

Inhalt

I Einleitung

1.1 Forschungsinteresse	16
Fragestellungen und Periodisierung	16
1.2 Theorie und Methode	18
Präzisierungen des kunstsoziologischen Ansatzes	18
Pierre Bourdieu: Das Kunstfeld und seine Regeln	19
Feld, Kapital, Autonomie und symbolische Güter: Begriffe und Konzepte	21
Das Feld der postmodernen Kunstproduktion: Erweiterungen und Ergänzungen	25
Methodischer Zugriff	27
1.3 Akteure und Quellen	28
Quellenbestände der öffentlichen Hand und kulturpolitische Schriften	28
Private und privatwirtschaftliche Akteure und Quellenbestände	30

II Kunstförderung in der Schweiz: Kontext und Vorgeschichte

2.1 Die kulturpolitischen Anfänge im 18. und 19. Jahrhundert	35
«Kunst hat noch keine Heimat in unserem Vaterland.»	35
Die «Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst»: Konsolidierungsbemühungen im späten 19. Jahrhundert	37
2.2 Spannungen und Dissonanzen: Kunstförderung im frühen 20. Jahrhundert.	42
«Wasserfall» oder «Omelette»? Die Moderne als umstrittenes Ordnungsprinzip	42
Avantgarde, Krieg und Künstlergruppen: Alternative Strategien der Förderung	45

2.3 Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Das Schweizer Kunstfeld der Zwischenkriegszeit	48
Reaktionäre Tendenzen und Marginalisierungen	48
Die Suche nach den «eigenartig-schweizerischen Leistungen»:	
Kunstförderung und Geistige Landesverteidigung	52
Die Konsekration der Avantgarde	57
Unternehmer und Kunst: Erste Firmensammlungen und privatwirtschaftliches Engagement	58
III Verdichtungen: Kunstförderung in den 1970er Jahren	
3.1 Künstlerische Vielfalt, Internationalität und nationale Eigenheiten	61
Das Schweizer Kunstfeld der 1970er Jahre	61
Pluralisierung der künstlerischen Strategien als Herausforderung für die Förderung	61
Im Spannungsfeld von Internationalität und der Suche nach der Schweizer Kunst	67
Kulturelle Vielfalt, Subsidiarität und das Problem der «demokratischen Nivellierung»	69
3.2 Strukturelle Konsolidierungen der Förderung in den 1970er Jahren	70
Konsumkultur und die Ausweitung des Publikums	70
Inventar und Reformen. Der Clottu-Bericht von 1975	74
Komplex und vielfältig: Die Analyse der bildenden Kunst im Clottu-Bericht	79
«Der Papierberg gebar eine Maus»: Kritik und Zensur im Clottu-Bericht	83
Verflogene Kultureuphorie. Der Clottu-Bericht in der Krise	88
Neuordnungen und Kontinuitäten: Schaffung des Bundesamtes für Kulturpflege und Reorganisation des Stipendienwettbewerbes	91
3.3. Diskursive Brennpunkte	96
Karl Schmid: «Es ist die Kunst, die zur Gesellschaft sieht.»	96
Peter F. Althaus: Kunstförderung muss öffentliche Begegnungsräume schaffen	99
Hans Hürlimann: «Wir brauchen ein umfassendes Verständnis von Kulturpolitik.»	102
Kulturpolitisches Verdichtungsmoment in den 1970er Jahren?	105

IV Strategien: Formen und Mittel der Förderung und die künstlerische Praxis

- | | |
|--|------------|
| 4.1 Stipendien und Preise | 107 |
| «Unterstützungsbeiträge» oder «Auszeichnung»? Das Eidgenössische Kunststipendium | 107 |
| Studienbeiträge für «jüngere Kunstbeflissene» und Preise für ein «reifes Lebenswerk». Die Förderung der Stadt Zürich | 113 |
| Preise und «Preislein». Die Vergabepaxis der Privaten | 120 |
| 4.2 Sichtbarkeit im Ausland: Die Entsendung von Kunst und Kunstschaffenden | 129 |
| Für die «dringend notwendigen weiteren Studien im Auslande»: | |
| Stipendien für Auslandsaufenthalte und Reisen | 129 |
| Die Sehnsucht nach dem «Grossstadtklima» oder der «italienischen Landschaft»: Das Atelierstipendium | 133 |
| Die Beschickung der Biennalen: ««Promotion» oder «Consécration»?» | 138 |
| 4.3 Ausstellen, Kaufen und Sammeln als Strategien der Förderung | 155 |
| Ausstellungen: Orte für Umsatz und Öffentlichkeit oder «Monsterkunstschaufen»? | 155 |
| Makkaroni, Stromzähler und die Kunst. Die Förderstrategien des Migros-Genossenschafts-Bundes und der Stiftung Landis & Gyr | 162 |
| «Banken fördern Kunst»: Das Sammeln und Ausstellen der Finanzinstitute | 167 |
| 4.4 Konzepte künstlerischer Arbeit und die Ansätze der Förderung | 174 |
| Materialisation und Dematerialisation: Veränderter Werkstatus und Orte der Förderung | 175 |
| Entfliehen aus der Enge: Die «Horizontenerweiterung» als Basis künstlerischer Arbeit | 178 |
| Immaterielles Arbeiten. Kunstschaffende als Unternehmer? | 181 |

V Kriterien: Eingrenzungen und Ausgrenzungen

- | | |
|--|------------|
| 5.1 Suchen nach den «förderungswürdigen» Kunstschaffenden und der «guten» Kunst | 187 |
| Begriffe als Container: Qualität, Eigenständigkeit, Fortschritt oder Authentizität | 187 |
| Gemalt, gemesselt und konstruktiv-konkret: Zwei Thesen zur «guten» Kunst | 190 |

Der junge, männliche, finanziell bescheiden begüterte Berufskünstler mit Schweizer Pass: Fünf Thesen zum ‹förderungswürdigen› Kunstschaffenden	198
5.2 Die Funktion der Expertinnen und Experten	211
Künstlerinnen und Künstler oder ‹Laien›? Die Verortung von Deutungshoheiten	211
Legitimität, Kompetenzen und deren Infragestellungen. Expertinnen und Experten in der Kritik	221
Kooperation und Konkurrenz: Alternative Expertennetzwerke als Konsekrationsinstanzen	225
5.3 Grenzen und Überschreitungen	230
«Ist das noch Kunst?» Die Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums 1957 an Rolf Iseli	230
«Cet artiste passe pour être un communiste actif»: Die Förderung von Hans Erni	237
Zensuren: «Tatbestand: Obszönität» und «zu viel Politik»	243
Die «Vermehrung der geistigen Unruhe»: Subversion und Subvention	247
VI Legitimierungen: Argumente und Begründungen der Kunstförderung	
6.1 Argument I: Das Engagement für die Kunst als Pflicht und Notwendigkeit	253
Die private ‹Verpflichtung zur Kunstförderung› und zum mäzenatischen Handeln	253
Kein ‹schönes Hobby›: Die staatliche Verpflichtung zur Förderung	256
«Die Förderung der Avantgarden ist Sache der Privaten»: Argumentative Abgrenzungen	257
6.2 Argument II: Kunst als Kompensation und Gegenpol	260
«Wie etwa eine Tasse Kaffee oder eine Zigarette in der Arbeitspause»: Kunst am Arbeitsplatz	260
Wider die Gefahren ‹unseres technologischen Zeitalters›: Staatliche Ideen einer kompensierenden Kunst	267
6.3 Argument III: Kunst als gesellschaftspolitischer Faktor	270
Die ‹Verpflichtung, die gemeinsame Wohlfahrt seiner Bürger› zu garantieren: Kunstförderung als sozialpolitische Massnahme	270

Die Künstlerinnen und Künstler als «Warner und Mahner»: Zuweisung staatsbürgerlicher Pflichten	272
«Demokratische Kulturpolitik», «Kultur für alle» und «Soziokultur»: Parolen und gesellschaftspolitische Einschreibungen in den 1970er Jahren	275
«Ein besserer Zustand für die Kunst wäre ein besserer Zustand für die Menschen»: Eine neue Kulturpolitik für eine neue Demokratie?	283
6.4 Argument IV: Kunst und die Steigerung der Produktivität	285
Die Idee der «doppelten» Förderung: Kunst und unternehmerische Optimierungsbestrebungen	285
Kunsthilfe im Kontext von «Limits to Growth» und anderen Wachstumsdiskursen	288
6.5 Argument V: Kunst als Mittel zur Konstruktion von Reputations- und Identitäten	293
Der Migros-Genossenschafts-Bund und die «Werbung um Sympathie»	294
«Imagepflege» und «Nebennutzen»: Dementi und Zugeständnisse der Banken	298
«Kulturwerbung» und das «Image» der Schweiz»: Nationalstaatliche Reflexionen zur kulturellen Aussenpolitik	306
«The cool rationalism of this art»: Nationalstaatliche Selbstentwürfe und die Kunst	313
Vielfalt und Ausschluss. Antagonismen in der nationalen Selbstdarstellung	317
 VII Schluss	
7.1 Konklusion	321
Künstlerische Pluralität, Reformen und Erneuerungsversuche:	
Die 1970er Jahre als Moment der Verdichtung	321
Strategien der Förderung, künstlerische Arbeit und Wettbewerb	323
Die Kriterien der Förderung. Setzen, Verteidigen und Überschreiten	328
Legitimierungen der Förderung: Kompensierende, gesellschaftspolitische, produktivitätssteigernde und identitätsstiftende Implikationen der Kunst	331

7.2 Die Produktion von realem und symbolischem Wert	336
«Auch wir vergolden unsere jungen Talente keineswegs mit Geld allein»: Konsekrationspotentiale der Förderung	336
Für die Reduktion der Unsicherheit: Förderung und Kunstmarkt	343
7.3 Kunstförderung in der Schweiz: Feldskizze und Ausblick	347
Die Kunstförderung als Feld? Regeln und Funktionsweisen	347
«Herausragende Winner» und Rentabilitätsansprüche: Eine Diagnose der Gegenwart und ein Blick in die Zukunft	348
Bibliografie	355
Quellen	355
Literatur	375
Abkürzungsverzeichnis	390
Abbildungsnachweise	391

Denken und Forschen bedürfen nicht nur der Mitdenkerinnen und Mitdenker, sondern auch der nötigen finanziellen Förderung, die mir Raum und Zeit für mein Forschungsvorhaben verschafft haben. Der Schweizerische Nationalfonds und die Salomon David Steinberg-Stipendien-Stiftung unterstützen das Dissertationsprojekt finanziell, wobei Erstgenannter auch die Publikation dieses Buches unterstützte.

