

Von der schwierigen Kunst, Kunst zu fördern

Staatliches und nicht-staatliches
Engagement für
die bildende Kunst in
der Schweiz, 1950–1980

Gioia Dal Molin

Gioia Dal Molin

«Von der schwierigen Kunst, Kunst zu fördern»

**Staatliches und nicht-staatliches Engagement
für die bildende Kunst in der Schweiz, 1950–1980**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich im Herbstsemester 2014 auf Antrag der Promotions-
kommission bestehend aus Prof. Dr. Jakob Tanner (hauptverantwortliche
Betreuungsperson) und Prof. Dr. Philip Ursprung als Dissertation
angenommen.

Das Zitat im Titel verweist auf den gleichnamigen Aufsatz *Von der
schwierigen Kunst, Kunst zu fördern* von Herbert E. Stüssi, der in seiner
Position als PR-Beauftragter beim Schweizerischen Bankverein für die
Kunstankäufe zuständig war.



Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlaggestaltung: Julie Joliat

© 2018 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1465-6
E-Book: DOI 10.33057/chronos.1465

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 «Monsterkunstschaue»?	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
Kunstförderung im Kontext von «Limits to Growth» und anderen Wachstumsdiskursen	288
6.5 Argument V: Kunst als Mittel zur Konstruktion von Reputationen 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

Dank

«Alleine Denken ist kriminell» lautet ein Ausspruch, der dem Schweizer KünstlerInnenkollektiv *RELAX* (*chiarenza & hauser & co*), manchmal auch anderen, zugeschrieben wird. Im Fall des Kollektivs von Künstlerinnen und Künstlern bezieht sich der Satz auf das gemeinsame Andenken, Entwickeln und Umsetzen von künstlerischen Projekten. Im vorliegenden Buch verhält es sich ganz ähnlich. Das Dissertationsvorhaben als solches und die daraus resultierende Publikation nähren sich aus Gesprächen und Austausch mit zahlreichen Menschen, die im richtigen Moment die richtigen, auch bohrenden Fragen stellten, nachhakten, mitdachten. Mein erster Dank in diesem Sinne gilt Jakob Tanner, der mein Dissertationsprojekt an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte umsichtig betreute, mich stets zum Weiterdenken herausforderte und dabei einen intellektuell überaus anregenden Raum zu generieren vermochte. Mein Zweitgutachter Philip Ursprung hat mein Recherchieren, Denken und Schreiben mit Optimismus und wertvollen Hinweisen begleitet.

Weiter danke ich meinen Mitdenkerinnen und Mitdenkern an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte sowie im Graduiertenprogramm ProDoc Art&Science, wo ich assoziiertes Mitglied war, die mit zahlreichen Hinweisen, hartnäckigem Nachfragen oder anregenden Gesprächen zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben. Mitgedacht und Mitgelesen haben – und diese Namen stehen stellvertretend für viele – Anna Joss, Patrizia Keller, Konrad J. Kuhn, Mario Schulze, Mischa Suter und Magaly Tornay. Das Denken und Schreiben will genährt sein, in einer geschichtswissenschaftlichen Arbeit insbesondere auch von Quellen und Archivalien. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Kunstarchivs im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, des Schweizerischen Bundesarchivs, des Stadtarchivs der Stadt Zürich, der Dokumentationsstelle des Migros-Genossenschafts-Bundes, des Archivs der visarte, des Archivs zur Geschichte der Schweizerischen Frauenbewegung der Gosteli-Stiftung sowie des Bundesamtes für Kultur unterstützten meine Recherchen nach Quellen. Den Weg vom Dissertationsmanuskript zum vorliegenden Buch haben Hans-Rudolf Wiedmer und das Team vom Chronos Verlag begleitet, derweil Julie Joliat mit der Gestaltung des Buchumschlags das Ganze in eine ansprechende grafische Form brachte.

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 duftet, 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 politischen 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 Analysekategorien 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 besichtigt 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 *Mobiliar-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 Mobiliar* 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.

II Kunstförderung in der Schweiz: Kontext und Vorgeschichte

2.1 Die kulturpolitischen Anfänge im 18. und 19. Jahrhundert

«Kunst hat noch keine Heimat in unserem Vaterland.»¹

Die kulturpolitischen Bestrebungen beschränkten sich in der Schweiz bis ins 18. Jahrhundert auf die eidgenössischen Orte, die einzelnen Städte oder die geistlichen Fürsten. Das lose Bündnissystem der Alten Eidgenossenschaft ging einher mit einer verhältnismässig geringen Ausdehnung der einzelnen Kulturräume. Innerhalb derer geschah die Förderung von Kunst und Kultur unstrukturiert, punktuell und in Abhängigkeit von der wirtschaftlichen Konjunktur.² Bedingt durch die Ordnung der frühdemokratischen Gesellschaft, fehlten auch im Ancien Régime (1712–1798) ein fürstliches Mäzenatentum und eine höfische Orientierung. Kulturell interessierte Auftraggeber und Sammler fanden sich neben der Kirche lediglich im Patriziertum.³ Die Verbreitung der meist lokalen und privaten kunstfördernden Aktivitäten ging auch um 1800 noch primär von selbstorganisierten Kunstvereinen aus.⁴ Gerade im aufstrebenden Wirtschafts- und Bildungsbürgertum etablierten sich das Kunstinteresse und das Kunstsammeln als kulturelle Praxis. Die Kaufleute, Fabrikanten, Ärzte und Juristen sammelten vor allem Werke der lokalen Kunstschaffenden und nutzten ihre Kunstbeflissenheit als Mittel der sozialen Distinktion. Mit ihrer kunstfördernden Tätigkeit unterstützten sie den künstlerischen Nachwuchs ihrer Stadt, ermöglichten Ausbildungen und Reisen und erhielten im Gegenzug nicht nur künstlerische Werke oder die damals sehr beliebten Kopien berühmter Gemälde, sondern auch symbolisches Kapital.⁵

1 Diese ernüchterten Zeilen schrieb der Maler Rudolf Koller (1828–1905) 1864 an seinen Kollegen Franz Buchser (1828–90). Zit. Jost, Das «Nötige», S. 15.

2 Simmen, Schweizerische Kulturpolitik, S. 253ff.

3 Oberli, Mäzenatentum, S. 399; Omlin, Kunst, S. 33f.

4 1776 entstand in Genf mit der *Société des Arts* eine der ersten kunstfördernden Organisationen der Schweiz. Die sich danach in allen Landesteilen formierenden Kunstvereine wurden zu Beginn oft Künstlergesellschaften genannt und verfolgten ähnliche Ziele wie die so genannten Künstlervereine, die sich bereits im frühen 19. Jahrhundert in verschiedenen Städten organisierten (vgl. dazu: Marfurt-Elmiger, Kunstvereine, S. 506).

5 Die bürgerlichen Mäzene engagierten sich nicht nur in der Kunstförderung, sondern betätigten sich nicht selten auch selbst als Maler oder Zeichner. Diese Art der Synthese zwischen Kunstfreund und Künstler charakterisiert die im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete und auch

Die Anfänge einer Kulturpolitik und einer Kunst- und Kulturförderung im modernen Verständnis liegen in der zentralistisch organisierten Helvetischen Republik (1798–1803).⁶ Philipp Albert Stapfer, der helvetische Minister der Künste und Wissenschaften, entwarf in seiner kurzen Amtsdauer eine Reihe kulturpolitischer Vorschläge, mit denen er die Helvetik auf das Niveau eines modernen Kulturstaates heben wollte.⁷ Insbesondere die Tatsache, dass die Schweizer Kunstschaaffenden aus wirtschaftlichen Gründen oft gezwungen waren, ihre Lehr- und Wanderjahre, ja nicht selten ihr ganzes Leben im Ausland zu verbringen, trieb Stapfer um. Mit seinen Forderungen verwies er auf die auch in Künstlerkreisen beklagten Umstände, dass die unzureichende nationale Kulturpolitik im späten 18. Jahrhundert viele Kunstschaaffende dazu trieb, Glück und Auftraggeber im Ausland zu suchen.⁸

Die im frühen 19. Jahrhundert starken föderalistischen Kräfte, die nach 1830 gestiegenen Ausgaben der liberalen Kantone und die wirtschaftliche Krise der 1840er Jahre dämpften jedoch die hehren kulturpolitischen Ideen.⁹ In der Verfassung von 1848 fehlte ein Artikel über die Förderung von Kunst und Kultur. Zu gross war die Skepsis der Kantone angesichts einer kulturellen Einflussnahme des Staates. Obschon die Frage nach einer staatlichen Kunst- und Kulturpolitik auch in die Parlamentsdebatten Eingang fand, dominierte noch 1866 die Ansicht, dass «vor dem Schönen [...] das Nöthige geschehen» müsse und «die Waffen [...] nöthiger»¹⁰ seien. Trotz dieser Gegenüberstellung wurde auch der schönen Kunst im jungen Bundesstaat durchaus ihre Notwendigkeit zugestanden. So gründete der Nationalismus des 19. Jahrhunderts wesentlich auf einer zusehends offiziellen Kulturpolitik, die der Kunst ebenso wie der Kultur dezidiert politische Implikationen zuschrieb und in ihr ein Mittel der ideologischen Legitimation des Staates sah.¹¹ Die bereits im 18. Jahrhundert aktuellen Bilder einer nationalen Selbstpräsentation funktionierten auch hundert Jahre später bei der Konsolidierung des Bundesstaates noch als Bausteine einer imagologischen Bastelei.¹² Mit Mythen behaftete Vorstellungen über die mutigen, gegen tyrannische Vögte ankämpfenden Eidgenossen und die schroffen, trutz-

von den Kunstvereinen getragene Einstellung gegenüber der Kunst (Renner, *Ein einig' Volk*, S. 49f.).

