel, Klaus Biesenbach, Hans-Ulrich Obrist und Nancy Spector, Ostfildern 1998, S.180

⁷⁴ Elke Giffeler im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

mit den impliziten Umwegen und Ausschweifungen (wie in der literarischen Referenz Henry Melvilles „Moby Dick“ aus dem Jahr 1850 / 1851 mit 135 Kapiteln und 600 verwendeten Quellen) in zahlreichen Varianten und Kombinationen ausdeuten ließ. In ihm verdeutlichen sich aber auch exemplarisch das sich selbst verordnete Kriterienfeld, nach dem das Sammlerpaar Erwerbungen tätigte: „Ein Kunstwerk sollte zum Entstehungszeitpunkt formal und inhaltlich eigenständig, also neu sein, gleichzeitig zeitgenössisch und zukunftsweisend, also auch aktuelle Probleme der sich verändernden Gesellschaft reflektieren, uns intellektuell wie emotional fordern; Idee und Form als Einheit zeigen, seine Realisierung also nicht anders denkbar sein, als so wie es ist. Einen uns nicht erklärbaren Rest behalten, also anhaltend irritieren. Und schließlich, Kraft und Dringlichkeit, großen Atem und Dichte besitzen.“⁷⁵

Mit dieser anhaltenden Gegenwärtigkeit, welche die „direkte Zukunft“ durch eine „erstreckte Gegenwart“ ersetzt,⁷⁶ wird man in den Sammlungsräumen als Besucher durch die ausgelassenen Beschreibungen und fehlenden Texte konfrontiert, die keine Möglichkeiten für eine historische Verortung oder Kontextualisierung der Sammlungswerke bieten. Dieses Vorgehen zielt auf eine sinnlich wie körperlich erfahrbare Unmittelbarkeit in der Begegnung mit der Kunst der Gegenwart.⁷⁷

In diesen wie auch bereits vorangegangenen beschriebenen Auffassungen und Praktiken spiegelt sich eine Haltung von Erika Hoffmann-Koenige wider, die sie und ihr 2001 verstorbener Mann Rolf Hoffmann mit ersten eigenen Erfahrungen in Ausstellungen, in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Praktiken und mit (im Haus Lange und Haus Esters) privatem wie musealen Kunstaustellungen der 1960er und 1970er Jahre entwickelten; eine Haltung, mit der das Paar die Modelle und Konzepte der bis dahin vorherrschenden Vorstellung von Museum als einen die Kunstproduktion disziplinierenden Apparat mit unbeweglichen Regeln kritisierte. Es sind die Konzepte von Paul Wembers „Hyperaktivem Museum“⁷⁸ in

⁷⁵ Pfeffer 2009, S. 19

⁷⁶ Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt am Main 1995

⁷⁷ Olivia W. Seiling im Gespräch mit der Autorin am 29. Mai 2021

⁷⁸ Sylvia Martin, Sabine Röder und Bernward Wember (Hrsg.): *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseen Krefeld 1947–1975, Nürnberg 2013

Krefeld als auch des „Antimuseum in Permanenz“ von Johannes Cladders in Mönchengladbach, die „wegen der Radikalität“⁷⁹ beträchtlichen Einfluss auf Denken und Handeln von Erika und Rolf Hoffmann ausübten. Wenn Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin davon spricht, dass das „Aufrührerische“ für alle Museen gelte, die sich eine anhaltende Kritikalität⁸⁰ bewahren müssten, dann klingt hierin auch Paul Wembers Auffassung eines zeitgemäßen Kunstmuseums als „hyperaktivem Aufklärungsinstitut“ nach, denn „Museen sind immer revisionsbedürftig.“⁸¹ Paul Wember war der Ansicht, dass Museen die Aufgabe haben, „mit der Historie so fertig zu werden, dass (sie) wie ein Stück Gegenwart (dargeboten wird), dass sie „unter keinen Umständen wie eine Anhäufung alter Dinge“ wirkt, sondern „im Gespräch bleibt, dass sie geradezu als Gegenwart erscheint (...).“⁸²

Das Radikale dieser Einflüsse, deren gedankliche Weiterentwicklungen und die Adaptionen künstlerischer Konzepte und Strategien für den eigenen Raum und Diskurs tritt in den Wohnräumen von Erika Hoffmann-Koenige niemals vordergründig, sondern subversiv und durch langjähriges beharrliches Tun auf den unterschiedlichen Ebenen der **Einrichtungen** und die sie archivierenden **Passagen** zu Tage. Der Besuch ihrer Einrichtungen ist nur im Rahmen von moderierten Gesprächen der **Docents** mit den Besucher:innen in kleinen Gruppen bis höchstens neun Personen möglich. Auf anderthalbstündigen Rundgängen werden gemeinsam die unterschiedlichen Erfahrungen und das eigene Wissen ausgetauscht und reflektiert. In den jährlich (Anfang September bis Ende Juli) wechselnden, samstags öffentlich zugänglichen Präsentationen der Neuerwerbungen zusammen mit in der Sammlung bereits befindlichen Werken schafft Erika Hoffmann-Koenige jeweils neue Zusammenstellungen, Konstellationen und Installationen