Und schliesslich gilt ein grosser Dank meinem persönlichen Umfeld. Meine Freundinnen und Freunde, sowie meine Eltern Barbara und Fabio Dal Molin haben mich stets gefördert, angespornt und auch mal aufgefangen. Ohne sie wäre das Denken, Forschen und Schreiben nicht möglich.

Zürich, im Sommer 2018

Gioia Dal Molin

«Sie machen sich also selbständig und müssen nun in der nächsten Zeit versuchen, Ihre Kunstprodukte an den Mann oder an die Frau zu bringen. Sie haben in den Zeitungen schon oft gelesen und Sie wissen aus den Biographien der Künstler, welche Sie studiert haben, dass es Leute gibt, die man ehrfurchtsvoll Mäzene nennt. Es sollen die Leute sein, welche aus reiner Liebe zur Kunst und aus Freude an ihren blauen Augen junge Talente unterstützen, um es ihnen zu ermöglichen, «nur der Kunst zu leben». Dazu kommt noch der tröstliche Gedanken, dass der Staat Dutzende von Stipendien an junge, hoffnungsfrohe Kunstjünger abzugeben hat.

[...]

Ja, werden Sie mir da sagen, Herr X ist aber ein Mäzen, da man ihn doch als solchen kennt. Natürlich ist Herr X ein Mäzen, aber sehen Sie, er kauft eben nur Bilder von Leuten, die schon lange tot sind, oder dann aber äusserst berühmt. Das Risiko – verstehen Sie? Auch Herr X möchte schliesslich sein Geld so anlegen, dass es keinen Verlust bedeutet. Er wird sich also eine Galerie anlegen aus lauter grossen Namen, die er mit grosser Geste dann einmal seiner lieben Vaterstadt übermachen will, als kleines Entgelt dafür, dass er den Wert der meisten Bilder ja nie versteuert hat.

[...]

Kurz darauf reichen Sie zwei Ihrer Arbeiten in der Landeshauptstadt ein, wo eine Kommission zusammentritt, welche über die Zuteilung der Stipendien entscheidet. Ein Bildhauer und vier Maler haben das Anrecht auf ein derartiges Stipendium, aus dem man während eines Jahres Kost und Logis zahlen kann, wenn die Kost mager und das Logis sehr billig ist. Hundertfünfzig Künstler haben sich gemeldet. [...] Die Kommission hat die ihr vom Staate übertragene Aufgabe, darüber zu wachen, dass die Kunst des Landes stets nach Scholle dufte, die unser Brot hervorbringt. Amen. Sie werden also nach etwa sechs Wochen einen liebeswürdigen hektographierten Brief erhalten, worin Ihnen mitgeteilt wird, Sie hätten dieses Jahr leider nicht berücksichtigt werden können.»

(Hansjörg Gisiger, Brief an einen jungen Künstler, 1950/51)

I Einleitung

Zur Jahreswende 1950/51 publizierte die *Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten* (GSMBA)¹ in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Schweizer Kunst* den *Brief an einen jungen Künstler*,² verfasst vom Bildhauer Hansjörg Gisiger (1919–2008).³ Mit spitzer Feder entwirft der damals 31-jährige Gisiger die Erfahrungen eines jungen Kunstschaftenden, der, getrieben von «Kunstgelüsten»,⁴ doch zweifelt, ob er «den Beruf eines Künstlers ergreifen»⁵ soll. Er umreisst das «wahrheitsgetreue Bild vom Kampfe eines jungen Künstlers in unserer Republik»⁶ und zeichnet die Konturen des Kunstfeldes der unmittelbaren Schweizer Nachkriegszeit, in dem den nicht-gegenständlich arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern ein rauer Wind entgegenwehte. Gisiger benennt die verschiedenen Strategien der Akteure der öffentlichen und privaten Förderung, die mit Aufträgen, Ankäufen oder Stipendienvergaben junge Talente anspornen wollten, letztlich aber doch «Bildhauer Bünzli» auszeichneten, der «in würdiger Weise einmal mehr Mutter und Kind dargestellt»⁷ hat. Mit zynischem Unterton beschreibt er die machtpolitisch determinierte Förderung dieser der «Scholle» verbundenen Kunst und schildert die Interessen der urteilenden Expertinnen und Experten in den Kommissionen und Jurys. Diese würden, so Gisiger, im Rückgriff auf überkommene Förderkriterien den «kühne[n] Abstraktionsversuche[n]» des hoffnungsvollen Jungkünstlers «das Beiwort «bol-schewistisch»»⁸ zuordnen und ihn einmal mehr auf das kommende Jahr, auf die nächste Gelegenheit vertrösten. Auch die der Förderung anhaftende Wertproduktion thematisiert Gisiger. So müsse der junge Künstler einsehen, dass er «gar keinen wirtschaftlichen Wert produzieren könne», ja der Käufer seiner Arbeiten «für sein Geld keinen Gegenwert»⁹ erhalte und dieses lieber in berühmte Namen

1 Ein Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen findet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

2 Gisiger, Brief, 1950, S. 78.

3 Sofern zu eruieren sind bei allen erwähnten Künstlerinnen und Künstlern bei der erstmaligen Nennung die Lebensdaten angegeben.

4 Ebd., S. 77.

5 Ebd., S. 78.

6 Gisiger, Brief, 1951, S. 6.

7 Ebd., S. 5.

8 Ebd., S. 4, Hervorhebung im Original.

9 Ebd., S. 5.

investiere, die ihm Vermögen und Ruhm verleihen. Im Dilemma zwischen hehren künstlerischen Ambitionen und existenziellem Kampf ums Dasein – «hier der Hunger und dort ein Auftrag» – ende der Jungkünstler schliesslich als Portraitmaler, als «dreidimensionale[r] Photograph».¹⁰ Und doch ermutigt Gisiger ihn in seinem Traktat zum Verfolgen seiner Ziele und zum Missachten jeglicher Zweifel. Dabei konturiert er, in durchaus idealisierter Form, die Künstlerinnen und Künstler als kämpferische Aussenseiter und ortet in deren «lange[m] und harte[m] Kampfe mit sich und [ihrer] Umwelt, im Kampfe mit den Sorgen des Alltages und mit den noch grösseren [ihres] Berufes»¹¹ jenes Movens, das die herausragenden künstlerischen Leistungen erst hervorbringt.

1.1 Forschungsinteresse

Fragestellungen und Periodisierung

Gisigers Beschreibung eines düsteren Schweizer Kunstfeldes ist im Kontext der 1950er Jahre anzusiedeln. Die nationalen Kunstausstellungen, die vom *Schweizerischen Kunstverein* (SKV) und von der GSMBA organisiert wurden, oder die von der *Eidgenössischen Kunstkommission* (EKK) beschickten Biennalen in Venedig waren Plattformen für die gegenständlich arbeitenden Künstlerinnen und Künstler. Diese Tendenzen wurden während der politisch-kulturellen Defensivbewegung der Geistigen Landesverteidigung gefördert und von Gisiger mit dem Duft der heimatlichen «Scholle» assoziiert.

Mitte des Jahrzehnts fand jedoch ein Paradigmenwechsel statt. Die einst verfeimte, mit «bolschewistischen» Ideologien verknüpfte konstruktiv-konkrete Richtung avancierte zum Ausdruck der Schweizer Nachkriegsmoderne und feierte auf den venezianischen Biennalen 1956 und 1958 ihren Triumph. Die in der Folge einsetzenden, die 1960er und 1970er Jahre bestimmenden Tendenzen der Vervielfachung und Ausdifferenzierung manifestieren sich nicht nur in den künstlerischen Arbeitsweisen, Strategien und Inhalte, sondern auch auf der Ebene der kunstfördernden und kulturpolitischen Strukturen, Akteure und Debatten. Die vorliegende Studie fokussiert die Formation und Pluralisierung der staatlichen und nicht-staatlichen Förderung der bildenden Kunst in der Schweiz zwischen 1950 und 1980. Gisigers¹² *Brief an einen jungen Künstler* ist dabei nicht nur eine subjektive, aber treffende Beschreibung des Schweizer Kunstfeldes der Nachkriegszeit, das den Einstieg in meine Analyse markiert, sondern greift auch eine Reihe zentraler Aspekte der Förderung auf, die für meine Ausführungen be-

¹⁰ Ebd., S. 5.

¹¹ Ebd., S. 6.