6 Keller, *Kulturpolitik*, S. 486; Simmen, *Schweizerische Kulturpolitik*, S. 253.

7 Jost, *Das «Nöthige»*, S. 13f.

8 So beispielsweise die aus Chur stammende Malerin Angelica Kaufmann (1741–1807) in Rom oder der in Zürich geborene Johann Heinrich Füssli (1741–1825) in London (Omlin, *Kunst*, S. 33).

9 Jost, *Das «Nöthige»*, S. 14.

10 Dies die Meinung von Nationalrat Johann Heinrich Grunholzer. Abgedruckt in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 192 (11. Juli 1866). Zit. Jost, *Das «Nöthige»*, S. 17.

11 Jost, *Das «Nöthige»*, S. 15; Simmen, *Schweizerische Kulturpolitik*, S. 256f.

12 Vgl. dazu: Marchal, *Das «Schweizeralpenland»*, S. 39ff.

gen Felsen der Schweizer Alpen fanden ihre identitätsstiftende Visualisierung im Genre der Historienmalerei, in Fresken, Wandmalereien und Denkmälern.¹³

Der seit 1806 bestehende und als Dachverband der örtlichen Kunstvereine fungierende SKV trug wesentlich zur Verbreitung einer schweizerischen Kunst bei.¹⁴ Als bürgerliche Interessengemeinschaft vermochte er Kräfte zu bündeln und übernahm eine zentrale Funktion in der Förderung und Vermittlung von Kunst.¹⁵ Im beginnenden 19. Jahrhundert etablierte sich das künstlerische Feld zusehends als ausdifferenzierter sozialer Raum. Als entscheidende Momente der Sichtbarkeit für das Kunstschaffen in der Schweiz fungierten die in verschiedenen Städten im Rahmen von Industrieschauen stattfindenden Kunstausstellungen, die seit 1840 vom SKV durchgeführte gesamtschweizerische *Turnus*-Ausstellung und die für die Kunstschaffenden auch finanziell einträglichen lokalen Verkaufsausstellungen. Dennoch sah sich gerade der zuerst zweijährlich, seit 1857 jährlich stattfindende *Turnus* mit dem Vorwurf der Durchschnittlichkeit konfrontiert.¹⁶ «Unsere Kunstzustände sind miserabel», schrieb Rudolf Koller 1864 an seinen Malerkollegen Frank Buchser (1828–1890) und fuhr fort: «Von oben herab wird sozusagen nichts getan, kurz und gut, Kunst hat noch keine Heimat in unserem Vaterland.»¹⁷

Die «Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst»:¹⁸ Konsolidierungsbemühungen im späten 19. Jahrhundert

Ab der Jahrhundertmitte lässt sich eine neue politische Praxis ausmachen, die auf einer zunehmenden zivilgesellschaftlichen Erwartungshaltung gegenüber der staatlichen Obrigkeit basierte und die mit einem wirtschaftlichen Aufschwung einherging. Zugleich stiegen die finanziellen Aufwendungen für künstlerische Projekte an und konnten je länger je weniger von Privatkreisen realisiert werden.¹⁹ Der Bundesrat sah sich vermehrt mit Anfragen von privaten Vereinen

13 Vgl. Omlin, Kunst, S. 45ff.; Simmen, Schweizerische Kulturpolitik, S. 255.

14 Am 27. Mai 1806 im Rathaus Zofingen als *Gesellschaft Schweizerischer Künstler und Kunstfreunde* begründet wurde die Vereinigung 1839 in *Schweizerischer Kunstverein* unbenannt (vgl. Bättschmann, Kunstförderung, S. 151f.). Der SKV war beispielsweise an der Finanzierung und Umsetzung des Stanser Winkelried-Denkmal oder der 1779/80 von Ernst Stückelberg geschaffenen Fresken in der Telskapelle beteiligt (Marfurt-Elmiger, Kunstvereine, S. 506).

15 Ebd.; Renner, Ein einig' Volk, S. 50f.; Oberli, Mäzenatentum, S. 399. So geht beispielsweise die Errichtung der Basler Kunsthalle zwischen 1869 und 1872 auf eine gemeinsame Initiative des *Basler Kunstvereins* und der *Basler Künstlergesellschaft* zurück (Bättschmann, Kunstförderung, S. 154).

16 Vgl. Klemm, Zeitlinien, S. 32; Marfurt-Elmiger, Künstlergesellschaften, S. 25.

17 Zit. Jost, Das «Nötige», S. 15.

18 Bundesbeschluss 1887, S. 1.

19 Das für Stans realisierte Winkelried-Denkmal beispielsweise kostete rund neunzigtausend Franken und wurde auf Initiative des SKV mehrheitlich von den Liberalen finanziert (Jost, Das «Nötige», S. 17).

und Assoziationen konfrontiert. Den vorgetragenen Anliegen begegnete er nun des Öfteren mit einer finanziell zwar noch bescheidenen Subventions- und Unterstützungspraxis, die auf dem allgemein gehaltenen Artikel über die *Beförderung der gemeinsamen Wohlfahrt* gründete.²⁰ 1857 unterstützte der Bund beispielsweise die gesamtschweizerische Kunst- und Industrieausstellung in Bern mit 30000 Franken, ab 1860 wurde dem *Schweizerischen Kunstverein* ein jährlicher Kredit von 2000 Franken für den Erwerb von Kunstwerken aus den *Turnus*-Ausstellungen gewährt.²¹ Trotz diesen Bestrebungen kam auch die revidierte Bundesverfassung von 1874 ohne einen Kulturartikel aus.

Die 1866 erfolgte Gründung der *Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer* (GSMB)²² fällt in die Zeit der ersten bundesstaatlichen Kunstförderungsmaßnahmen, speist sich aber vor allem aus den am *Turnus* ausgemachten Missständen.²³ Auf eine Gegenposition zum Kunstverein pochend, forderten die Initianten der GSMB – die Maler Rudolf Koller, Ernst Stückelberg und Frank Buchser – unter Mithilfe von Gottfried Keller in verschiedenen öffentlichen Stellungnahmen eine Verbesserung der künstlerischen Qualität der Ausstellungen. Die Haltung der GSMB als Berufsvereinigung gründete auf einer antagonistischen Positionierung zu den im SKV organisierten «Laien» und «Kunstfreunde». Das über die Aufnahme entscheidende, geheime Abstimmungsverfahren sollte die für würdig erachteten Künstler eruieren und zeugt von der durch die GSMB beanspruchte Deutungshoheit über die künstlerischen Leistungen. Diese Positionierungen verweisen auf die soziale Struktur des künstlerischen Feldes im jungen Bundesstaat, das durch eine Einflussnahme von Bürgertum und Politik geprägt war. Als Mäzene, als Sammler oder als wichtige Akteure im SKV und in den Ausstellungsinstitutionen konnte das Bürgertum direkt über Inhalt und Erfolg der Kunst bestimmen. Dabei ging die Förderung von Kunst letztlich oft mit dem Besitz von Kunst einher. Bei der vom SKV veranstalteten Bildverlosungen bei den *Turnus*-Ausstellungen wurden zwischen 1840 und 1880 für über 400000 Franken Bilder an Privatleute, Vereine und Museen verkauft. Diese Strukturen generierten für die Künstlerinnen und Künstler neue Möglichkeiten der Distribution. Zugleich etablierte sich ein neuer Typus von Kunstschaaffenden, die sich professionell organisierten, von ihrer Kunst leben konnten und in der Öffentlichkeit als Künstler wahrgenommen wurden. Zugleich stieg jedoch einerseits

20 So der Art. 2 der Bundesverfassung von 1848. Zit. Jost, *Das «Nötige»*, S. 16.

21 Jost, *Das «Nötige»*, S. 16; Marfurt-Elmiger, *Künstlergesellschaften*, S. 25.

22 Die Gründung der Berufsvereinigung für Kunstschaaffende erfolgte unter Ausschluss der Künstlerinnen. Obschon die weiblichen Kunstschaaffenden bereits im 19. Jahrhundert einen beträchtlichen Anteil am Schweizer Kunst- und Kulturleben hatten, wurden ihnen schöpferische und intellektuelle Fähigkeiten oft abgesprochen. Der Ausschluss von Künstlerinnen aus der GSMB wurde erst 1972 aufgehoben (vgl. dazu: Imesch, *Geschlechterdiskurs*, S. 361).