⁷⁹ Pfeffer 2009, S. 29

⁸⁰ Das Konzept der Kritikalität – nach Irit Rogoff – geht von der Unmöglichkeit der Dualität des Kritikers zum kritisierten Gegenstand aus. Vielmehr stünde er, so Rogoff, durch den Akt der Kritik von Beginn an in einer Beziehung zum kritisierten Gegenstand. Die Kritik findet also nicht von außen nach innen statt, sondern negiert von Anfang an eine solche Distanz; der Kritiker denkt sein Involviertsein bei seiner Tätigkeit mit. Vgl. Irit Rogoff: Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, transversal 2003, <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en?hl=rogoff> (letzter Aufruf: 29.11.2021): „In der Kritikalität haben wir diese doppelte Besetzung, in der wir sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zu selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen können.“

⁸¹ Martin / Röder / Wember 2013, S. 187

⁸² Martin / Röder / Wember 2013, S. 188

aus der unendlichen Vielfalt der ihr gebotenen Möglichkeiten, um neue Bedeutungen zu akkumulieren.⁸³ Aus den sichtbar gewordenen „rhizomartigen Verknüpfungen“ der Einrichtungen habe sie, so die Sammlerin, „erfahren, dass es kaum ein Werk, besser: keines gibt, das nicht auf ein anderes antwortet.“⁸⁴

Es entspricht ihrer Haltung, einen oberflächlichen Kunstkonsum durch einen schnelleren Wechsel der Einrichtungen zu unterbinden. Die Gäste haben durch einen wiederholten Besuch vielmehr die Möglichkeit, etwas Neues oder Anderes zu sehen, der Veränderung der Werke durch die sich verändernden jahreszeitlichen Lichtverhältnisse beizuwohnen. Diese ihr wichtige reziproke Durchdringung „der beiden Realitäten“⁸⁵, von Innen und Außen, artikuliert sich auf unterschiedliche Art und Weise. Das setzt sich an verschiedenen Orten der Sammlung Hoffmann fort, an den Außenwänden in den Innenhöfen mit den Wandarbeiten von Thomas Locher und Lawrence Weiner, aber auch im Inneren der Sammlungsräume, wenn die Außenwände ihrer Bibliothek zum passgenauen Display für die Innen-Einrichtungen werden. (Abb. 12)

Die besondere Herausforderung für Besucher:innen der Sammlung wird an eben jener Gratwanderung gewiss, welches das anhaltende diskursive und räumliche Ausbalancieren und Aushandeln im Dazwischen, zwischen Innen und Außen, zwischen privater und öffentlicher Sphäre bewirkt. Obwohl über den Rahmen und die Regeln zwar auf der Webseite der Sammlung hingewiesen wird, wird diese uneindeutige Raum-Diskurs-Situation zwischen Privatheit und Öffentlichkeit vor Ort als ein produktives Missverständnis in Kauf genommen.⁸⁶ Produktiv ist es insofern, weil dieses bewusst inszenierte Spannungsverhältnis in den Gesprächen und

⁸³ „Sie sahen in der Gegenwart anders aus. Das habe ich immer wieder hier beobachtet. Dass durch das, was draußen passiert, durch die Zeitläufe, durch das Geschehen, was man einfach mit aufnimmt, sich die Kunstwerke ständig verändern. Und ihre Bedeutung bleibt nicht bei der ursprünglichen, sondern im besten Fall akkumulieren sie Bedeutung und kriegen zusätzliche Aussagen“, so Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 29. Mai 2021

⁸⁴ Erika Hoffmann-Koenige, in: Passagen XIX, Sammlung Hoffmann, Berlin 2015 / 2016, o. S.

⁸⁵ „Für mich sind diese beiden Realitäten aber so wahnsinnig wichtig. Das ist etwas, was ich in vielen Museen auch vermisse, dass man nur in einem beschränkten Raum nur mit künstlichem Licht, nie mit der Realität, wie wir sie draußen sehen, verbunden ist. Man kann die ganz vergessen. Aber diese Spannung finde ich so wichtig“, so Erika Hoffmann-Koenige im Gespräch mit der Autorin am 21. Mai 2021

⁸⁶ „Es ist eine ungewöhnliche Situation. Es ist ein Zuhause, es ist aber nicht jeder Raum erkennbar als Wohnzimmer, Arbeitszimmer, Musikzimmer. Es sind deutlich mehr Räume