¹² Gisiger war 1956 im Schweizer Pavillon an der Biennale vertreten.

stimmend wirken und den erkenntnisleitenden Fragekomplex bilden. Einerseits lege ich die relevanten Strategien der Förderung dar und frage nach den daran gekoppelten Vorstellungen über die Art der künstlerischen Arbeit. Andererseits zeige ich auf, welche künstlerischen Ausdrucksweisen zu einem bestimmten Zeitpunkt als ‚gut‘ und welche Künstlerinnen und Künstler als ‚förderungs-würdig‘ kategorisiert wurden. Dabei stehen weiter sowohl die angewandten Förderkriterien als auch der Status der deutungsmächtigen Expertinnen und Experten der Förderung zur Debatte. Schliesslich thematisiert die Untersuchung auch die zur Anwendung kommenden Begründungen für das Engagement in der bildenden Kunst. In der Auseinandersetzung mit diesen Fragestellungen können die Funktionsweisen der Förderung, die wesentlich zur Konstruktion des symbolischen Wertes von Kunst beitragen, aufgezeigt werden. Weiter lassen sich dadurch Aussagen über die (kultur-)politische Bedeutung von Kunst und zu den Setzungen einer nationalen Identität machen. Diese den künstlerischen Ausdrucksweisen eingeschriebenen Repräsentationsansprüche sind auch dem privaten Engagement für die bildende Kunst immanent und können in meiner Studie analysiert werden.

Die gegenwärtigen kulturpolitischen Debatten nicht nur zu dem seit Januar 2012 geltenden Kulturfördergesetz und der *Kulturbotschaft*,¹³ sondern auch zur zeitgleich publizierten Polemik über den ‚Kulturinfarkt‘¹⁴ verweisen auf die Aktualität meiner Untersuchung. Die aktuell bisweilen mächtigen Argumente, die die Förderung im Rückgriff auf ökonomisch motivierte Legitimierungen begründen und die wirtschaftliche Verwertbarkeit künstlerischer und kultureller Arbeit fordern, sind wie staats- und gesellschaftsrelevante Funktionszuschreibungen in die Kunst kein Phänomen der Gegenwart, sondern der Kontinuität von Debatten und Deutungen geschuldet.

Die drei Jahrzehnte umfassende Periodisierung meiner Studie erlaubt es, die Transformationsprozesse im Bereich der Kunst und hinsichtlich der Strukturen und Inhalte der Förderung aufzuzeigen. Die 1950er Jahre bieten sich insofern als Ausgangspunkt an, als sie den Rahmen für die oben beschriebene künstlerische und kunstfördernde Zäsur bildeten. Um 1980 waren erste Reformbemühungen wie die Umgestaltung des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes oder die Erneuerung der staatlichen Administration der Förderung abgeschlossen.

13 Botschaft 2012–2015.

14 Dies der Titel des 2012 publizierten Buches, als dessen Autor unter anderen der damalige Direktor der *Pro Helvetia*, Pius Knüsel, fungierte. Das Autorenkollektiv kritisiert unter der bereits im Titel formulierten Anprangerung «Von allem zu viel und überall das Gleiche» die Subventionierung der Kultur und fordert die Schliessung der Hälfte der Kulturinstitutionen in Deutschland und der Schweiz. Die Künstlerinnen und Künstler werden aufgefordert, ihre Produktion am Markt auszurichten und die Ökonomisierung der Kultur zu unterstützen (Haselbach et al., *Der Kulturinfarkt*).

Zugleich zeichneten sich mit der Lancierung der ‹Kulturinitiative› oder mit der wachsenden Bedeutung ökonomisch motivierter Legitimierungen für die Förderung jene Themen am Horizont ab, die die kulturpolitische Debatte der folgenden Jahrzehnte prägen sollten.¹⁵

1.2 Theorie und Methode

Präzisierungen des kunstsoziologischen Ansatzes

Das Verständnis von Kunst als ein ‹in ihrer Substanz [...] soziales Phänomen›¹⁶ bedingt die gesellschaftliche Einbettung der künstlerischen Produktion und der ästhetischen Wahrnehmung. Die damit gekoppelten Fragen nach den sozialen Bedingungen der Entstehung, Aneignung und Wirkung von Kunst, nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, beziehungsweise von Kunstschaffenden und Gesellschaft, oder nach der Funktion von Kunst in der Gesellschaft lassen sich an der Schnittstelle von Soziologie und Kunstgeschichte verorten. In der Unschärfe der disziplinären Zugehörigkeit formieren sich die Kunstsoziologie, die Sozialgeschichte der Kunst oder die soziologische Kunstgeschichte als Teilbereiche zwischen Sozial- und Geisteswissenschaft.¹⁷ Die Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Ansätzen sind teilweise diffus und wenig sinnvoll.¹⁸ Gerade jüngere Publikationen verfolgen dezidiert trans- oder interdisziplinäre Ansätze, die kunsthistorische Fragestellungen mit soziologischen Begrifflichkeiten und teilweise mit quantitativen Methoden analysieren.¹⁹

Die kunstsoziologische Herangehensweise, die dem Kunstwerk über seinen Status als künstlerisches Artefakt hinaus eine soziale Dimension zugesteht, ist für mein Forschungsvorhaben ergiebig. Sie richtet den Blick nicht nur auf die soziale Produktion von Kunst und auf die daran beteiligten Akteure und ihre Interessen, sondern ermöglicht zugleich die Fragen nach der Relevanz der Kunstförderung in diesem Gefüge. Dabei sind zwei Präzisierungen notwendig. Einerseits will ich mit der Einbeziehung einer kunsthistorischen Perspektive

15 Die Kulturinitiative wurde im August 1980 lanciert und forderte unter anderem die gesetzliche Verankerung eines Kulturprozentes. Ein Prozent der Bundesausgaben sollte für kulturelle Zwecke verwendet werden. Sowohl die Initiative als auch der bundesrätliche Gegenvorschlag wurden im Herbst 1986 vom Schweizer Stimmvolk verworfen.

16 Zitko, Vorwort, S. 7.

17 Eine umfassende Darstellung der wissenschaftsgeschichtlichen Genese und der Ausprägungen der verschiedenen Ansätze bietet: Roesler-Friedenthal, Kunstsoziologie.

18 Versuchte Differenzierungen im Sinne einer auf Normen bedachten Kunstsoziologie oder einer auf Einzelwerke und individuelle Ableitungen fokussierten soziologischen Kunstgeschichte (wie beispielsweise bei: Aulinger, Kunstgeschichte, S. 11ff.) sind angesichts der Transformationen in beiden Disziplinen nicht ergiebig.

19 So beispielsweise: Glauser, Verordnete Entgrenzung; Zahner, Die neuen Regeln.

den Blick auf die Kunst gewährleisten. Dabei strebe ich keine Werkanalysen an, sondern verstehe die künstlerischen Aspekte in Relation zu den gesellschaftlichen Bedingungen. So kann die Betrachtung künstlerischer Arbeiten bei der Analyse der Verknüpfungen von künstlerischen Ausdrucksformen mit den Strategien oder Kriterien der Förderung von Bedeutung sein. Ein sozialgeschichtlicher Ansatz andererseits ergänzt die kunstsoziologischen Grundlagen um die historische Dimension. Kunst erscheint nicht nur als soziales Phänomen, sondern auch als historisches Produkt. Die Aspekte der Produktion, Distribution und Rezeption werden ebenso wie die darin involvierten Akteure in ihrer historischen Genese analysiert und in den sozialen Strukturen verortet. In der Erweiterung des kunstsoziologischen Ansatzes um eine kunsthistorische und eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise konstituiert sich das Kunstwerk sowohl in seinen sozialen und historischen Dimensionen als auch in den ihm inhärenten formalen und ästhetischen Aspekten. Diese Faktoren stehen nicht in einem kausalen Zusammenhang, sondern bedingen sich wechselseitig.

Pierre Bourdieu: Das Kunstfeld und seine Regeln

Von einer sozialen Produktion der Kunst geht auch der Soziologe Pierre Bourdieu aus. In seinen 1992 erstmals auf Französisch erschienenen Ausführungen *Les Règles d'Art*²⁰ beschreibt er die «Produktion des Werts der Werke»²¹ im Feld der Kunst. Dieses umreißt er als einen nach eigenen Regeln funktionierenden gesellschaftlichen Raum. Während die dem sogenannten «Produktionsansatz» verpflichteten Ausführungen beispielsweise von Howard S. Becker die Kollektivität und die Kooperation in der gesellschaftlichen Erzeugung von Kunst und ihrer Wertigkeit betonen,²² zeichnet Bourdieu die Strukturen des künstlerischen Feldes als kompetitiv und agonistisch.²³ Diese

20 Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992. Deutsch erschienen als: Bourdieu, Die Regeln.

21 Ebd., S. 362.

22 Becker, *Art Worlds*, S. 233, 308.

23 Bourdieu kritisiert in *Die Regeln der Kunst* Beckers Ansatz und grenzt den Feldbegriff entschieden vom Konzept der Kunstwelten ab (Bourdieu, Die Regeln, S. 327f.). In der Folge formuliert Becker in der Neuauflage seiner Publikation *Art Worlds* von 2008 eine Entgegnung (vgl. Becker Pessin, Epilogue, S. 372ff.). Hierbei verweist er vor allem auf das in der soziologischen Konflikt-Konsens-Debatte tradierte Argument, dass die Perspektive Bourdieus die Kooperation vernachlässige. Er übersieht jedoch, wie Bismarck, Kaufmann und Wuggenig ausführen, dass diese letztlich nichts anderes als ein Spezifikum des konflikttheoretischen Paradigmas ist. Genannte Autorinnen und Autoren halten weiter fest, dass die auch von anderen Soziologinnen und Soziologen geäußerte Polemik gegen Bourdieus agonistische Theorie letztlich paradoxerweise den Realitätsgehalt einer konflikttheoretischen Perspektive betont und eine Art des performativen Widerspruchs gegen die eigene Argumentation darstellt (Bismarck, Kaufmann, Wuggenig, Nach Bourdieu, S. 29, Anm. 15).