23 Marfurt-Elmiger, *Künstlergesellschaften*, S. 26; Simmen, *Schweizerische Kulturpolitik*, S. 259.

der Konkurrenzdruck und andererseits näherte sich das künstlerische Schaffen dem Pol der Massenproduktion. Die hier herrschenden externen Hierarchisierungsprinzipien bedingten eine inhaltlichen Ausrichtung der produzierten Kunst am gängigen Publikumsgeschmack.

Diese Verschiebungen bewirkten letztlich die wachsende Relevanz der staatlichen Förderung, die losgelöst von wirtschaftlichen Interessen auf künstlerische Qualität setzte. In den 1880er Jahren schien die Zeit reif für einen kulturpolitischen Vorstoss. Die wirtschaftliche Stagnation in Europa erhöhte auch im Kunstschaffen den Konkurrenzdruck aus dem Ausland. Die katholisch-konservative Opposition und die erstarkende Arbeiterschaft liessen die liberal dominierte nationale Einheit wanken. Politische Vorstösse, die auf den kulturellen Aspekt einer nationalen Einheit pochten, konnten nur gelegen sein. Die kulturpolitische Diskussion intensivierte sich in den Debatten über die Schaffung eines Landesmuseums und die bundesstaatlich finanzierte Kunstabteilung an der ersten Landesausstellung in Zürich 1883. Der öffentliche Diskurs über das staatliche Engagement in der Kunstförderung wurde zeitgleich wesentlich von Frank Buchser bestimmt. Dieser forderte 1883 in einer Petition an den Bundesrat die Erhöhung der Bundesbeiträge an die Kulturförderung, die Einrichtung eines nationalen Salons und die Bildung eines auf Lebzeiten gewählten Kollegiums aus der Elite der Schweizer Kunstschaffenden, das künftig für die Wahrung der Kunstinteressen in der ganzen Schweiz verantwortlich sein sollte. Während die Erhöhung der Beiträge und die Ausrichtung eines nationalen Salons breite Zustimmung fanden, provozierten die von Buchser formulierten Ausführungsvorschläge ablehnende Reaktionen.²⁴ Eine vom Bundesrat einberufene, hauptsächlich aus Buchsers Freunden bestehende Expertenkommission wurde in der Folge beauftragt, drei – vom Bundesrat vorgeschlagene – Modelle zu diskutieren. Kaum erstaunlich, dass die von der Kommission vorgeschlagene Variante ganz im Sinne Buchsers war und zwischen dem Kunstverein, der GSMB und den Anhängern des Malers einen heftigen Streit entfachte.²⁵ Der 1884 vom liberalen Bundesrat Karl Schenk vorgelegte *Bundesbeschluss betreffend die Beteiligung des Bundes an den Bestrebungen zur Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst* sah schliesslich die jährliche Summe von 100 000 Franken für die periodische Veranstaltung nationaler Kunstausstellungen, den Ankauf von Werken zum Schmuck für öffentliche Gebäude oder zugunsten öffentlicher Sammlungen sowie die Unterstützung der Errichtung monumentaler Kunst-

24 Simmen, Schweizerische Kulturpolitik, S. 259f.

25 Ebd., S. 260; Jost, Das «Nötige», S. 18.

werke vor und wurde, nach einigen – auch taktischen – Verzögerungen, am 22. Dezember 1887 praktisch oppositionslos vom Parlament angenommen.²⁶

Mit dem 1898 eingerichteten Stipendium für begabte Kunstschaffende bekannte sich die Schweizer Kunstpolitik kurz vor der Jahrhundertwende dezidiert zur Einzelkünstlerförderung. Die von dem Architekten und EKK-Mitglied Hans Auer initiierte Unterstützungsmassnahme wollte der festgestellten Tatsache, «dass das Durchschnittsniveau der Schweizer Kunst im Allgemeinen unleugbar hinter demjenigen anderer Länder»²⁷ zurückstehe, entgegenwirken. Die zur Jahreswende 1897/98 erfolgte Erweiterung des Aufgabenkataloges der nationalen Kunstförderung hatte die Absicht, «besonders talentierte Künstler in die Lage zu versetzen, ihre Studien noch weiter fortzusetzen».²⁸ 1899 wurden unter den lediglich siebzehn Einsendungen die ersten vier, an die Bedingung eines Auslandsaufenthaltes geknüpften Stipendien vergeben.²⁹

Um 1900 etablierte sich der Bund als bedeutender und kapitalkräftiger Akteur im Schweizer Kunstfeld. Mit beträchtlichen finanziellen Aufwendungen und der Möglichkeit, prestigeträchtige Aufträge zu vergeben, verfügte er über relevantes finanzielles und symbolisches Kapital.³⁰ Nicht wenige der im Ausland lebenden Schweizer Künstlerinnen und Künstler bemühten sich in der Folge, an den neuen nationalen Strukturen der Förderung teilzuhaben. Die Förderung, die nationalen Ausstellungen und die EKK waren Bestandteile des sich formierenden nationalen Kunstfeldes und der darin geschehenden Lancierung von Künstlerkarrieren. Während die gemeinsamen Ausstellungen die Gelegenheit zum Vergleich und zur nationalen Sichtbarkeit boten, bedeutete ein Sitz in der EKK oder in der Jury der *Nationalen Kunstausstellung* für die Kunstschaffenden neue Möglichkeiten der Positionierung und Einflussnahme.³¹ Allerdings gründeten die sich ausdifferenzierenden Strukturen weitgehend auf von Männern dominierten Seilschaften. Gerade die Tatsache, dass die GSMB auf die sich entwickelnden

26 Jost, Das «Nötige», S. 20; Keller, Kulturpolitik, S. 487. Vgl. dazu auch: Bundesbeschluss 1887, S. 1. Im Kontext dieses ersten und zentralen Bekenntnisses zur staatlichen Kunstförderung wurden weitere Erlasse beschlossen. So beispielsweise 1886 der Bundesbeschluss über den Schutz historischer Denkmäler oder 1890 derjenige über die Errichtung eines schweizerischen Landesmuseums.

27 So Hans Auers Argumentation. Zit. Bédât, Lienhard, Histoire, S. 30.

28 Botschaft 1897, S. 12.

29 In der Ausführungsverordnung zu den Bundesbeschlüssen von 1887/1898 wurde die zwingende Verwendung des Stipendiums für einen Auslandsaufenthalt gestrichen. Zentrales Kriterium blieb die künstlerische Qualität, auch wenn immer wieder Kandidaten aufgrund genügender finanzieller Eigenmittel abgewiesen wurden (Bédât, Lienhard, Histoire, S. 44).

30 So kaufte oder bestellte der Bund zwischen 1896 und 1913 bei Hodler sieben Werke im Gesamtwert von 78 500 Franken, was damals mehr als drei Viertel des Jahresbudgets der EKK ausmachte (Ruedin, Zeitlinien, S. 49).

31 Ebd.

den staatlichen Förderstrukturen in inhaltlicher und personeller Hinsicht einen wesentlichen Einfluss hatte, wirkte sich zum Nachteil der Künstlerinnen aus.³²

Trotz den bundesstaatlichen Bekenntnissen zur Förderung der bildenden Kunst war die ästhetische Position der nationalen Kunstförderung im ausgehenden 19. Jahrhundert tendenziell neutral. Angesichts der mitunter aggressiven künstlerischen Nationalismen, die in den Nachbarländern dominierten, kann die ästhetische Neutralität des Bundes als politische Position verstanden werden, die eine klare Abgrenzung forcierte. Aus der gerade auch von den Institutionen der Kunst gepflegten kritischen Haltung gegenüber einer politischen Vereinahmung der Kunst resultierte die Tatsache, mit der Errichtung eines Landesmuseums wohl auf das kulturelle Gedächtnis zu setzen, jedoch sowohl von einer nationalen Kunstakademie als auch von einem nationalen Kunstmuseum abzusehen. In struktureller Hinsicht war die Durchsetzung zentralistischer Formen insofern schwer, als das Schweizer Kunstfeld noch immer weitgehend lokal und föderalistisch organisiert war. Auf diesen, zumeist kommunalen oder kantonalen Ebenen agierten die einzelnen Sektionen der GSMB und des SKV, fanden regelmässige Ausstellungen statt und etablierten sich öffentliche und private Sammlungen sowie eine Kunstkritik.³³