Diskussionen, die bei der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst im Dazwischen von privatem Raum und öffentlicher Kunstbetrachtung entstehen, immer gegenwärtig ist. In den **Passagen** werden im Stil von Walter Benjamins unvollendetem Passagen-Werk⁸⁷ die Auseinandersetzungen und Erfahrungen der Beteiligten mit den Einrichtungen reflektiert und mit unter einer sich jeweils ändernden Herausgeberschaft (zusammen mit der Sammlerin Erika Hoffmann-Koenige) ediert. Die Passagen entstehen retrospektiv und lassen sich als eine Mischung aus persönlicher und kollektiver Erinnerungsarbeit und Archivpraxis auffassen, an dem alle an der Entstehung und Durchführung einer Einrichtung Beteiligten freiwillig mitwirken können: „Diese fragmentarische Aufzeichnung der vielen Wanderungen durch ein ‚Agencement‘ (dt. Anordnung) einer Werkauswahl ist eine facettenreiche Interpretation, ein Ort des Austauschs von subjektiven Sichten auf die momentane Werkkonstellation. Die (...) immer neue Lektüre der Sammlung skizziert sukzessive mögliche Wege durch ein grenzenloses Reservoir an Bildern und Visionen. Die Sammlung als unabgeschlossene, dynamische Form, als verwandelnde Knetmasse mit nomaden Werken, die Erfahrungsräume bilden. Bei jeder Einrichtung dreht sich das Kaleidoskop und unvorhergesehene Zusammenschlüsse finden statt, die neue Gedanken und Kraftfelder hervorrufen. Immer in Bewegung, die Sammlung ist unerschöpfliches Denkmaterial.“ Die Passagen sind kein Materialdepot, sondern „mentales Magazin, von dem, was das Werk bewegt hat.“⁸⁸ Sie bilden keine lineare Erzählung eines einzelnen Autors ab, sondern bestehen aus einer Sammlung stilistisch verschiedener Primärtexte verschiedener Autor:innen und der Sammlerin in Form von Notizen, Aufzeichnungen, Zeichnungen, Zitaten von Künstler:innen, Beiträgen der Docents, von Seminarstudent:innen oder Kommentaren von Besucher:innen, Interviews mit Künstler:innen oder der Sammlerin. Begleitet werden die Texte von Abbildungen der Installationen, die stets im räum-

als bei einem selber zu Hause. Und manche Räume fungieren nur als Raum für Kunst. Sie geben der Kunst einen Raum. Die Leute wissen oft nicht so richtig, wie sie sich hier bewegen sollen“, so Elke Giffeler im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

⁸⁷ Walter Benjamin. Das Passagen-Werk, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt am Main 1983

⁸⁸ Céline Piller, in: Passagen XIV, Sammlung Hoffmann Berlin 2010 / 2011, o. S.

lichen Kontext der Einrichtungen und nie in isolierten Einzeldarstellungen aufgenommen werden, wie es in herkömmlichen Museumskatalogen zumeist der Fall ist.⁸⁹

Mit dem Handeln des Sammlerpaars war von jeher die (utopische) Vorstellung oder gar – so bestätigen es langjährige Mitarbeiter:innen und die Docents – eine „Mission“ verbunden, dass die Erfahrungen, welche sie mit der Kunst und durch die Kunst gemacht haben, durch Teilen und Vermitteln ihrer Erfahrung das Denken und auch die Gesellschaft verändern könne.⁹⁰ In einem dynamischen Zusammenspiel von „Bauen, Wohnen und Denken“⁹¹ manifestiert sich diese Mission in einer verzweigten, rhizomartigen Denkform und Handlungsstruktur. Die ist mit Arthur C. Casparis Modell des „Labyr“, einer Kombination aus Labor und Labyrinth, vergleichbar, welches architektonisch durch ein „neben- und übereinander angeordnete Zusammenballung von sozialen Räumen als ein wucherndes Labyrinth mit einer Vielzahl von Zentren und Eingängen“ beschrieben ist, „die als Durchgänge gedacht sind“ und „bei denen Innen und Außen sich ständig vertauschen.“⁹² Mit seinem Modell der „ständigen Selbsterneuerung und Fließen durch Entregulierung, Entrahmung des Denkens“⁹³ tritt Caspari aus dem Raum der Kunst in den gesellschaftlichen Raum ein, da Labyr durch die Überwindung logischer, linearer Denkstrukturen auf eine Veränderung der alltäglichen Handlungspraxis zielte. „Ihm geht es um die Sicherung des Prozesses der Wandlung, um einen prozeduralen Garanten jeglicher permanenter Veränderung, jeglicher Bewegung, jeglicher Revolution, jeglicher Lebendigkeit.“ Casparis Modell überwindet

⁸⁹ COLLECTING NOW, Quellen zeitgenössischen Kunstsammelns, Interview mit Erika Hoffmann, 01. Februar 2010, S. 18 (http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW_Interview-Erika-Hoffmann_100201.pdf, letzter Aufruf am 25. August 2021)

⁹⁰ „Im Prinzip teile ich das sehr, dass mit der Sammlung hier ein Ort geschaffen wurde, der von Anfang an das als Ziel hat, einen Raum zu schaffen, wo Menschen zusammenzukommen, um miteinander eine Erfahrung zu teilen – das ist der Grundgedanke,“ so Elke Giffeler im Gespräch mit der Autorin am 10. Juni 2021

⁹¹ Stephanie Regenbrecht, Vorher waren wir namenlos. Bauen, Wohnen, Denken mit der Sammlung Hoffmann, Berlin / Dresden 2020 (online veröffentlicht auf <https://schenkungs-sammlung-hoffmann.skd.museum/forschung/>)

⁹² Wilfried Dörstel, Ein Labyr ist kein Labyr. Carlheinz Casparis Modell ästhetisch-ethischer Selbstbildung zwischen Cage, Constant und den Situationisten, Köln 2009, S. 21

⁹³ Dörstel 2009, S.16

dabei die Situation eines räumlichen Gebildes und richtet sich aus auf den „Umsturz der inneren Erfahrung- und Handlungslogik.“⁹⁴