Annahme entspricht meinen Fragestellungen insofern, als der Kunstförderung eher ein kompetitives denn ein kollaboratives Moment anhaftet. In der Verknüpfung empirischer Forschung und theoretischer Reflexion entwirft Bourdieu Analysekategorien, um die Kunst als sozial determinierte Aktivität zu untersuchen. Das von ihm beschriebene «Universum der Kunst»²⁴ umfasst die «Gesamtheit der in der Produktion des Werkes oder zumindest in die Produktion des *sozialen Werts* der Werke engagierten Akteure (Kritiker, Leiter von Galerien, Mäzene usw.)»²⁵ Obschon er dabei auch eine differenzierte Betrachtung einzelner Künstlerinnen und Künstler und ihres Werkes leistet, zeigt Bourdieu mit Blick auf die historische Genese des Feldes, dass sich der «Glaube in den Wert der Kunst und in die wertschaffende Macht des Künstlers»²⁶ ebenda erst konstituiert.

Die systematische Auseinandersetzung mit Bourdieus theoretischen Ansätzen zur Kunst und zum künstlerischen Feld setzte im deutschen Sprachraum – wie auch in Frankreich – relativ spät ein.²⁷ Neuere kunstsoziologische Arbeiten sowohl von Sozialwissenschaftlerinnen und Sozialwissenschaftlern als auch aus dem Bereich der Kunstwissenschaft leisten jüngst jedoch einen entscheidenden Beitrag zur vertieften Rezeption. Neben verschiedenen überblickartigen Darstellungen²⁸ sind vor allem die Versuche der Aktualisierung, der kritischen Relektüre oder der Anwendung von Bourdieus Theorien von Bedeutung. Der Sammelband *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften* von 2011 verfolgt einen kulturwissenschaftlichen Ansatz und versucht Bourdieus Theorie- und Methodeninstrumentarium auf die Bereiche von Hoch- und Populärkultur, Postkolonialismus oder Globalisierung anzuwenden.²⁹ Die 2008 erschienene Publikation *Nach Pierre Bourdieu* hat den Anspruch, die rezeptionsbedingten Leerstellen der visuellen Aspekte von Bourdieus Werk, die vernachlässigte Diskussion seiner Schriften zur bildenden Kunst sowie das lange unbeachtet gebliebene Element seiner politischer Haltung im Frühwerk stark zu machen.

24 Bourdieu, Aber wer hat denn die «Schöpfer» erschaffen?, S. 197.

25 Ebd., S. 199. Hervorhebung im Original.

26 Ebd., S. 210f.

27 Noch in den 1970er Jahren bildeten Bourdieus Schriften nur für wenige Geisteswissenschaftlerinnen und Geisteswissenschaftler oder Soziologinnen und Soziologen im deutschsprachigen Raum eine Arbeitsgrundlage. Dies änderte sich mit Bourdieus Hauptwerk *La distinction* von 1979, das in der deutschen Übersetzung 1982 publiziert wurde (Fröhlich, Rehbein, Die Rezeption, S. 381).

28 Neben der 2011 erfolgten Publikation aller Schriften Bourdieus zur Kunst und Kultur (Schultheis, Egger (Hg.), Pierre Bourdieu, Kunst und Kultur, Zur Ökonomie; dies. (Hg.), Pierre Bourdieu, Kunst und Kultur, Kunst und künstlerisches Feld) sind als einführende Darlegungen in seine kunstsoziologischen Studien die Publikationen von Kastner von 2009 (Kastner, Die ästhetische Disposition) und Schumacher von 2011 (Schumacher, Bourdieus Kunstsoziologie) zu nennen.

29 Šuber, Schäfer, Prinz (Hg.), Pierre Bourdieu.

Bezüglich einer Anwendung des Bourdieuschen Theoriegebildes auf die postmoderne Kunstproduktion ist vor allem Nina Zahners Untersuchung *Die neuen Regeln der Kunst* von 2006 zu nennen.

Feld, Kapital, Autonomie und symbolische Güter: Begriffe und Konzepte

Bourdieu's Ausführungen zeichnen sich durch eine Vielzahl oft uneinheitlich angewandter Begriffe und durch eine bisweilen literarische Sprache aus. Eigentliche Begriffsdefinitionen sind schwierig. Im Folgenden erläuterte ich diejenigen Konzepte genauer, die mir als erkenntnisleitende Analysekatoren dienen.

Das künstlerische Feld³⁰ ist ein nach eigenen Regeln funktionierender gesellschaftlicher Raum, der durch einen agonistischen Grundmechanismus geprägt wird. Der Wert von und die Definitionsmacht über Kunst aber auch die Position der einzelnen Akteure³¹ werden in einem feldinternen Aushandlungsprozess erzeugt. An diesem sind die Akteure des Feldes selbst – die Künstler, Kritikerinnen, Kunsthistoriker, Galeristinnen, Sammler, Mitglieder der Kunstjurys oder Museumsdirektorinnen – beteiligt.³² Positionen, Dispositionen und Positionierungen der Akteure strukturieren das Feld. Indem sie einander gegenseitig bedingen, beschreibt die Position die Stellung im Feld, die Positionierung «literarische oder künstlerische Werke [...], aber auch politische Handlungen und Reden, Manifeste oder polemische Schriften»³³ und die Disposition die habituellen Voraussetzungen der Akteure.

Weiter bedingt das Kapital der Akteure deren Handlungsoptionen im Feld. Bourdieu subsumiert alle Formen des sozialen Austausches unter eine allgemeine Ökonomie der Praxis. Alle Akteure im Feld streben eine Kapitalmaximierung an.³⁴ Dabei differenziert er zwischen dem ökonomischen Kapital als materiellem Besitz, dem kulturellem Kapital in Form von Wissen, Bildungstiteln oder kulturellen Besitztümern,³⁵ dem sozialen Kapital des Netzwerkes der

30 Wuggenig weist darauf hin, dass das Konzept eine Generalisierbarkeit über alle Felder der symbolischen Produktion hinweg beansprucht. Es ist daher möglich, unter Berücksichtigung der jeweiligen Spezifika Ausführungen zum literarischen auf das künstlerische Feld zu beziehen (Wuggenig, *Das Arbiträre*, S. 488). Dazu äussert sich auch Bourdieu: «Im weiteren Verlauf dieses Textes kann der Leser das Wort *Schriftsteller* jeweils durch *Maler*, *Philosoph*, *Wissenschaftler* usw. [...] ersetzen» (Bourdieu, *Die Regeln*, S. 341, Hervorhebungen im Original). Der Feldbegriff versteht sich als Alternative nicht nur zu Beckers Terminologie der Kunstwelten, sondern auch zu Begriffen wie dem «Betriebssystem Kunst», dem «Künstlermilieu» oder der «Kunstszene» (vgl. Wuggenig, *Das Arbiträre*, S. 513, Anm. 80).

31 In den französischen Originaltexten verwendet Bourdieu den Begriff des «agent».

32 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 362.

33 Ebd., S. 366.

34 Vgl. dazu: Schwingel, Pierre Bourdieu, S. 86; Jurt, *Das literarische Feld*, S. 83.

35 Bourdieu unterscheidet zwischen drei verschiedenen Formen von kulturellem Kapital: Bildung und spezifische Fähigkeiten bezeichnet er als inkorporiertes, kulturelle Besitztümer

Beziehungen und dem symbolischen Kapital. Das symbolische Kapital ist durch die feldspezifischen Wahrnehmungskategorien bestimmt. Es stellt die «wahrgenommene und legitim anerkannte Form der drei vorgenannten Kapitalien (gemeinhin als Prestige, Renommee usw. bezeichnet)»³⁶ dar. Im Feld der Kunst bezeichnet es die Anerkennung, um die die Künstlerinnen und Künstler und alle weiteren im Kunstfeld agierenden Akteure ringen und die ihre Position und ihre Macht bestimmt. Die Formen der Anerkennung bedingen einander wechselseitig und konkretisieren sich unter anderem in der Wertschöpfung des Kunstwerks. Produzent dieses Werkes ist nicht der Kunstschaffende allein, sondern die «Gesamtheit der Akteure und Institutionen», die durch ihren Glauben an den Wert der Kunst an deren Produktion mitwirken.³⁷ In diesem Prozess bestimmt das symbolische Kapital über die Definitionsmacht der Akteure und manifestiert sich als «Konsekrationskapital»,³⁸ das «die Macht zur Konsekration von Objekten [...] und von Personen [...] beinhaltet, Macht also, Wert zu verleihen [...]».³⁹ Die Akteure müssen nicht nur reich an symbolischem Kapital sein, sondern auch über eine «ästhetische Einstellung und Kompetenz»⁴⁰ verfügen. Dieses «ästhetische Kapital»⁴¹ gründet entweder auf einer (kunsthistorischen oder künstlerischen) Ausbildung oder auf einem intuitiven Umgang mit Kunst.

(Bilder, Bücher usw.) als objektiviertes und Bildungstitel als institutionalisiertes kulturelles Kapital. Vgl. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital*, S. 186.