32 Die EKK bestand bis in die frühen 1920er Jahre nur aus Männern. Künstlerinnen wurden bei der Vergabe von Stipendien oder öffentlichen Aufträgen nur selten berücksichtigt. Zwischen 1899 und 1914 machten die weiblichen Kunstschaftenden nur ungefähr sechs Prozent der geförderten Kunstschaftenden aus. Von 1914 bis 1946 waren circa 10 Prozent der ausgezeichneten Kunstschaftenden weiblich (vgl. dazu die Auflistung der StipendiatInnen in: Lienhard, Bédard, Künzi (Hg.), *Über Preise*, S. 310–347). Künstlerinnen warteten mit ihren Bewerbungen oft länger und bewarben sich erst mit Mitte Dreissig zum ersten Mal (Renner, *Für «tüchtige Künstler»*, S. 121). Die Bildhauerin Maria Rosa Langenegger (*1880, Todesjahr unbekannt) erhielt 1901 als erste Frau ein Stipendium. Die Tessiner Malerin und Bildhauerin Margherita Osswald-Toppi (1897–1971) war 1933 die erste Gewinnerin eines eidgenössischen Kunst-am-Bau-Wettbewerbes (Imesch, *Geschlechterdiskurs*, S. 362, 374, Anm. 10). Die Tatsache, dass über die genannten Künstlerinnen kaum etwas bekannt ist, verweist auf einen weiteren Aspekt der Marginalisierung von Frauen im Feld der Kunst: Viele Malerinnen oder Bildhauerinnen fanden – trotz ihren zu Lebzeiten durchaus ansehnlichen Erfolgen – kaum Eingang in die kunsthistorischen Diskurse oder in die Sammlungen der wichtigen Ausstellungshäuser.

33 Omlin, *Kunst*, S. 46; Ruedin, *Zeitlinien*, S. 47f.

2.2 Spannungen und Dissonanzen: Kunstförderung im frühen 20. Jahrhundert.

«Wasserfall» oder «Omelette»?³⁴ Die Moderne als umstrittenes Ordnungsprinzip

Die Jahre um 1900 waren durch das universelle Paradigma der Moderne bestimmt, die als ästhetisches Vorbild auch das Schweizer Kunstfeld herausforderte. In ihrem Organisationsprinzip beruhte sie auf der Herausbildung eines freien Marktes und einer Vervielfachung der an der Distribution und Rezeption beteiligten Akteure – der Händler, Kritikerinnen, Museumskonservatoren oder Sammlerinnen. Während sich das Pariser Kunstfeld als Nährboden der Moderne durch einen ausdifferenzierten privaten Markt, meinungsbildende Zeitschriften und konkurrierende Künstlergruppen auszeichnete, waren gerade das Galeriewesen und der Kunstmarkt in der Schweiz der Jahrhundertwende erst im Entstehen.³⁵ Wohl unterstützte ein neuer Typus von privaten Kunstsammlerinnen und Kunstsammlern, getrieben von persönlicher Leidenschaft und dem Wirken in der öffentlichen Kunstpflege, den Durchbruch der Moderne,³⁶ auf der Ebene des öffentlichen kulturpolitischen Diskurses manifestierten sich angesichts der neuen Tendenzen jedoch Spannungen und Dissonanzen. Ein kultureller Nationalismus sah sich mit einer internationalen Moderne konfrontiert, die als länderübergreifende ästhetische Konstellation funktionierte.³⁷ Gerade mit Blick auf das Schweizer Kunstfeld ist der Durchbruch der Moderne nur in einer Dialektik zu den nicht- oder antimodernistischen Strömungen zu verstehen.³⁸ Verdichtungspunkt ist die in aller Heftigkeit ausgetragene Auseinandersetzung um Ferdinand Hodlers (1853–1918) Fresken *Rückzug von Marignano* (1899–1900) im Waffensaal des Landesmuseums in Zürich. Die 1896 mit der Organisation des Wettbewerbs beauftragte EKK unterstützte den von einer Jury getroffenen Entscheid. Als Hodlers Entwürfe in Zürich ausgestellt wurden, brach jedoch ein Sturm der Entrüstung los. Während die Museumskommission dem Künstler mangelnde historische Detailtreue und die Darstellung von Grausamkeit vorwarf, lobten die Befürworter die Verbindung von Modernität und

34 Mit diesem Vergleich umschrieb der Ständerat Gottfried Heer in einer parlamentarischen Debatte im Dezember 1913 die in seinen Augen irreführende Formensprache der modernen Kunst (Basler Nachrichten, Nr. 48, (30. Jan. 1914), zit. Jost, Das «Nötige», S. 23).

35 Ruedin, Zeitlinien, S. 51f.

36 Zu nennen sind hier der Winterthurer Textilfabrikant und Kunstsammler Richard Bühler, der ab 1912 Präsident des Winterthurer Kunstvereins war, der Zürcher Kaufmann Richard Kisling, der ab 1904 im Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft sass und zeitgenössische Schweizer Kunst sammelte, oder Anna Mathilde Schwarzenbach aus der Thalwiler Seidenfabrikantendynastie (Volkart, Sammler, S. 209f.).

37 Ruedin, Zeitlinien, S. 45ff.

38 Omlin, Kunst, S. 54.

schweizerischer Bodenständigkeit.³⁹ Trotz harscher Kritik der Gegner hielten Bundesrat und EKK an Hodler fest. Im April 1900 nahm die EKK unter Beisein von Bundesrat Marc Ruchet die notabene überarbeiteten Fresken ab. Die im selben Jahr jedoch parlamentarisch angeordnete Kürzung des jährlichen Kredits für die bildende Kunst von 100 000 auf 50 000 Franken kann als «Strafe» für das Einstehen von EKK und Bundesrat für Holder interpretiert werden und verweist nicht nur auf die Kluft zwischen dem Publikum und der von den modernen und avantgardistischen Ausdrucksmöglichkeiten faszinierten Kunstschaffenden,⁴⁰ sondern auch auf die bloss relative Autonomie des künstlerischen Feldes, das vor politischen Zugriffen nicht gefeit ist.

Die ästhetische Haltung der EKK zeichnete sich in den folgenden Jahren durch Zurückhaltung aus. Die modernen Künstler wurden bei der Vergabe für die Ausstattung symbolträchtiger Bauten nicht mehr berücksichtigt.⁴¹ Holder, der in der internationalen Rezeption als Künstler einer gemässigten Ausdrucksweise aufgefasst wurde, verkörperte in der Schweiz eine radikale und provozierende Position.⁴² Der zur Jahrhundertwende an den Salons in Wien, Paris oder München einsetzende Erfolg des Malers erreichte jedoch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch die Schweiz. Ab 1908 amtierte Hodler für zehn Jahre als Präsident der GSMBA und erlangte einen beträchtlichen Einfluss auf das Schweizer Kunstfeld.

Am Vorabend des Ersten Weltkrieges war die Schweizer Kunstförderung zerrissen und einmal mehr den Ansprüchen und Ideologien der verschiedenen Akteure ausgesetzt. Während die unter starkem Einfluss der GSMBA agierende EKK zusehends auf die modernistischen Tendenzen setzte, reagierte ein grosser Teil der Öffentlichkeit ablehnend auf die Kunst der Moderne. Die von Alt-Bundesrichter Johannes Winkler publizierte Broschüre *Missstände der schweizerischen Kunstpflege*⁴³ beschreibt die EKK 1911 als ein von der GSMBA monopolisiertes Gremium, das eine Kunst fördern würde, die «Spuren des Zerfalls»⁴⁴ zeige. Während die angeschuldigte EKK sämtliche Vorwürfe bestritt, rechtfertigte die GSMBA in einem Flugblatt ihre Dominanz in der EKK.⁴⁵ Die 1911 in Umlauf gebrachten, von Holder gestalteten Hunderter- und Fünziggerbanknoten schürten die Auseinandersetzung um die modernistische For-