Mit den selbst erstellten Regeln und ihnen folgenden Praktiken positioniert sich Erika Hoffmann-Koenige kritisch gegenüber denen, die auf dem Kunstmarkt oder im öffentlichen Museum als Standards Gültigkeit besitzen. In ihrem Handeln, ihrem Denken und ihrem Sprechen reflektiert sie mehr als „Kunstliebhaberin“⁹⁵ denn als Sammlerin die musealen Standards und Gegebenheiten immer mit. Sie knüpft damit an die im Kunstfeld der 1960er Jahren stark aufgekommene Institutionskritik an, welche sich, so Franziska Brüggmann, in Wellen in den 1980er bis 1990er Jahre fortsetzte und auch gegenwärtig wieder aktuell wird.⁹⁶ In Abgrenzung von der auf Dauer und Vorausschaubarkeit angelegten Institution Museum folgt Erika Hoffmann-Koenige eher dem von Brüggmann darin beschriebenen „erweitert-immateriellem Verständnis von Institution“, welches sich nicht als festes, statisches Gebilde versteht, sondern in dem auf einem „dynamischem Feld Diskurs- und Praxisformen“ aufeinandertreffen.⁹⁷

Mit einer kaum voneinander zu trennenden wechselseitigen Verzahnung kuratorischer, künstlerischer, diskursiv-vermittelnder und archivierender Praktiken kommt in den Berliner Sammlungsräumen von Erika Hoffmann-Koenige seit fast 25 Jahren eine mehrstimmige, horizontale, d.h. nicht-hierarchische und auf die sinnlich-körperliche Anteilnahme zielende Praxis zur Anwendung – eine Praxis, die in öffentlichen Museen oder Institutionen heute im Zuge von Diversitäts- und Inklusionsdebatten eine zunehmend größere Rolle spielt. Für die Tradierung des „Hoffmannesken“ wäre daher statt ausschließlich über die Erhaltung der materiellen, künstlerischen Werke nachzudenken, in den Prozess der Übernahme der Sammlung die der immateriellen Praktiken und Poetiken gleichsam miteinzubeziehen.

⁹⁴ Dörstel 2009, S.17

⁹⁵ COLLECTING NOW 2010, S. 24 (http://www.collectingnow.de/wp-content/uploads/2012/04/COLLECTING-NOW_Interview-Erika-Hoffmann_100201.pdf, letzter Aufruf am 25. August 2021)

⁹⁶ Franziska Brüggmann, Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderung, Bielefeld 2020, S. 66ff.

⁹⁷ Ebd., S. 37

Nach Suely Rolnik könnte dies dazu verhelfen, „auch in der Gegenwart sinnliche Erfahrungen zu aktivieren, die notwendig anders als die ursprünglich erlebten sind, jedoch den gleichen Gehalt an kritisch-poetischer Dichte aufweisen.“⁹⁸ Wie in Félix González-Torres Werk könne „Weggeben, auch Loslassen und Vergessen bedeuten“, doch durch „Verwandlung“ können die „Anhäufungen zu neuer Kraft gelangen, auch wenn sie, wie in diesem Falle, überhaupt nicht mehr sichtbar sind.“⁹⁹

⁹⁸ Suely Rolnik, Archivmanie. 100 Notizen – 100 Gedanken, dOCUMENTA 13 (Band 22), Kassel 2011, S. 19

⁹⁹ Erika Hoffmann-Koenige und MG, Passagen XIX, Sammlung Hoffmann, Berlin 2015/2016, o. S.