36 Bourdieu, *Sozialer Raum*. An einer anderen Stelle hält Bourdieu fest: «Das symbolische Kapital ist eine beliebige Eigenschaft (eine beliebige Kapitalsorte, physisches, ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital), wenn sie von sozialen Akteuren wahrgenommen wird, deren Wahrnehmungskategorien so beschaffen sind, dass sie sie zu erkennen [...] imstande sind» (Bourdieu, *Praktische Vernunft*, S. 108).

37 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 362. Der Begriff des «Glaubens» ist in Bourdieus Ausführungen zentral. Dieser Glaube an den Wert der Kunst wird nicht nur von den Akteuren im Feld hergestellt, sondern speist sich auch durch bekräftigende Rituale als performative Strategien – wie die Besuche von Vernissagen oder Ausstellungen – sowie durch seine beständige Erneuerung im Zuge der feldinternen Auseinandersetzungen um interessante oder uninteressante Kunst, gute oder schlechte Kuratorinnen, Sammler oder Künstlerinnen (vgl. Wuggenig, *Das Arbiträre*, S. 495).

38 Analog zum Begriff des Glaubens entlehnt Bourdieu auch denjenigen der Konsekration dem Vokabular der Religion. Dies gründet sowohl auf Bourdieus Auseinandersetzung mit Durkheims Religionssoziologie und mit Webers Gedanken zur Religions- und Herrschaftssoziologie als auch auf seinem Verständnis der Kunst als eines in den westlichen Gesellschaften zentralen Substituts für Religion (vgl. Wuggenig, *Das Arbiträre*, S. 510f.).

39 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 239.

40 Ebd., S. 362.

41 Bourdieu selbst verwendet den Begriff des ästhetischen Kapitals nicht. Behnke und Wuggenig beschreiben im Kontext einer Untersuchung der sozialen Struktur von Museumsbesucherinnen und -besuchern das ästhetische Kapital als ein Instrumentarium für die Decodierung und Aneignung von Kunst, das durch ein Kunststudium an einer Kunsthochschule oder an einer Universität oder durch häufige Ausstellungsbesuche erworben werden könne (Behnke, Wuggenig, *Heteronomisierung*, S. 240). Im Rückgriff auf die beiden Autoren beschreibt Zahner das ästhetische Kapital als kunsthistorische Kenntnisse, die eine Unterform des kulturellen Kapitals darstellen würden (Zahner, *Die neuen Regeln*, S. 63).

Sowohl das Kunstwerk als auch der Kunstschaffende existieren letztlich nur, wenn sie von den an symbolischem und ästhetischem Kapital reichen Akteuren im Feld anerkannt werden.⁴²

Die Struktur des künstlerischen Feldes beschreibt Bourdieu als dichotom. Er differenziert zwischen dem ‹Subfeld der eingeschränkten Produktion› und dem ‹Subfeld der Massenproduktion›, die von zwei entgegengesetzten Prinzipien beherrscht werden.⁴³ Im Subfeld der eingeschränkten Produktion agieren die Kunstschaffenden der Avantgarde, deren Kunst nur wenigen Eingeweihten verständlich ist und die wohl Anerkennung – also symbolisches Kapital –, aber kaum ökonomisches Kapital erlangen. Auf der Seite der Massenproduktion sind diejenigen Kunstschaffenden angesiedelt, die für ein breites Publikum produzieren, kommerziellen Erfolg einstecken, aber über weniger symbolisches Kapital verfügen. Das Subfeld der Massenproduktion ist durch das Prinzip der Nachfrage geprägt und wird durch eine externe Hierarchisierung im Sinne eines heteronomen Verhältnisses zur Wirtschaft und zum kommerziellen Erfolg bestimmt. Im Subfeld der eingeschränkten Produktion beschreibt Bourdieu demgegenüber ein autonomes oder internes Hierarchisierungsprinzip, in dem die Unabhängigkeit von den Sphären der ökonomischen und der politischen Macht proklamiert wird. Zugleich zeichnet sich dieses Subfeld aber durch eine enge Anbindung an die feldinternen, die Definitionsmacht über die Kunst innehabenden Akteure und Institutionen aus.⁴⁴ Hier herrscht die ‹anti-ökonomische› Ökonomie,⁴⁵ in der symbolische und finanzielle Bewertung gegenläufig sind. Allerdings gehorcht auch dieses Subfeld einer ökonomischen Logik, ist es doch ebenso auf Kapitalmaximierung ausgerichtet.⁴⁶ Die Akteure setzen einerseits auf lange Produktionszyklen, in denen sich symbolisches Kapital dereinst in ökonomisches Kapital umwandelt,⁴⁷ oder aber auf die Konvertierbarkeit von Kapitalarten, die impliziert, dass auf Anerkennung in der Kunstwelt beruhendes symbolisches Kapital im Form einer Auszeichnung oder eines Preises in Geld konvertiert werden kann.⁴⁸ Das

42 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 353f., 362.

43 Ebd., S. 228ff., 344. Vgl. auch: Bourdieu, *Der Markt*, S. 20ff.

44 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 344f.

45 Ebd., S. 228. Hervorhebung im Original.

46 Ebd., S. 227f.

47 Während die sogenannte Bohème-Avantgarde gemäss Bourdieu nur über symbolisches Kapital verfügt, kann die arrivierte Avantgarde auch ökonomisches Kapital generieren. Erstgenannte hofft angesichts des Mangels eines Marktes in der Gegenwart auf die Zukunft, Letztgenannte kann von den langen Produktionszyklen bereits profitieren (ebd., S. 203, 229).

48 Vgl. dazu auch die Publikation von English, der in Anlehnung an Bourdieus Kapitalverständnis die Bedeutung von Literatur- und Kunstpreisen untersucht (English, *The Economy*).

künstlerische Feld ist ein Ort dynamischer Prozesse.⁴⁹ Die Auseinandersetzungen um Deutungshoheiten und Definitionsmacht bedingen künstlerische Veränderung, die durch zwei konkurrierende Strategien des Umstürzens oder Bewahrens bestimmt ist.⁵⁰

Das Konzept des Feldes gründet auf der Annahme einer mehr oder minder autonom funktionierenden künstlerischen Sphäre.⁵¹ Dabei ist das Prinzip der Autonomie insbesondere im Subfeld der eingeschränkten Produktion zentral. Demgegenüber beschreibt Bourdieu die externen Hierarchisierungsprinzipien in der Massenproduktion als einen Übergriff des Feldes der Macht auf das Feld der Kunst. Dementsprechend ist für Bourdieu das teilweise in Kritik geratene Konzept der Autonomie nicht absolut, sondern historisch variabel. Mit dem Begriff der «relativen Autonomie»⁵² fasst er die ökonomischen und politischen Interferenzen, betont aber zugleich deren Brechung oder Reinterpretation durch die feldspezifische Logik.⁵³ Allerdings positioniert sich Bourdieu gerade in seinem Spätwerk als Verfechter der Autonomie des künstlerischen Feldes. Diese sieht er durch externe Einflüsse bedroht und durch «die Welt der Mächtigen, der Geschäfts- und Geldleute», die «immer häufiger und immer effektiver in unsere Welt eingreifen»,⁵⁴ gefährdet. In *Freier Austausch* konstatiert er im Gespräch mit dem Künstler Hans Haacke einen steigenden Einfluss privatwirtschaftlicher Kunstförderer, eine «De-facto-Privatisierung»⁵⁵ von Kulturinstitutionen und eine im Feld selbst zu verortende Erosion der Autonomie durch die Anpassung der Produktionsbedingungen an die Kriterien des Marktes.⁵⁶ In der Konsequenz fordern Bourdieu und Haacke eine dezidierte Politisierung der Kunst⁵⁷ und eine Intensivierung der staatlichen Förderbemühungen.⁵⁸

49 Die Geschichte des künstlerischen Feldes ist, so Bourdieu, die «Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien» (Bourdieu, *Die Regeln*, S. 253).

50 Ebd., S. 400f.

51 Ebd., S. 365ff.; 401. Vgl. dazu auch: Jurt, *Das literarische Feld*, S. 85.

52 Vgl. dazu auch: Wuggenig, *Relative Autonomie*.

53 Jurt, *Das literarische Feld*, S. 88f.

54 Bourdieu, Haacke, *Freier Austausch*, S. 36.

55 Ebd., S. 76.

56 Graw kommt in ihrer, sich an Bourdieus Konzept orientierenden Analyse *Der grosse Preis* zum Schluss, dass das Feld der Kunst im beginnenden 21. Jahrhundert eher relativ heteronom denn relativ autonom aufzufassen sei (Graw, *Der grosse Preis*, S. 10). Die von ihr konstatierte Verschränkung der Bourdieu'schen Hierarchisierungsprinzipien mündet in einer Gleichsetzung des Marktwertes eines Kunstwerkes mit dessen künstlerischer Bedeutung (ebd., S. 11).