39 Jost, Das «Nötige», S. 22; Müller, «Kunscht», S. 196; Omlin, Kunst, S. 51f.

40 Ruedin, Zeitlinien, S. 54.

41 Vgl. Müller, «Kunscht», S. 197.

42 Ebd., S. 52.

43 Vgl. Jost, Das «Nötige», S. 23.

44 Winkler, Johannes, *Missstände der schweizerischen Kunstpflege*, Bern 1911, S. 8. Zit. nach ebd., S. 23.

45 Ebd., S. 24.

mensprache.⁴⁶ Im Winter 1913 hielt die Debatte auch im Parlament Einzug. Bei einer Ständeratssitzung empörte sich der Glarner Pfarrer und Lokalhistoriker Gottfried Heer: «Man schützt heute eine Kunst, die einfach nicht mehr gefällt. [...] Wenn man von einem modernen «Kunstgemälde» nicht mehr weiss, ob es einen Wasserfall oder eine Omelette darstellt, so hat das Gemälde seinen Zweck verfehlt.»⁴⁷ Heer forderte zuerst eine Reduzierung des Kunstkredites,⁴⁸ danach in einer von 21 Kollegen unterzeichneten Motion die Revision des Bundesbeschlusses von 1887. Diese wurde im Januar 1914 vom Parlament gutgeheissen. Der Bundesrat sah sich verpflichtet, die erst 1910 verabschiedete Vollzugsverordnung zu den Bundesbeschlüssen von 1887 und 1898 zu überarbeiten. Die 1915 präsentierte Reglementierung⁴⁹ setzte unter anderem die Altersgrenze der Stipendiatinnen und Stipendiaten auf vierzig Jahre fest, verlangte eine anonyme Jurierung der eingegangenen Werke und einen schriftlichen Rechenschaftsbericht über die Verwendung der Stipendien. Weiter stärkte das Reglement die bundesrätliche Kontrolle über die EKK und entsprach den sich in den ersten Kriegsjahren auch in der allgemeinen politischen Kultur abzeichnenden Tendenzen zur Disziplinierung.⁵⁰

In der Folge des Kriegs wurde der gesamte Kunstkredit erst auf 70000, dann auf 60000 Franken reduziert. Ab 1915 standen für das Kunststipendium gerade noch 15000 Franken zur Verfügung. Die damit einhergehende Sorge um die Prekarisierung der Lebensumstände von Kunstschaffenden sowie die im späten 19. Jahrhundert einsetzenden sozialstaatlichen Bestrebungen führten 1914 zur Gründung der *Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler*.⁵¹ Getragen von GSMBA und SKV hatte der Verein den Zweck, «künstlerisch aus-

46 Bereits im Winter 1913 empörte das Plakat der Landesausstellung 1914 die Gemüter. Das von Emil Cardinaux (1877–1936) gestaltete Motiv zeigte einen fahnentragenden Jüngling hoch zu Ross. Dieses war zum Entsetzen der Öffentlichkeit grün eingefärbt. Zynisch äusserte sich dazu die *Volksstimme*: «Es war aber auch eine geniale Idee, ein Pferd in Grün darzustellen und dazu noch eine so plumpe Mähre in den Beinen eines Elefanten und dem Kopf eines Lamas. Der Entwurf sei der «schönste» gewesen. Gute Nacht schweizerische Kunst.» (Die *Volksstimme*, 3. Nov. 1913, zit. Arnold, Von der Landi, S. 72). Die Tatsache, dass der Widerstand gegen das Plakat in der Westschweiz besonders heftig war und dieses dort als «typisch» deutsch empfunden wurde, verweist auf die kurz vor dem Krieg aufbrechende Spannung zwischen den Schweizer Sprach- und Kulturregionen. In der Folge wurde die Romandie mit einer unproblematischen Jungfraulandschaft beglückt, während sich die Deutschschweiz weiterhin am grünen Pferd erfreuen durfte (ebd., S. 71ff.).

47 Basler Nachrichten, Nr. 48 (30. Jan. 1914), zit. Jost, Das «Nötige», S. 23, Hervorhebung im Original.

48 Dieser wurde nach der zwischenzeitlichen Herabsetzung auf 50000 Franken 1905 wieder auf 100000 Franken erhöht (vgl. Bédat, Lienhard, Histoire, S. 34).

49 Verordnung 1915.

50 Bédat, Lienhard, Histoire, S. 46; Jost, Das «Nötige», S. 24.

51 1919 wurde zudem ein Krankentagegeld eingerichtet, das seit 1948 zu einer Krankenkasse verbessert wurde (vgl. Fünfzig Jahre Unterstützungskasse, S. 13f.). Ab 1924 beteiligte sich

gewiesene[n] Maler[n] und Bildhauer[n]» bei «unverschuldeter ökonomischer Notlage»⁵² beizustehen. Der Krieg bedingte auch eine gewisse Bereinigung der künstlerischen Divergenzen. Im patriotisch aufgeheizten Klima und in der Rückbesinnung auf nationale Ideologien wurden gerade Hodlers späte Bilder vom Berner Oberland und der Genferseeregion zu Ikonen eines nationalen schweizerischen Stils.⁵³ Das 1915 von ihm geschaffene Portrait von General Ulrich Wille stimmte auch die patriotischen Eiferer milde. Die Genfer Zeitschrift *La Patrie Suisse* frohlockte gar: «Toutes les forces vives de la nation réunies dans une même collaboration.»⁵⁴

Avantgarde, Krieg und Künstlergruppen: Alternative Strategien der Förderung

Die künstlerische Einigkeit zu Beginn des Ersten Weltkrieges täuscht jedoch nicht darüber hinweg, dass der Krieg auch in der Schweiz kulturelle und politische Spannungen bewirkte. Während für die politische Linke antimilitaristische, sozialistische und bolschewistische Positionen bedeutsamer wurden, bedienten sich die rechtsbürgerlichen und bäuerlichen Kreise einer antisozialistischen und antimodernistischen Abwehrideologie. Diese gründete auf fremdenfeindlichen und antisemitischen Elementen, auf einer Kritik an der städtischen Lebensweise und der Industrialisierung sowie auf einer Ablehnung von internationalistischen und kosmopolitischen Tendenzen.⁵⁵ In der bildenden Kunst und deren Förderung verschärfte die wachsende kulturelle und politische Dichotomie die bereits vor dem Krieg vorhandenen Vorbehalte gegenüber der international agierenden Moderne.

Während die in der GSMBA organisierten und sich an Hodler orientierenden Künstler zusehends institutionelle Anerkennung genossen, war eine junge, zumeist in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geborene Generation von avantgardistischen Kunstschaffenden, die sich am Pol der eingeschränkten Produktion bewegte, einer konservativen Kulturkritik ausgesetzt. Gerade bei den neuen Rechten etablierte sich ein dezidiert reaktionärer ästhetischer Diskurs, der in seinen kulturpolitischen Ansprüchen auf die Vereinigung von Kunst und Volk oder Kultur und Tradition pochte. Der damit einerseits einhergehenden Anerkennung Holders als «mächtigste[n] Gestalter der Ordnung dieser

auch der Bund insofern, als die EKK beschloss, bei Ankäufen zwei Prozent der Kaufsumme an die Unterstützungskasse zu überweisen.

52 Fünfzig Jahre Unterstützungskasse, S. 7.

53 Jost, Das «Nötige», S. 24.

54 La Patrie Suisse, Nr. 563, (1915), S. 86, zit. Jost, Das «Nötige», S. 24.

55 Bürgi, Weltkrieg.

Zeit»⁵⁶ oder den andererseits präsenten Bestrebungen im Heimatschutz war trotz inhaltlicher Uneinigkeiten die Ablehnung der avantgardistischen Kunst gemeinsam.⁵⁷

Und doch zeichnete sich das Schweizer Kunstfeld auch während des Ersten Weltkrieges durch eine gewisse Heterogenität aus. Gerade die der Moderne eigene schnelle Abfolge, mitunter auch die Gleichzeitigkeit verschiedener künstlerischer Bewegungen generierte ein dynamisches Kunstfeld, in dem verschiedene Akteure um die Deutungshoheit über den Kunstbegriff konkurrierten und in dem die arrivierten Kunstschaftenden durch die künstlerischen Positionen der Avantgarde herausgefordert wurden. So verwarfen die jungen Kunstschaftenden die Ideale der frühen Moderne, wollten die Trennung zwischen Kunst und Leben aufheben und wandten sich ebenso gegen realistische oder symbolistische Formen wie gegen die Institution Kunst als Ganzes.⁵⁸ Dabei schufen sie jenseits der nationalstaatlich anerkannten Kunst alternative Gefässe der Förderung und Vermittlung.