Anhang I

390 Wörter

abgrenzen	Dringlichkeit	Irritation	Poesie	umhergehen
Abstraktion	Durchgang	Kaleidoskop	Politik	umräumen
Aktivität	Echtweisertifikat	Klang	Postkarte	Unbekanntes
Aktualität	Eigentum	Kleid	Privatheit	unfassbar
Akzeptanz	Einführung	Köln	Problem	unkonsumierbar
Alltag	einladen	kommen	Prozess	Uneindeutigkeit
Ambivalenz	Einrichtung	Konflikt	Radikalität	unendlich
Amerika	Empathie	Konsequenz	Rand	unfertig
anhalten	Empfindung	Kontakt	Raum	ungelöst
Anstrengung	Ende	Kontrast	Rätsel	Ungewissheit
Antwort	Energie	Konstruktivismus	Reflexion	Universum
antworten	Entäußerung	Konzentration	Regeln	Unruhe
anzweifeln	entgrenzen	Kopie	Respekt	unterwegs
Arbeit	Entropie	Körper	Resonanzfläche	Unübersichtlichkeit
Architektur	Erde	Kosmos	Rest	unternehmen
Archiv	erinnern	Kraft	Revolution	Unternehmen
Assoziation	Ekel	Krankheit	Rhizom	unverständlich
Asthetik	Emotion	Kreativität	Rhythmus	Utopie
Aufklärung	Engagement	Kritik	Risiko	wohnen
aufeinanderfallen	entdecken	Künstler	Rundgang	Veränderung
ausgrenzen	Entwicklung	Künstlerin	sammeln	Verantwortung
antworten	Ermunterung	Kunst	Sammlung	Verfall
aufgehen	erkennen	Kunstwerk	Samstag	Vergänglichkeit
auflösen	Erkenntnis	Langsamkeit	scheitern	vergessen
Auflösung	Erneuerung	loben	schenken	vergleichen
aufnehmen	Enttäuschung	Lebendigkeit	Schankung	Vergnügen
Aufuhr	Erlebnis	lernen	Schlange	Verknüpfungen
Asien	Ernst	lesen	Schlüsselwort	verletzen
Atem	Erfahrung	Licht	Schmerz	Verletzung
Aufmerksamkeit	erweitern	Literatur	Schrecken	Verlust
Aufrichtigkeit	Erweiterung	Lust	schreiben	verschwinden
auseinandersetzen	Existenz	Lyrik	Schock	verschwinden
Austausch	Experiment	Magnetfeld	Schönheit	Verschwinden
Außen	Familie	Malerei	sehen	verweilen
Autorschaft	Fenster	Mannigfaltigkeit	Selbstbewusstsein	Verwirrung
Barock	Flitzpantoffeln	Material	Selbsterkenntnis	Vertrauen
Baumarkt	fließen	Maßlosigkeit	Selbstermächtigung	verzweifeln
Bedeutung	Fotografie	Mehrdimensionalität	Selbstironie	Verzweigungen
Beginn	Flüchtigkeit	Meinung	Sensibilität	Video
benutzen	Frage	Form	Signal	Vielseitigkeit
Beobachtung	Freiheit	miteinander	Signatur	Vorstellung
berühren	Frau	mitteilen	sitzen	Wal
Berlin	Freundschaft	mitwirken	Skepsis	Wand
Bibliothek	Freiheit	Mobiliar	Skulptur	Wandel
Bildtafel	Gabe	Mode	Sockel	Wandelkonzert
Besucher	Gast	Moderne	Sonntagsfrühstück	Wasser
Bestimmtheit	Gastfreundschaft	Modell	Spiel	Wechselseitigkeit
Betrachtung	Gastgeber	Möglichkeit	Spielregeln	Welt
Betrachter	Gedächtnis	Mönchengladbach	Sprache	Werk
Betrachtkörper	Gegensatz	Museum	sprechen	Werktitel
beunruhigen	Gegenwart	Musik	Stachel	Werte
Beweglichkeit	gehen	Mut	Stimme	Westkunst
Begegnung	Gemeinschaft	Nachbarschaft	Streitgespräch	Widerspruch
Bewusstsein	Geschichte	Nachtigall	Strenge	Widerstand
Beziehungen	Geschwindigkeit	Nähmaschinenfabrik	Störung	wiedererkennen
Bezüge	Gespräch	Natur	Struktur	Wirklichkeit
Bibel	Gewalt	Neues	Subjektivität	Wissen
Bild	Glück	Neugier	Tagebuch	Zeichnung
Biografie	Grenzen	nichtlinear	Tanz	zeigen
Blickwechsel	Großzügigkeit	Notizen	teilnehmen	Zeit
Boden	Haltung	öffnen	Text	zeitgenössisch
Böttari	handeln	Offenheit	Tageslicht	Zeitungsausschnitte
Buch	Hauskonzert	Optimismus	Tisch	Zero
Chaos	Himmel	Opulenz	Tischgespräche	zerstören
CV	Himmelskörper	organisch	Titel	Zerstörung
Dankbarkeit	hinübergehen	Original	Tod	Zitat
Dazwischen	Humor	Ort	Transformation	Zuhause
denken	Hybrid	Ortsgespräche	Transgression	Zufall
Denken	Ideen	Osteuropa	Transition	zuhören
Dekonstruktion	Identität	Ostkunst	Transversalität	Zukunft
Desillusionierung	Inhalt	Paar	Überbelichtung	Zumutung
Dialog	Innen	Passagen	Überforderung	Zurückhaltung
Dichte	Installation	Partnerschaft	Übergang	Zusammenhang
Docent	Intellekt	Pausenraum	überschreiben	zusammentreffen
dokumentieren	Inspiration	Peripherie	überschreiten	Zustand
drehen	Interpretation	Performance	übersehen	Zutrauen
Dresden	Ironie	Parcours	überwältigen	Zweifel
		Picknick		zweifeln

Der Grundwortschatz, der zum Erlernen einer Fremdsprache nötig ist, wird auf etwa 1285 Wörter beziffert.

Vokabular Schenkung Sammlung Hoffmann, erstellt von Jeannette Brabenetz im Rahmen des Fellowship der Schenkung Sammlung Hoffmann 2021

CHRONIK

Dialog im Treppenhaus des Albertinum

„Go Go Gorbatschow“, ein fünf Meter breites Tafelbild von A. R. Penck aus dem Jahr 1988, schmückt seit Ende April das Treppenhaus des Dresdner Albertinum. Der Maler selbst hat es auf Wunsch des Generaldirektors Werner Schmidt für die elf mal elf Meter große Wandfläche ausgewählt, die Kulturstiftung der Dresdner Bank kaufte das Werk. Das Monumentalbild korrespondiert mit Frank Stellas Skulptur „Chapter 51“, einer Dauerleihgabe des Kölner Sammlerhepaars Erika und Rolf Hoffmann, die schon 1991 an der Westwand installiert worden war. Der ursprüngliche Bild- und Skulpturenschmuck im Treppenhaus des Albertinum wurde 1945 beim Bombardement Dresdens zerstört.