57 Bourdieu, Haacke, *Freier Austausch*, S. 89ff.

58 So Bourdieu: «Es gibt gewisse Existenzbedingungen für eine kritische Kultur, die nur der Staat gewährleisten kann. Kurz gesagt, wir müssen vom Staat die Mittel fordern, die die Freiheit gegenüber wirtschaftlichen, aber auch politischen Mächten, das heisst gegenüber dem Staat selbst, garantieren» (ebd., S. 77). Anzumerken ist jedoch, dass auch Bourdieus

Das Feld der postmodernen Kunstproduktion: Erweiterungen und Ergänzungen

Das Konzept des Kunstfeldes ermöglicht die im Rahmen meiner Fragestellungen intendierte soziale Verortung der Akteure der staatlichen und nicht-staatlichen Förderung. Wird die Kunst als Resultat eines feldinternen Definitionsprozesses gedacht, kann nach der konkreten Rolle der kunstfördernden Institutionen und Akteure gefragt werden. Im Rückgriff auf die Kategorien der verschiedenen Kapitalsorten können die Strategien und Handlungen der einzelnen Akteure dargelegt und die der Förderung immanenten Kapitalumwandlungen und Kapitaltransfers analysiert werden. Die materielle und symbolische Wertproduktion, die Durchsetzung von Ordnungsprinzipien oder das Ringen um die Konsekrationsmacht können mit den Bourdieuschen Analysekatégorien beschrieben werden. Die von Bourdieu betonte agonistische Struktur des Kunstfeldes entspricht letztlich auch der Förderung, der der Charakter eines kompetitiven Wettbewerbes anhaftet.

Allerdings basiert Bourdieus Konzept des Feldes auf der Analyse eines konkreten gesellschaftlichen Kontextes und entwirft ein an der künstlerischen Moderne orientiertes Modell. Das Feld der Kunst im ausgehenden 20. Jahrhundert thematisiert er in *Die Regeln der Kunst* lediglich auf den letzten Seiten.⁵⁹ Es stellt sich demnach die Frage, inwieweit sich das Konzept auf eine postmoderne Kunstproduktion anwenden lässt.⁶⁰ Während die Kämpfe um die Deutungshoheiten im künstlerischen Feld auch das dynamische und ausdifferenzierte postmoderne Kunstfeld der 1960er und 1970er Jahre auszeichnen, erweist sich insbesondere die dichotome Struktur als problematisch. Insbesondere die daran geknüpfte Unterscheidung zwischen einer eingeschränkten künstlerischen Produktion und einer Massenproduktion sind für die künstlerischen Strategien spätestens seit den beginnenden 1960er Jahren nicht mehr sinnvoll. Bourdieus Modell des Feldes der Kunst bedarf eines Um- oder Ausbaues. Als zentral erweist sich die erstmals von den Soziologen Behnke und Wuggenig⁶¹ vorgeschlagene und von Zahner⁶² ausführlich beschriebene Erweiterung von Bourdieus dichotomer Aufteilung um ein «Subfeld der erweiterten Produktion».

Plädoyer für eine nationalstaatliche Kunstförderung Abhängigkeiten und Fremdbestimmung generieren kann.

59 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 53off.

60 Ebd., S. 340. Vgl. dazu: Fröhlich et al., *Kritik*, S. 402ff.; Magerski, *Theorien*, S. 129. Dies ist insofern zentral, als meine Ausführungen jenen Zeitraum umfassen, in dem der Übergang von der Moderne in eine nachindustrielle Postmoderne verortet werden kann.

61 Behnke, Wuggenig, *Heteronomisierung*, S. 246.

62 Zahner entwickelt die «neuen Regeln der Kunst» ausgehend von einer auf Andy Warhol fokussierenden Analyse über den Durchbruch der US-amerikanischen Pop-Art. Sie übernimmt Bourdieus Verständnis der Kunst als Resultat feldinterner Definitionsprozesse, führt aber mit Blick auf die gesellschaftlichen und ökonomischen Umbrüche der 1960er und 1970er Jahre neue Akteure – wie die Massenmedien oder die konsumorientierte Mittelschicht – ein.

Mit diesem dritten Subfeld, das am Schnittpunkt der beiden anderen Subfelder liegt, kann die seit Mitte der 1960er Jahre nicht mehr aktuelle Zweiteilung zwischen einer Hoch- und einer Populärkultur überwunden werden. Das Subfeld der erweiterten Produktion zeichnet sich dadurch aus, dass die hier agierenden Kunstschaffenden an der Akkumulation von symbolischem und ökonomischem Kapital interessiert sind.

Eine weitere Spezifizierung ist meines Erachtens nötig. Das künstlerische Feld ist nicht als starre trichotome Struktur zu denken. Vielmehr sollen die drei beschriebenen Subfelder Pole darstellen, die einander anziehen, abstossen oder überschneiden und zwischen denen eine Vielheit von Positionen, Dispositionen und Positionierungen möglich ist.⁶³ Ein solches Kunstfeld ist höchst dynamisch und verfügt über fließende Grenzen und Kapitalstrukturen, die stets neu ausgehandelt werden. Seine Konstitution gründet nicht auf der Analyse einer historischen künstlerischen Tendenz⁶⁴ oder auf einer Ausprägung postmoderner Kunstproduktion,⁶⁵ sondern ganz grundsätzlich auf den seit den 1950er Jahren im Feld der Kunst relevanten Transformierungs- und Pluralisierungsprozessen. Eine dynamische Feldstruktur mit drei Polen schafft einen Raum für Koexistenz. Die von Bourdieu intendierte Gleichzeitigkeit opponierender künstlerischer Positionen wird so potenziert. Weiter kann eine derartige Strukturierung der Periodisierung und der Fragestellung meines Vorhabens insofern gerecht werden,

63 Auch Bourdieu bezeichnet die Subfelder der eingeschränkten Produktion und der Massenproduktion teilweise als Pole des künstlerischen Feldes. Vgl. dazu beispielsweise: Bourdieu, *Die Regeln*, S. 344.

64 Die von Zahner (Zahner, *Die neuen Regeln*) formulierten neuen Regeln der Kunst gründen auf den Charakteristika der Pop-Art. Die von der Autorin angeführten Aspekte, wie die Orientierung am Erscheinungsbild des Massenproduzierten oder der zentrale Aspekt des sofortigen, publikumswirksamen Erfolges, sind nur für den politischen und sozialen Kontext der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft zu verstehen und lassen sich nicht analog auf ein zeitlich und räumlich differentes Umfeld transportieren. Vgl. zu einer kritischen Betrachtung von Zahners Ausführungen auch: Magerski, *Theorien*, S. 129ff.

65 So präzisieren Behnke und Wuggenig das dritte Subfeld als Ort der erweiterten Produktion, die von einer postmodernistischen Kultur dominiert wird. Ihre Definition des Postmodernismus beruht auf der Aufhebung der Unterscheidung zwischen Kunst, Ökonomie und Unterhaltung (Behnke, Wuggenig, *Heteronomisierung*, S. 246). Im dritten Subfeld wird zwar nicht eigentlich heteronom und nur nach den antizipierten Publikumserwartungen produziert, aber es bestehen «kaum Vorbehalte [...], an den affirmativen Ritualen des Spektakels zu partizipieren» (ebd., S. 247). Diese Beschreibung des dritten Subfeldes erscheint mir insofern als unzureichend, als die erwähnte Lust am Spektakel und die Verschränkung von Kunst, Markt und Unterhaltung nicht das primäre Charakteristikum der postmodernen Kunstproduktion darstellen. In diesem Kontext erachte ich die allgemeiner gehaltene Annahme, dass die postmoderne Kunstproduktion auf einer Ausweitung des Publikums und des künstlerischen Feldes beruht, als sinnvoller. Dies impliziert letztlich ein pluralistisches Feld, in dem verschiedene Akteure aus Kunst, Ökonomie oder Unterhaltung mit verschiedenen Strategien um subfeldspezifische Deutungshoheiten konkurrieren.

als beispielsweise die Vervielfachung künstlerischer Strategien, das Auftauchen neuer privatwirtschaftlicher Kunstförderer, die damit verknüpfte Veränderung des Autonomieparadigmas oder die Konzeption des Kunstschaffenden als «Unternehmer seiner selbst»⁶⁶ verortet und analysiert werden können. In diesem dynamischen Gefüge sind die Prozesse der Konsekraton und der Definition oder die Wertigkeit von Kunst ebenso das Resultat pluralistischer Aushandlungen wie die Regeln der Kunst selbst.

Methodischer Zugriff

Obschon mit Bourdieus Konzept des künstlerischen Feldes und den entsprechenden Erweiterungen ein auch auf quantitativen Untersuchungen basierendes theoretisches Fundament zur Anwendung kommt, stützt sich mein Vorhaben auf eine qualitative Analyse. Im Rückgriff auf das klassische methodische Instrumentarium der Geschichtswissenschaft sind meine Untersuchungen eng an die Quellen gebunden und beruhen auf einer heuristischen Quellenanalyse. Bei diesem methodischen Vorgehen bilden die von Bourdieu entwickelten Begriffe die erkenntnisleitenden Analysekatogorien, um die Schweizer Kunstförderung zu reflektieren.

Ausgehend von den schriftlichen Quellen untersuche ich die Transformations- und Pluralisierungsprozesse in der Kunstförderung. Dabei ist gerade mit Blick auf die verschiedenen Produktions- und Überlieferungsbedingungen und die den Quellen oft immanente symbolische Wertproduktion eine historiographische Quellenkritik zentral. Zu differenzieren ist beispielsweise zwischen Quellensorten wie Vergaberichtlinien, die weitgehend das Resultat standardisierter administrativer Vorgänge oder politischer Entscheidungsprozesse sind, oder Quellentypen wie Korrespondenzen oder ausführliche Juryberichte, in denen subjektive, auch idiosynkratische Meinungen geäußert werden. Im Rückgriff auf die eingangs formulierte Absicht, eine kunsthistorische Perspektive ebenso zu berücksichtigen, bedingt mein methodischer Zugriff auch einen Blick auf die Kunst. Dieser mündet nicht in einer isolierten Werkbetrachtung, sondern verortet das Kunstwerk im sozialen Raum des künstlerischen Feldes. Ich plädiere für eine Komplementarität einer internen und einer externen Analyse, die Kunstobjekte sowohl im sozialen Kontext als auch hinsichtlich kunsthistorisch-ästhetischer Kategorien untersucht.⁶⁷

66 Foucault, *Geschichte*, S. 314.

67 Zolberg, *Constructing*, S. 12.

1.3 Akteure und Quellen

Die theoretischen Prämissen und der methodische Zugriff bilden das Instrumentarium, um die Quellen zu bearbeiten. Die Heterogenität von staatlichen und nicht-staatlichen Akteuren der Förderung, von Institutionen, Unternehmungen oder Verbänden, die sich aus unterschiedlichen Motiven für die bildende Kunst engagierten, macht eine Selektion des Quellenmaterials notwendig. Diese erfolgt einerseits entlang dem Anspruch, sowohl die Strukturen der öffentlichen wie auch der nichtöffentlichen Förderung analysieren zu wollen und dabei insbesondere die direkten Förderstrukturen zu fokussieren, ist jedoch andererseits auch Entscheidungen hinsichtlich der Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von Archivalien geschuldet.