Die 1910/11 in Weggis bei Luzern begründete erste Schweizer Künstlergruppe *Der Moderne Bund* um den Elsässer Hans Arp (1887–1966), den in der Schweiz ansässigen Deutschen Walter Helbig (1878–1968) und den Schweizer Oscar Lüthy (1882–1945) hatte den Anspruch, «durch Ausstellungen ernster Kunstwerke aller Länder und hauptsächlich der Schweiz nach ihren Kräften an der Förderung künstlerischer Kultur mitzuarbeiten».⁵⁹ Die Entwicklung des modernen Kunsthandels unterstützte die Aktivitäten der Künstlergruppe. Die seit 1911 in Zürich ansässige *Neue Galerie Neupert* oder das Zürcher Kunst- und Auktionshaus *Bollag* (seit 1912) waren Passivmitglieder des *Modernen Bundes* und förderten in ihren Ausstellungs- und Verkaufstätigkeiten dessen Mitglieder.⁶⁰ Während Hodler aus diplomatischen Überlegungen zur ersten Ausstellung des *Modernen Bundes* noch eingeladen war, schlossen ihn die avantgardistischen Kunstschaftenden von ihren künftigen Veranstaltungen aus.⁶¹ Was als «Vatermord» interpretiert werden kann, verweist auch auf die dem Kunstfeld immanenten Mechanismen einer umgekehrten Ökonomie, in der institutioneller und finanzieller Erfolg einer symbolischen Wertigkeit abträglich sind. Die

56 So Gonzague de Reynold in seiner 1910 publizierten Studie *Besoin de l'Ordre* zur kulturellen Lage der Schweiz (Reynold, Gonzague de, *Le Besoin de l'Ordre*, in: *La Voile Latine VI* (1910), S. 16, zit. Jost, *Die reaktionäre Avantgarde*, S. 118).

57 Vgl. Jost, *Die reaktionäre Avantgarde*, S. 118ff.

58 Omlin, *Kunst*, S. 54; Ruedin, *Zeitlinien*, S. 57.

59 So die Künstlergruppe in einem Schreiben an ihre Passivmitglieder, das der zweiten Ausstellung im Zürcher Kunsthaus (Sommer 1912) beigelegt war (abgedruckt in: Kern, Walter, *Der Moderne Bund (1910–1913)*, in: *Werk*, Nr. 52, (1965), S. 414, Anm. 12, zit. Walter, *Von der Phalanx*, S. 293).

60 Schweiger, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten», S. 63ff.

61 Ruedin, *Zeitlinien*, S. 57.

Öffentlichkeit reagierte einmal mehr irritiert ob der abstrahierten Landschaften Lüthys oder der in groben dunklen Strichen konturierten Aktfiguren Helbigs, die das *Luzerner Tagblatt* als Steinzeit- oder Kindermalereien verspottete.⁶²

Auch die seit 1915 bestehende Gruppierung *Le Falot* vereinte junge Kunstschaffende, strebte nach einer künstlerischen Neupositionierung und lehnte sich gegen den damals in Genf ansässigen Hodler auf.⁶³ Von der offiziellen Kunstförderung oft übergangen,⁶⁴ nutzten die den avantgardistischen Strömungen wie dem Futurismus, dem Kubismus oder den frühen konstruktivistisch-konkreten Tendenzen verpflichteten Kunstschaffenden und Künstlergruppen alternative Ausstellungsorte wie Hotels, Läden oder Cafés. Durch die so generierte Aufmerksamkeit und die Unterstützung von Sammlern, Galeristinnen oder Konservatoren in den lokalen Kunstinstitutionen hatten einige der Gruppierungen dennoch die Möglichkeit, in den grösseren Kunsthäusern oder Kunsthallen auszustellen.⁶⁵ Auch pflegten viele der avantgardistischen Schweizer Künstlerinnen und Künstler den Austausch mit dem Ausland. So standen beispielsweise die Mitglieder des *Modernen Bundes* in intensiven Beziehungen mit den avantgardistischen Bewegungen in Deutschland und Paris.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges brachen viele der internationalen Kontakte auseinander, zugleich wurde die Schweiz zum Ziel für Emigrantinnen und Emigranten. Die ab 1915 in Zürich entstehende *Dada*-Bewegung um den deutschen Autor Hugo Ball (1886–1927), die deutsche Schriftstellerin und Bühnenkünstlerin Emmy Hennings (1885–1948), Hans Arp oder die Schweizer Künstlerin Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) entsprang dem literarisch und künstlerisch pulsierenden Klima der Zeit. Ähnlich den anderen Künstlergruppen in der Schweiz, obschon in ihrer internationalen Resonanz ungleich bedeutender, spann auch die dadaistische Gruppierung ein alternatives Netz der Förderung und Vermittlung, das eine Öffentlichkeit jenseits der staatlichen Förderung bot.

62 Omlin, Kunst, S. 57.

63 Ebd., S. 58.

64 So hatte sich beispielsweise Oscar Lüthy zwischen 1905 und 1915 sieben Mal vergeblich für ein eidgenössisches Stipendium beworben. Auch die Bewerbungen von Wilhelm Gimmi (1886–1965), ebenfalls Mitglied des *Modernen Bundes*, wurden von der EKK zwischen 1912 und 1915 immer wieder zurückgewiesen (vgl. dazu die Auflistung der abgewiesenen Bewerberinnen und Bewerber in: Lienhard, Bédar, Künzi (Hg.), *Über Preise*, S. 348f.). Auch Johannes Itten (1888–1967), der als Lehrer am Weimarer Bauhaus und als Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule für die Schweizer Avantgardebewegung entscheidende Impulse setzte, wurde nach vier vergeblichen Eingaben für das Kunststipendium zwischen 1913 und 1923 im Sinne einer verspäteten Ehrung erst 1966 zur Biennale in Venedig geladen (vgl. Omlin, Kunst, S. 68f.).

65 So konnte beispielsweise der *Moderne Bund* bereits 1912 im Zürcher Kunsthaus ausstellen (vgl. Walter, *Von der Phalanx*, S. 295).

2.3 Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Das Schweizer Kunstfeld der Zwischenkriegszeit

Reaktionäre Tendenzen und Marginalisierungen

Die unmittelbare Nachkriegszeit war geprägt durch wirtschaftliche Misstände und eine Instabilität der nationalen Einheit, die im Landesstreik von 1918 und dem Ende der freisinnigen Vormachtstellung ihren Ausdruck fanden. Das von der Immigration geprägte, künstlerische und intellektuelle Klima wurde gedämpft. Viele Kunstschaftende der *Dada*-Bewegung verliessen Zürich zum Kriegsende. Angesichts der geistigen und materiellen Krise der ersten Nachkriegsjahre wurden reaktionäre kulturkritische Stimmen lauter, die das städtische Leben anprangerten und Ängste vor einem «Künstlerproletariat» äusserten. Beklagt wurde zudem eine in allen Kunstsparten verortete individualistische Dekadenz und die mangelnde Verbindung zur Volks- und Heimatkunst.⁶⁶ Künstlerinnen und Künstler der internationalen Avantgarde, die surrealistische, kubistische oder abstrakte Werke schufen, hatten bei der auf künstlerische Bewahrung bedachten EKK kaum eine Chance. Immer mehr richteten sie ihre Aufmerksamkeit auf die europäischen Kunstzentren in Frankreich oder Deutschland oder setzten auf den wachsenden Schweizer Kunstmarkt.⁶⁷ Ungleich mehr berücksichtigt wurden die Vertreterinnen und Vertreter der gegenständlichen Kunst. Einer Vorahnung der in den 1930er Jahren einsetzenden Geistigen Landesverteidigung gleich, wurde beispielsweise der Bildhauer Hermann Hubacher (1885–1976) bereits 1917 mit einem Stipendium ausgezeichnet, darauf folgten zahlreiche Ausstellungen und bauplastische Aufträge.⁶⁸

Die EKK propagierte eine ästhetische Neutralität und verschanzte sich hinter dem wirtschaftlichen Kriterium, das bei der Vergabe des Kunststipendiums bereits während der Kriegsjahre immer wieder angewendet wurde.⁶⁹ Zugleich etablierte sich die Praxis, immer mehr Kunstschaftende mit niedrigeren Beträgen zu unterstützen. Ein Vorgehen, das auch in der Nachkriegszeit trotz der 1921

66 Jost, *Bedrohung*, S. 753ff.

67 Renner, Für «tüchtige Künstler», S. 114. Der Maler Max Gubler (1898–1973), der Künstler Alberto Giacometti (1901–1966) oder die surrealistische Künstlerin Meret Oppenheim (1913–1985) lebten in Paris. Die am Bauhaus lehrenden Johannes Itten (1888–1967) und Hannes Meyer (1889–1954) zogen Schweizer Schüler wie Max Bill (1908–1994) oder Hans Fischli (1909–1989) an (Omlin, *Kunst*, S. 71). Ähnliche Entwicklungen zeigten sich auch im Bereich der Architektur. Le Corbusier (1887–1965) musste im Ausland bauen, das von ihm konzipierte und 1933 eröffnete Schweizer Haus in der Pariser *Cité Universitaire* wurde zwar vom Bund finanziert, fand aber in der Schweiz kaum Anerkennung (Jost, *Bedrohung*, S. 755).

68 Vgl. Jost, *Bedrohung*, S. 753f.; Schweiger, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten», S. 71f. Renner, Für «tüchtige Künstler», S. 115.