A. R. Penck, „Go Go Gorbatschow“ (285 x 500 cm) aus dem Jahr 1988

lers geraubt worden. Insgesamt stellten die Polizisten Skulpturen und Bilder im Gesamtwert von zwei Millionen Mark sicher. ■ Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ (1893), am 12. Februar aus der Osloer Nationalgalerie gestohlen, wurde in einem Hotel südlich der norwegischen Hauptstadt wiedergefunden. Die Polizei verhaftete zwei der Hehlerei verdächtige Norweger.

schlossenen Abriss der Zeile protestiert und die 14 Millionen Mark teure Rettungsaktion durchgesetzt. Jetzt steht das Ensemble wieder: Drei denkmalgeschützte Häuser aus dem 18. Jahrhundert wurden originalgetreu wiederaufgebaut oder rekonstruiert. Von den übrigen Gebäuden blieb nur die alte Fassade erhalten.

Personalien. Herbert Beck, 53, Leiter des Frankfurter Liebieghauses, wurde zum neuen Direktor des Städelschen Kunstinstitutes ernannt. Er übernimmt den Posten von Klaus Gallwitz, 63, der 1992 von Hermann Josef Abs, dem inzwischen gestorbenen Vorsitzenden der Städels-Administration, zum vorzeitigen Rücktritt gezwungen worden war (ART 10/1992). Beck, Wunschkandidat der Städels-Verwaltung, hatte im Frühjahr mit einer anderen Stelle geliebäugelt: Er war bereits designierter Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Beck bleibt in Personalunion Chef am Liebieghaus.

Neue Museen. Mit 6000 Kunstwerken aus China, Indien, der Südsee, Afrika und Altamerika besitzt das 1952 gegründete Zürcher Museum Rietberg die bedeutendste Sammlung außereuropäischer Kunst in der Schweiz. Jetzt hat das in der Villa Wesendonck untergebrachte Institut eine Dependence eröffnet: Für acht Millionen Franken wurde die benachbarte Park-

Villa Rietter, 1888 von einem Schüler Gottfried Sempers im Neorenaissance-Stil errichtet, renoviert und als Quartier für die Sammlung asiatischer Malerei sowie japanische Holzschnitte hergerichtet. ■ Auch das Düsseldorfer Hetjens-Museum, mit 20 000 Objekten aus acht Jahrtausenden auf Keramik spezialisiert, muß künftig nicht mehr über Platzmangel klagen. Das Institut, seit 1969 im Palais Nesselrode nahe dem Alten Hafen ansässig, hat 1650 Quadratmeter Schaufläche in einem angrenzenden Neubau hinzugewonnen, den es sich mit dem Filmmuseum teilt. Kosten: 10,8 Millionen Mark. Die Sammlung des seit Sommer 1993 geschlossenen Hauses wurde neu strukturiert, der neue Raum für Wechselausstellungen im Anbau Anfang Mai mit Keramiken von Pablo Picasso, Joan Miró und Antoni Tàpies eingeweiht (bis 28. August). Der Düsseldorfer Zerkünstler Heinz Mack hat das Foyer des Hauses mit Keramiken und Lichtobjekten ausgestattet. ■ In Malpartida de Caceres, 300 Kilometer südwestlich von Madrid, wurde das Museum Vostell eingeweiht. Der Fluxuskünstler Wolf Vostell hatte schon Mitte der siebziger Jahre in der rauen Landschaft der Estremadura eine alte aufgelassene Wollwäscherei entdeckt. Nach langen Querelen akzeptierten Stadt und Region, dort ein öffentliches Museum einzurichten und sich an der Finanzierung zu beteiligen; im März 1992 wurde mit der Restaurierung begonnen. Seit Mai sind etwa 50 Arbeiten Vostells zu sehen. Räume für Werke seiner



Kopf-Studie (1617) von Anthonis van Dyck (l.), „Der Schrei“ (1893) von Edvard Munch

Wiedergefunden. Italienische Polizisten haben die 1617 vom Flamen Anthonis van Dyck in Öl gemalte „Studie eines Kopfes“ Ende April unter dem Bett eines Bankangestellten in Rom entdeckt. Die Beamten waren auf der Suche nach Hehlerware. Das Gemälde – Schätzwert: 1,3 Millionen Mark – war vor 13 Jahren aus einer Kirche nahe der sizilianischen Stadt Ragusa gestohlen worden. ■ In einem Lastwagen fanden Carabinieri im Piemont ein Gemälde des venezianischen Manieristen Tintoretto (1518 bis 1594); es war im März aus der Villa eines Turiner Kunsthand-



Die Täter waren in eine Falle gegangen: Spezialagenten des britischen Scotland Yard hatten Kontakte zur Osloer Unterwelt geknüpft und sich als Kaufinteressenten ausgegeben.