Quellenbestände der öffentlichen Hand und kulturpolitische Schriften

In der öffentlichen Kunstförderung kommt den bundesstaatlichen Aktivitäten eine zentrale Stellung zu. Im Fokus stehen die dem *Eidgenössischen Departement des Innern* (EDI) angegliederten und ab 1975 im *Amt für kulturelle Angelegenheiten* (AKA), dem späteren *Bundesamt für Kultur(-pflege)* (BAK)⁶⁸ konzentrierten Strategien der jährlichen Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums und der Entsendung von Künstlerinnen und Künstlern an die Biennalen in Venedig, Paris und São Paulo.⁶⁹ Diese sind die wichtigsten und sichtbarsten bundesstaatlichen Fördermittel. Sie waren sowohl national als auch international ausgerichtet und adressierten sich ebenso an den künstlerischen Nachwuchs wie an die etablierten Kunstschaftenden.⁷⁰ Bei der Vergabe der beim AKA beziehungsweise beim BAK eingestellten finanziellen Mittel sprach die EKK als unabhängige, aus Kunstschaftenden, Kuratorinnen, Kunstkritikern oder Kunsthistorikerinnen bestehende Kommission dem Bundesrat Empfehlungen aus. Die Sitzungsprotokolle sind im BAK archiviert und bilden eine wichtige Grundlage

68 Dieses war neben der Förderung der bildenden Kunst auch für die Förderung der angewandten Kunst, die Denkmalpflege, die Filmförderung und den Kulturgüterschutz verantwortlich.

69 Die Fokussierung auf die drei Biennalen ergibt nicht nur insofern Sinn, als die drei Ausstellungen zu den ältesten Biennalen zählen – diejenige in Venedig wurde 1895, diejenige in São Paulo 1951, diejenige in Paris 1958 begründet –, sondern auch deshalb, weil sie von der Schweiz während des ganzen Untersuchungszeitraumes mehr oder minder regelmässig beschiedt wurden. Vgl. dazu die Liste aller weltweit abgehaltenen Biennalen seit 1895 in: Belting, Buddensieg, Weibel, Mapping, S. 104ff.

70 Erst mit Inkrafttreten des neuen Kulturfördergesetzes vom Dezember 2009 zeichnet die *Pro Helvetia* für die Beschickungen der Biennalen verantwortlich. Während des von mir fokussierten Zeitraumes war die Stiftung im Bereich der bildenden Kunst primär in die Organisation von Ausstellungen im Ausland und in die Unterstützung von landesteileübergreifenden Projekten im Inland involviert.

für meine Untersuchungen. Weitere Archivalien finden sich im *Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft* (SIK) und im Bundesarchiv (BAR). Während im SIK insbesondere Pressematerialien und Rezensionen aus Tages- und Wochenzeitungen sowie aus Fachzeitschriften archiviert sind, bewahrt das Bundesarchiv die Ansprachen und Vorträge der jeweiligen EDI-Vorsteher, Listen der Bewerberinnen und Bewerber für das Kunststipendium oder Korrespondenzen auf.⁷¹ Weiter finden sich dort umfangreiche Bestände zu den Schweizer Biennale-Teilnahmen. Diese umfassen die Korrespondenzen der zuständigen Personen beim EDI und der EKK mit den jeweiligen Botschaften vor Ort oder den eingeladenen Künstlerinnen und Künstlern, ferner Notizen, Rechnungen, Einladungskarten oder Zeitungsausschnitte. Allerdings sind die vorhandenen Materialien oft von administrativ-organisatorischem Charakter und geben nur vereinzelt Auskunft über inhaltlich-konzeptionelle Fragen. Sowohl anlässlich der Biennale-Teilnahmen als auch des Stipendienwettbewerbes wurden Kataloge herausgegeben, die als publizierte Quellen wichtig sind. Ausführungen zu einzelnen Fördermassnahmen oder allgemeinere kulturpolitische Reflexionen finden sich zudem in den parlamentarischen Anfragen und Interpellationen und den jeweiligen bundesrätlichen Antworten.

Neben den bundesstaatlichen Förderstrategien betrachte ich weiter die Stadtzürcher Kunstförderung. Dies ergibt insofern Sinn, als die finanziellen Aufwendungen der Stadt in diesem Bereich immer relativ gross waren⁷² und Zürich bereits seit den 1950er Jahren über ausdifferenzierte Förderstrukturen verfügte. Die Quellenlage ist sehr gut. Im Stadtarchiv finden sich nicht nur die Sitzungsprotokolle der verschiedenen Kunstkommissionen oder die Reden der Stadtpräsidenten zur Vergabe des Stadtzürcher Kunstpreises, sondern auch die Korrespondenzen zwischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich für Stipendien oder Atelieraufenthalte bewarben, und dem zuständigen städtischen Präsidialdepartement. Die Fokussierung auf die Stadtzürcher Förderung hat exemplarischen Charakter, allerdings werden im Vergleich beispielsweise mit den bundesstaatlichen Debatten die Analogien offenbar.

Der 1975 veröffentlichte sogenannte Clottu-Bericht der *Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik*⁷³ stellt neben den bundes-

71 Nicht auffindbar waren die von den Künstlerinnen und Künstlern eingereichten Bewerbungsunterlagen für den jährlichen Stipendienwettbewerb.

72 Vgl. dazu die im Clottu-Bericht publizierten Zahlen über die finanziellen Aufwendungen der Gemeinden mit über 30000 Einwohnerinnen und Einwohnern für die Stichjahre 1960 und 1970: Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 453ff.

73 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge.

rätlichen Berichten über Geschäftsführung und Legislaturperioden,⁷⁴ den publizierten Vorträgen des sozialdemokratischen Bundesrates Hans Peter Tschudi⁷⁵ (Vorsteher des EDI 1959–1973) und seines christdemokratischen Nachfolgers Hans Hürlimann⁷⁶ (Vorsteher EDI, 1974–1982) oder den publizierten Aufsätzen und Reden des Zürcher Stadtpräsidenten Sigmund Widmer⁷⁷ eine zentrale schriftliche Quelle dar. Eine weitere wichtige Grundlage meiner Ausführungen bilden schliesslich kulturpolitische Schriften und Äusserungen, die zwischen 1950 und 1980 von verschiedenen Akteuren in unterschiedlichen Kontexten verfasst wurden.⁷⁸

Private und privatwirtschaftliche Akteure und Quellenbestände

Die wachsende Zahl insbesondere von privatwirtschaftlichen Akteuren,⁷⁹ die sich im Laufe der 1950er, 1960er und 1970er Jahre in der Förderung engagierten, verweist auf Pluralisierungstendenzen, bedingt jedoch eine Auswahl von kunstfördernden Initiativen. Meine Selektion gründet auf drei Kriterien. Erstens konzentriere ich mich insofern auf das privatwirtschaftliche Engagement, als die Mehrzahl der untersuchten Akteure Firmen oder Stiftungen sind, deren finanzielle Mittel aus wirtschaftlichen Tätigkeiten stammen. Dieser Fokus ist auch dem Umstand geschuldet, dass der private, in seinem Selbstverständnis mäzenatisch motivierte Förderer und/oder Sammler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung ist.⁸⁰ Zweitens betrachte ich jene

74 So beispielsweise: Bericht 1968; Schweizerische Bundeskanzlei (Hg.), Bericht Legislaturperiode 1971–1975.

75 Beispielsweise: Tschudi, Aspekte; ders. Die eidgenössische Kulturpolitik.

76 Hürlimann, Einzelinitiative; ders., Kultur.

77 Widmer, Kulturpolitik; ders., Zürich.

78 So beispielsweise: Althaus, Gedanken; Nizon, Diskurs; Rotzler, Lässt sich Kunst; Salis, Kulturelle Aussenpolitik; Schmid, Der moderne Staat. Nicht berücksichtigt werden im Rahmen kulturpolitischer Äusserungen die Positionen der politischen Parteien. Auch die Förderstrategien der Kunst- und Kunstschaffendenvereine SKV, GSMBA und GSMBK, die neben der Organisation von Ausstellungen vor allem kulturpolitische Lobbyarbeit und andere Formen der indirekten Förderung wie den Einsatz für eine günstige Gestaltung der Urheberrechte verfolgten, greife ich in meinen Untersuchungen nur punktuell auf.

79 Im 1983 erstmals publizierten *Handbuch der öffentlichen und privaten Kulturförderung* sind 62 Wirtschaftsunternehmen verzeichnet, von denen 38 angaben, sich auch oder ausschliesslich der Förderung der bildenden Kunst zu widmen. In der Rubrik der Stiftungen finden sich 114 Einträge, wobei 51 der genannten Stiftungen auch die Förderung der bildenden Kunst verfolgten (vgl. Schweizerische Arbeitsgemeinschaft kultureller Stiftungen, BAK (Hg.), Handbuch).