69 «Das Departement des Innern ist ermächtigt, aus dem jährlichen Kunstkredit eine Summe bis zum Betrag von jährlich Fr. 20000 für Stipendien an Schweizerkünstler zu verwenden, denen die eigenen Mitteln es nicht erlauben, ihre Studien fortzusetzen» (Verordnung 1915, S. 294; vgl. Bédar, Lienhard, *Histoire*, S. 52).

erfolgten Erhöhung des Kunstkredites auf 120 000 Franken beibehalten wurde.⁷⁰ Ebenfalls setzte die Kunstkommission bereits seit Beginn des Ersten Weltkrieges auf eine proportional ausgeglichene Verteilung der Stipendien zwischen den Bewerberinnen und Bewerbern aus der Deutschschweiz, der Romandie und dem Tessin.⁷¹ Diese Bemühungen gingen mit dem gesellschaftspolitischen Streben einher, dem durch den Eindruck des Krieges politisierten Graben zwischen den beiden grossen Schweizer Kulturbereichen entgegenzuwirken.⁷²

In die Zwischenkriegszeit fiel auch die offizielle Öffnung des Schweizer Kunstfeldes nach aussen. 1920 nahm die Schweiz zum ersten Mal an der seit 1895 stattfindenden Biennale in Venedig teil. Daniel Baud-Bovy, Präsident der EKK, sprach sich für eine Konsekration Hodlers aus. In einem eigenen Saal wurden vierzig Werke des 1918 verstorbenen Künstlers gezeigt, während der zweite Saal noch lebende Künstlerinnen und Künstler versammelte. Nachdem die Schweiz 1922 und 1924 mangels geeigneter Räumlichkeiten⁷³ eine Teilnahme ausgeschlagen hatte, nahm sie erst 1926 erneut teil und präsentierte ganze 138 Werke von 38 Kunstschaaffenden.⁷⁴ Die ersten Jahre der Biennale-Teilnahme zeichneten sich denn auch durch eine Berücksichtigung aller Landesteile und Kunstsparten aus, allerdings gehörten die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler primär einer mittleren Generation an. Dem mehrmals geäusserten Wunsch der Ausstellungsorganisation nach Avantgardekunst kam die Schweiz nicht nach. Gezeigt wurden die Vertreterinnen und Vertreter einer nachimpressionistischen, oft auch neoklassizistischen und immer gegenständlichen Richtung. Die internationale Öffentlichkeit in Venedig kam also jenen Kunstschaaffenden zugute, die bereits in der Schweiz in Genuss der Förderung kamen, während die Künstlerinnen und Künstler der Avantgarde nicht berücksichtigt wurden.⁷⁵ Die Marginalisierung der künstlerischen Vorhut hatte in der krisengeschüttelten Nachkriegszeit wirtschaftliche Konsequenzen. Gerade die Teilnahme an der *Nationalen Kunstausstellung* und an den *Turnus*-Ausstellungen war in den schwierigen wirt-

70 Die Summe entsprach im Kontext der kriegsbedingten Inflation lediglich ungefähr 60 000 Vorkriegsfranken.

71 Bédât, Lienhard, *Historie*, S. 54.

72 Vgl. Jost, *Bedrohung*, S. 750.

73 Der Pavillon in den *Giardini* von Bruno Giacometti (1907–2012) wurde erst 1952 errichtet. Zuvor nutzte die Schweiz einen 1932 gekauften Oberlichtsaal in einem Flügel des *Padiglione delle Arti Decorative Veneziane* auf der Insel Sant' Elena. Die Kaufkosten beliefen sich auf 50 000 Franken und wurden durch die *Gleyre-Stiftung* (30 000 Franken) und den Kunstkredit beglichen (Ursprung, *Die Schweiz*, S. 158, Anm. 13).

74 Im Zentrum der Ausstellung standen Werke von Arnold Böcklin (1827–1901) und Giovanni Segantini (1858–1899). 1920 wurde mit der Berner Malerin Martha Stettler (1870–1945) auch eine Künstlerin eingeladen, 1926 durften die Genfer Malerin Alice Bailly (1872–1938) und die Plastikerin Margrit Wermuth (1889–1973) in Venedig ausstellen.

75 Menz-Vonder Mühl, *Die Teilnahme*, S. 413f.; Ursprung, *Die Schweiz*, S. 159.

schaftlichen Verhältnissen der Zwischenkriegszeit lebenswichtig, unterstützte doch der Bund die Künstlerinnen und Künstler auch durch Ankäufe aus den Ausstellungen.⁷⁶

Die kulturpolitische Ausrichtung der Zwischenkriegszeit war insbesondere durch Sigismund Righini (1870–1937) bestimmt, der eine machtvolle Position im Kunstfeld innehatte. Der Tessiner Maler war von 1918 bis zu seinem Tode nicht nur Präsident der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft und von 1921 bis 1928 Präsident der GSMBA, sondern seit 1916 auch in der EKK vertreten, auf deren Entscheidungen er als Vizepräsident ab 1923 einen wesentlichen Einfluss hatte.⁷⁷ Zudem war er 1926, 1932 und 1934 für die Beschickung der Biennale Venedig verantwortlich.⁷⁸ Seine Macht im Kunstfeld nutzte Righini nicht nur, um eine soziale Besserstellung der Künstlerinnen und Künstler zu erreichen,⁷⁹ sondern auch um das gegenständliche Kunstschaffen zu fördern und Ausschlüsse zu forcieren.⁸⁰ Während die GSMBA unter Hodler den frühen modernistischen Strömungen gegenüber offen gewesen war, besann sie sich in den 1920er Jahren unter Righini wieder auf die gegenständliche Tradition zurück und agierte nach Statuten, die den Mitgliedern der Vereinigung eine Zugehörigkeit zu anderen Künstlergruppen wie der *Gruppe 33*,⁸¹ der Gruppierung *Der Schritt weiter*,⁸² der Vereinigung *Das Neue Leben*⁸³ oder der *Allianz* untersagte.⁸⁴

76 Walter, Von der Phalanx, S. 296.

77 Die entscheidungsmächtige Position Righinis wurde auch von den Kunstschaffenden bemerkt. So notierte der Zürcher Maler Varlin (bürgerlich: Willy Guggenheim, 1900–1977) 1937 in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen: «Beim damaligen Kunstpappa Righini reklamiert, dass ich das Bundesstipendium nicht bekommen habe, obschon ich einen so schönen Rückenakt von hinten eingesandt habe» (Guggenheim, Eichelberg (Hg.), Varlin, S. 22). Prompt erhält der Künstler das Stipendium 1937, 1938 und 1939 (vgl. Renner, Für «tüchtige Künstler», S. 121).

78 Vgl. Oberli, Righini, S. 324.

79 Righini gehörte 1914 zu den Mitbegründern der *Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler*, zudem setzte er sich bei den Behörden immer wieder für die Erhöhung der Kunstkredite und für die Vergabe von Kunst-am-Bau-Aufträgen ein (vgl. Koella, Righini).

80 So engagierte er sich als Sektionspräsident der Zürcher GSMBA bei der Fremdenpolizei persönlich für eine strengere Behandlung der Aufenthaltsgenehmigungen für ausländische Kunstschaffende, auch verlangte er eine Einfuhrbeschränkung für ausländische Kunst (vgl. ebd.).

81 Die Gruppe formierte sich 1933 in Basel und vereinte hauptsächlich surrealistische und konstruktive Kunstschaffende.

82 Gegründet um den Maler und Grafiker Tonio Ciolina (1898–1988), den Maler und Illustrator Albert Lindegger (1904–1991), den Maler und Glasmaler Max von Mühlönen (1903–1971) und den Maler und Zeichner Hans Seiler (1907–1986), richtete sich die kunstpolitische Intention der zwischen 1931 und 1936 bestehenden Gruppe unter anderem gegen die private Berner Malschule von Victor Surbek (1885–1975) und seiner Frau Marguerite Frey-Surbek (1886–1981).

83 Die lediglich von 1918 bis 1920 bestehende Gruppierung *Das Neue Leben* strebte nach der Verschmelzung von Kunst und Leben und stand für die Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen künstlerischen Disziplinen und der angewandten Kunst (Omlin, Kunst, S. 70).