Auferstanden. 1987 wurden acht historische Kaufmannshäuser am Rotterdamer Wijnhaven – eines der wenigen im Zweiten Weltkrieg nicht zerstörten Viertel – wegen eines Tunnelbaus Stein für Stein abgetragen und in riesigen Metallcontainern eingelagert (ART 7/1992). Bürger hatten gegen den bereits be-



Park-Villa Rietter in Zürich

Abbildungen



Abb. 1 Bazon Brock, 1967 © the artist, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 2 Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (We don't remember), 1991
© Felix Gonzalez-Torres, Courtesy The Felix Gonzalez-Torres Foundation,
Foto: Jens Ziehe, Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 3 Felix Gonzalez-Torres, „Untitled“ (Placebo – Landscape – For Roni), 1993
© Felix Gonzalez Torres, Courtesy The Felix Gonzalez-Torres Foundation
Foto: Courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 4 Marcel Broodthaers, Signatur, 1971
Copyright Estate Marcel Broodthaers
Foto: Jens Ziehe, courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 5 Georg Herold, Skulptur vom Sockel erschlagen, 1992
© VG Bild Kunst, Bonn
Foto: Jens Ziehe, courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 6 Joëlle Tuerlinckx, ronds d'exposition - ensemble 'Berlin', 1996/2004
© the artist, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 7 Titus, Es war einmal, 1991
© the artist, Foto: studioschuurman, courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 8 Pipilotti Rist, *Selbstlos im Lavabad*, 1994 und Richard Philipps, *Origin of the Milky Way*, 1998 © the artist, Foto: Jens Ziehe, courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin

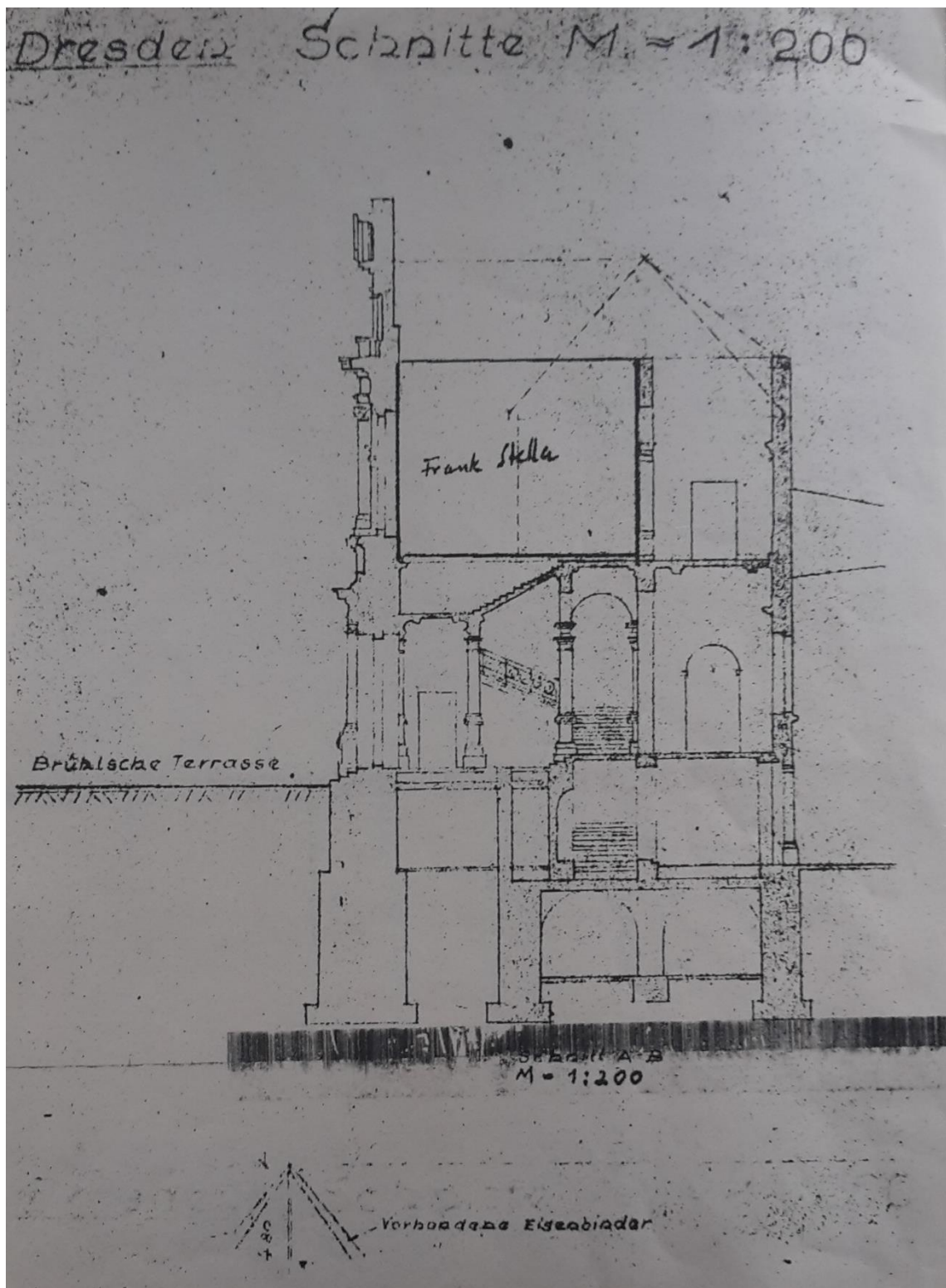


Abb. 9a Querschnitt des Albertinum Dresden, Installation von Frank Stella, „Of Whales in Paint, in Teeth, in Wood, in Sheet Iron, in Stone, in Mountains, in Stars (Moby Dick Series chap. 57), 1991 im 2.OG, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin

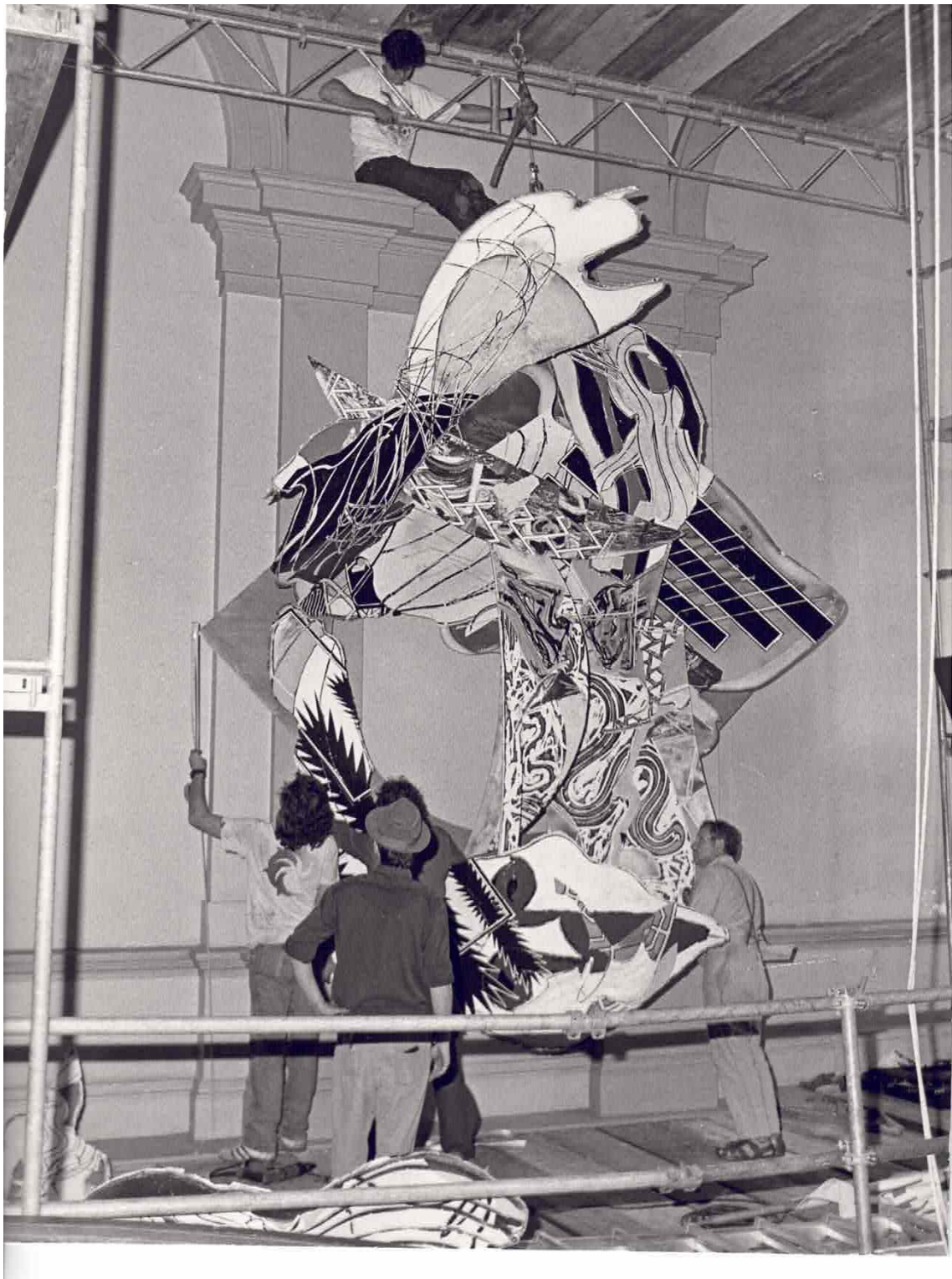


Abb. 9b Installation Frank Stella, „Of Whales in Paint, in Teeth, in Wood, in Sheet Iron, in Stone, in Mountains, in Stars (Moby Dick Series chap. 57), 1991 im Albertinum, 1991
Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 10 Frank Stella fliegt nach Berlin, Einladungskarte zur Öffnung der Sammlung Hoffmann, 1997, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 11 A.R. Penck, Der Arbeiter kehrt an seinen Arbeitsplatz zurück (...),1987, 1. Einrichtung, 1997/1998, © VG Bild-Kunst, Bonn, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin



Abb. 12 Christian Boltanski, Les Archives de C.B. 1965-1988 No. 1, 1989
© VG Bild-Kunst, Bonn, Foto: courtesy Sammlung Hoffmann, Berlin