80 Zu nennen ist beispielsweise der Winterthurer Kunstsammler Oskar Reinhart (1885–1965), der seine Sammlung europäischer Kunst aus dem 14. bis 20. Jahrhundert 1958 der Schweizerischen Eidgenossenschaft vermachte, während er die nach ihm benannte Stiftung sowie eine Sammlung mit Werken deutscher, österreichischer und Schweizer Kunstschaffender bereits

Akteure, die ihr Engagement für die Kunst als Förderung propagierten, sich tradierter Förderstrategien wie der Preis- oder Stipendienvergabe bedienten oder aber Aktivitäten wie das Sammeln und Ausstellen von Kunst unter den Begriff der Förderung subsumierten. Drittens ist meine Auswahl auch durch die Verfügbarkeit und die Aussagekraft von Quellmaterialien bestimmt. Ich berücksichtige daher jenes Engagement, das auf einer Auseinandersetzung mit den kunstfördernden Strategien und Konzepten gründete und in dessen Rahmen sich die Verantwortlichen äusserten.⁸¹ So untersuche ich das Kunstengagement der zwischen 1950 und 1980 bedeutenden Schweizer Banken – der *Schweizerischen Bankgesellschaft* (SBG), des *Schweizerischen Bankvereins* (SBV),⁸² der *Schweizerischen Volksbank* (SVB) und der *Schweizerischen Kreditanstalt* (SKA)⁸³ – sowie die hinsichtlich ihres Förderkonzeptes innovative *Gotthard-Bank*. Weiter betrachte ich die *Stiftung Landis & Gyr* sowie die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung*, die durch das sogenannte Kulturprozent finanzierten Aktivitäten des *Migros-Genossenschafts-Bundes* sowie punktuell die *Mobililar-Versicherungsgesellschaft*⁸⁴ und die *National-Versicherung*.⁸⁵

Da gerade der administrative Aufwand für Preisvergaben oder Stipendienwettbewerbe sehr gross ist, versuchten sich nur wenige Akteure damit zu positionieren. Während die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* ab 1951 das nach dem Stifterpaar benannte Stipendium für Kunstschaffende bis 35 Jahre ausrichtete,⁸⁶ vergab die 1971 in Zug begründete und aus dem Industriekonzern *Landis & Gyr* hervorgegangene gleichnamige Stiftung einen Förderpreis an bildende Künstlerinnen und Künstler bis 40 Jahre.⁸⁷ Derweil verlieh die *Schweizerische Bankgesellschaft* in den 1970er Jahren den *Grossen Fotopreis der Schweiz*. Neben den Quellenkonvoluten im Stadtarchiv Luzern,⁸⁸ in der *Öffentlichen Doku-*

1940 der Stadt Winterthur geschenkt hatte (vgl. dazu: Reinhard-Felice, Maria Antonia (Hg.), Sammlung).

81 Auch blieben mir einige Firmen- und Stiftungsarchive verschlossen, was zur Folge hat, dass ich mich auf jene Akteure konzentriere, deren Tun durch publizierte Materialien begleitet wurde.

82 SBG und SBV fusionierten 1998 zur heutigen UBS.

83 SVB und SKA gehören seit 1993 bzw. seit 1989 zur *Credit Suisse Group*.

84 Heute unter dem Namen *Die Mobililar* tätig.

85 Heute: *Helvetia*.

86 Das Stiftungsvermögen wurde von der Eidgenössischen Finanzverwaltung verwaltet, der Stiftungsrat vom Bundesrat bestimmt (vgl. Satzungen der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, 27. Sept. 1950, BAR E2024A#1990/221#2175*).

87 Wohl auch bedingt durch den unterschätzten administrativen Aufwand, wurde der Förderpreis der Zuger Stiftung lediglich einmal vergeben.

88 In den im Stadtarchiv Luzern archivierten Beständen der das Kunstmuseum Luzern tragenden Kunstgesellschaft Luzern (SALU D18) finden sich Unterlagen zum *Kiefer-Hablitzel-Stipendium*, dessen Jurierung und Ausstellung zwischen 1959 und 1974 im Kunstmuseum Luzern stattfand. Quellenkonvolute von juristisch-administrativem Charakter sind zudem im Bundesarchiv in verschiedenen Beständen aufbewahrt.

mentationsstelle Zug⁸⁹ und im Schweizerischen Kunstarchiv des SIK⁹⁰ stütze ich mich diesbezüglich vor allem auf publizierte Materialien. Dazu gehören etwa die zum *Grossen Fotopreis* herausgegebenen Kataloge,⁹¹ Berichte in den jeweiligen Firmenzeitschriften,⁹² Jubiläumspublikationen⁹³ oder in der Tages- und Wochenpresse⁹⁴ erschienene Artikel.

Weiter deklarierten die nicht-staatlichen Stiftungen und Unternehmungen das Format der Ausstellung als Förderung. Hierbei konzentriere ich mich insbesondere auf die 1978 in Zürich organisierte und breit rezipierte Schau *Banken fördern Kunst*, an der sich neben dem *Bankverein* und der *Volksbank* auch die *Gotthard-Bank* beteiligte. Die Ausstellungskataloge,⁹⁵ in denen teilweise umfassende Förderkonzepte, Legitimierungsstrategien⁹⁶ oder Expertisen von Fachleuten⁹⁷ dargelegt wurden, Rezensionen⁹⁸ und Interviews mit den Verantwortlichen der Banken⁹⁹ oder Beiträge in den unternehmenseigenen Zeitschriften¹⁰⁰ bilden die relevanten Quellen. Das als Kunstförderung kategorisierte Sammeln und Ausstellen von Kunst betrachte ich anhand der Aktivitäten des *Migros-Genossenschafts-Bundes*,¹⁰¹ der *Stiftung Landis & Gyr* sowie der kunstfördernden Banken. Wobei das Engagement der Finanzinstitute insbesondere bei Kunstankäufen für die grossangelegten Neubauprojekte der 1970er Jahre eine intensiviertere Aufmerksamkeit erfuhr, die sich beispielsweise in der Produk-

- 89 In dem von privater Seite in den 1980er Jahren initiierten Archiv in Zug sind im Themendossier zur *Stiftung Landis & Gyr* (72.2.200) vor allem gesammelte Presseartikel aber auch Einladungskarten zu kulturellen Veranstaltungen archiviert.
- 90 Das Schweizerische Kunstarchiv des SIK verfügt über ein Archivkonvolut (SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien/Stiftungen/Firmen) zur Kunstförderung von Stiftungen und Firmen, in dem sich neben publizierten Materialien auch unpublizierte Dokumente insbesondere zum Engagement der *Bankgesellschaft* und zum *Bankverein* befinden.
- 91 Vgl. beispielsweise: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), *Grosser Fotopreis 1974*.
- 92 So zum Beispiel die vom Direktor des SIK gehaltene und in der Hauszeitschrift abgedruckte Rede zur Verleihung des Förderpreises der *Stiftung Landis & Gyr*: Lüthy, *Neue Richtlinien*. Vgl. Auch: K.E. *Grosser Fotopreis*.
- 93 Vgl. *Stiftung Landis & Gyr* (Hg.), *10 Jahre Stiftung*.
- 94 Beispielsweise: Kneubühler, *Preislein*; Kunz, *Kunstförderung*.
- 95 Vgl. die zu *Banken fördern Kunst* 1978 publizierten Kataloge: *Gotthard-Bank* (Hg.), *Schweizer Kunst*; Schweizerische Volksbank (Hg.), *Kunstsammlung*; Schweizerischer Bankverein (Hg.), *Banken*.
- 96 So: Stüssi, *Von der schwierigen Kunst*.
- 97 Beispielsweise: Szeemann, *Junge Schweizer Kunst*.
- 98 Vgl. Billeter, *Banken*; Killer, *Drei Banken*; Monteil, *Geld*.
- 99 Zum Beispiel: Killer, *Avantgarde-Förderung*; Peter, *300 Künstler*.
- 100 Vermehrte *Pflege*; Wolf, *Begegnung*.
- 101 In dem für wissenschaftliche Recherchen zugänglichen Archiv der Unternehmung in Zürich finden sich zahlreiche Materialien zum kunstfördernden und kulturpolitischen Engagement des *Migros-Genossenschafts-Bundes*.

tion von reichbebilderten Broschüren¹⁰² oder in Äusserungen der Verantwortlichen¹⁰³ manifestiert.

Die Beschäftigung mit der Förderung der bildenden Kunst impliziert auch eine Beschäftigung mit den Künstlerinnen und Künstlern. Zum einen mit jenen Namen, die auch heute noch bekannt sind, zum anderen jedoch auch mit den heute unsichtbaren und vergessenen Kunstschaffenden, die in keine kunsthistorischen Überblickswerke Eingang gefunden haben. So geht es in meiner Studie immer auch um die Künstlerinnen und Künstler. Auch sie bewegen sich als zentrale Akteure im Feld der Kunst, auch sie tragen mit ihrem Tun und ihrer Haltung zu den Strategien der Förderung bei.

102 Vgl. zum Beispiel: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), Flurpark.

103 So beispielsweise: Förderung der bildenden Kunst durch die Schweizerische Bankgesellschaft, verfasst von Ernst Mühlemann, 29. Nov. 1979, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien/Stiftungen/Firmen.