84 Bédard, Leinhard, Histoire, S. 62.

Diese avantgardistischen Künstlergruppen verstanden sich als «Kampfgemeinschaften für die neuesten künstlerischen Strömungen»⁸⁵ und versuchten, den Strukturen und den immer mehr ideologisch aufgeladenen Inhalten der staatlichen Förderung entgegenzuwirken. Ausstellungen wie die vom Künstler Hans Erni (1909–2015) und dem Kunsthistoriker Konrad Farner (1903–1975) initiierte *these – antithese – synthese*⁸⁶ 1935 in Luzern⁸⁷ oder Max Bills Pavillon für die kunstgewerblich ausgerichtete *Triennale* in Mailand⁸⁸ von 1936 verweisen jedoch auf die durchaus möglichen künstlerischen Gleichzeitigkeiten. Die *Allianz* war in diesem Gefüge die wichtigste Gruppierung. Sie versammelte surrealistische und konstruktiv-konkrete Kunstschaffende, die angesichts der zusehenden Verfemung modernistischer Kunst in Deutschland in die Heimat zurückgekehrt waren. Die Mitglieder der *Allianz*, unter ihnen Bill, Verena Loewensberg (1912–1986) oder Richard Paul Lohse (1902–1988), leisteten in Publikationen und Schriften einen wichtigen Beitrag zur Förderung der Avantgarde und wehrten sich gegen die wachsende Ablehnung von Surrealismus und geometrischer Abstraktion.⁸⁹ Diese Ablehnung manifestierte sich in den 1930er Jahren immer deutlicher und nahm unter dem Begriff des «Kulturbolschewismus»⁹⁰ oder mit den Versuchen einer Pathologisierung des Surrealismus diffamierende Züge an.

85 So Omlin, Kunst, S. 59.

86 Erni und Farner zeigten mit Pablo Picasso (1881–1973), Georges Braque (1882–1963), Alexander Calder (1898–1976) oder Joan Mirò (1893–1982) die damals wichtigsten Vertreter der Avantgarde. Die Schweizer Kunstschaffenden waren durch Hans und Sophie Taeuber-Arp, Alberto Giacometti und Hans Erni vertreten (vgl. Omlin, Kunst, S. 75f.).

87 Ebd., S. 81.

88 Bill wurde im Rahmen eines Wettbewerbes unter den Mitgliedern des *Schweizerischen Werkbundes* (SWB) eingeladen, den Schweizer Pavillon in Mailand zu gestalten. Sein Ziel war es, in der räumlichen Installation die Erkenntnisse aus der konstruktiv-konkreten Kunst umzusetzen. Im Rückblick hielt Bill fest: «die schweizer abteilung machte eindruck, wurde überall publiziert, bekam als auszeichnung der triennale-jury den «grand prix». in der schweiz wurde jedoch in der presse davor gewarnt, dass man sich keinesfalls an diesem beispiel inspirieren soll für die planung der landesausstellung 1939 in zürich. ich bekam für diese dann, teils als folge der triennale, keinen auftrag» (Bill, die schweizer abteilung, S. 95f., Kleinschreibung im Original).

89 Omlin, Kunst, S. 71f. Auch die Mitglieder der *Allianz* wurden von der bundesstaatlichen Kunstförderung weitgehend übergangen. Die Tatsache, dass sich Kunstschaffende wie Bill, Fischli oder Max von Moos (1903–1979) in den späten 1920er und den 1930er Jahren erfolglos um ein eidgenössisches Kunststipendium bewarben, zeugt davon, dass die Bedeutung der Avantgarde von offizieller Seite nicht erkannt wurde.

90 Der Begriff wurde in den 1930er Jahren von dem Schweizer Architekten Alexander von Senger (1880–1968) geprägt, der einen inbrünstigen Kampf gegen die Moderne, insbesondere gegen die Architekten wie Le Corbusier, focht. Peter Meyer, Redaktor beim *Werk*, der seit 1914 vom *Schweizerischen Werkbund* und dem *Bund Schweizer Architekten* herausgegeben Zeitschrift, schrieb gegen die Schweizer Surrealisten wie von Moos oder Serge Brignoni (1903–2002) an und verunglimpfte deren Kunst als krankhaft (Omlin, Kunst, S. 72f.).

Unter diesen Vorzeichen erschien das Schweizer Kunstfeld spätestens seit 1930 immer mehr zweigeteilt. Während sich die surrealistischen, abstrakten oder konstruktiv-konkreten Künstlerinnen und Künstler als Teil einer internationalen Strömung verstanden, in ihrem Schaffen eine kritische Auseinandersetzung mit der Zeit und dem menschlichen Dasein anstrebten und den künstlerischen Umsturz forcierten, besannen sich die meist gegenständlich arbeitenden Kunstschaffenden immer mehr auf die Darstellung der Schweiz als zeitloses Arkadien zurück.⁹¹ Als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen fand die diese Dichotomie auch einen gesamtgesellschaftlichen Ausdruck, prägte doch der Widerspruch zwischen einer technischen und wirtschaftlichen Moderne und einer zusehends reaktionären politischen Ideologie, zwischen ökonomisch internationalen Verknüpfungen und einer Rückbesinnung auf provinzielle, ja kleinbürgerliche Werte und Traditionen die Zwischenkriegszeit entscheidend.⁹²

Die Suche nach den «eigenartig-schweizerischen Leistungen»:⁹³ Kunstförderung und Geistige Landesverteidigung

Die künstlerische Gleichzeitigkeit wurde in der späten Zwischenkriegszeit zusehends von integrativen Bestrebungen bedrängt, die sich unter anderem durch einen wachsenden Zugriff des politischen Feldes auf die Kunst äusserten. Die Überwindung der wirtschaftlichen Krise der frühen 1930er Jahre und die rasanten Verschiebungen der internationalen Kräfteverhältnisse zugunsten des nationalsozialistischen Deutschlands ab 1933 führten in der Schweiz zu einer verschärften Marginalisierung von vermeintlich nicht integrierten beziehungsweise nicht «konsensfähigen» Lebensformen, Normen oder Werthaltungen. Der Staat erschien als immer stärker interventionistisch, bürgerlich und männerzentriert. Die Nationalisierung nicht nur der Politik, sondern auch der Kunst und

91 Die zwei das Kunstfeld strukturierenden Pole wurden in der öffentlichen Wahrnehmung unter das Begriffspaar von Gegenständlich und Ungegenständlich subsumiert. Die Surrealisten wurden zum Lager der ungegenständlich arbeitenden Kunstschaffenden gezählt (ebd., S. 71). Dies impliziert, dass die Surrealisten, obschon sie sich der Gegenständlichkeit bedienten, in ihrer Beschäftigung mit dem Traum oder dem Unterbewusstsein nach den damaligen Vorstellungen keine «wirklichkeitsgetreue» Darstellung leisteten. Omlin betont, dass das Kunstfeld der Zwischenkriegszeit jedoch nicht lediglich auf einen Widerstreit zwischen der Avantgarde und der traditionellen, im 19. Jahrhundert verankerten Kunst reduziert werden dürfe. Vielmehr seien diese zwei künstlerischen Positionen als Pole zu denken, zwischen denen eine Vielzahl von Positionierungen möglich gewesen seien. Zudem gab es jenseits der Grabenkämpfe Kunstschaffende wie beispielsweise den Westschweizer Maler René Auberjonois (1872–1957), die einen eigenständigen, konsequenten Stil entwickelten und von den verschiedensten Künstlerinnen und Künstler geschätzt wurden (ebd., S. 78).

92 Vgl. Jost, *Bedrohung*, S. 750.

93 *Botschaft*, 1938, S. 1014.

der Kultur war dabei zentraler Orientierungsbegriff.⁹⁴ Als politisch-kulturelle Bewegung setzte die im Dezember 1938 vom konservativen Bundesrat Philipp Etter offiziell ausgerufenen Geistige Landesverteidigung auf eine schweizerische «Eigenart», die auf der Idee der Schweiz als Willensnation, auf der kulturellen Vielfalt und dem bündischen Charakter der Demokratie gründete.⁹⁵ Verbreitet durch die modernen Popularisierungsmedien wie Radio und Filmwochen-schauen (ab 1940), forcierte die Geistige Landesverteidigung eine patriotische Kultur, die sich im Spannungsfeld einer Blut-und-Boden-Welt der bäuerlichen Kräfte und des religiösen Nationalismus eines autoritären und christlich-konservativen Staates verortete.⁹⁶ Als Konstrukt vermochte sie ihren integrativen Anspruch gerade deshalb zu erfüllen, weil sie letztlich vage und für die Lesarten der verschiedenen politischen Lager empfänglich blieb.⁹⁷

Die bildende Kunst spielte in diesem Prozess der Stärkung der kulturellen Grundwerte und in der konsensfähigen Besinnung auf die Unabhängigkeit und die Neutralität sowie die Selbstkonzeption der Schweiz als historischer «Schicksalsgemeinschaft»⁹⁸ eine entscheidende Rolle. Während die gern gerühmte «schweizerische Eigenart»⁹⁹ in ihren Konturen unscharf blieb, nahm sie als visuelles Konzept in der bildenden Kunst erstaunlich einheitliche Formen an. Die bereits im späten 19. Jahrhundert herausgebildete helvetische Ikonografie wurde dabei kaum modifiziert. Die Geschichte der Alten Eidgenossen und die Alpen waren zentrale Motive. Der nationalstaatlichen Kunstförderung kam bei der Produktion von Orientierungsbildern eine entscheidende Rolle zu. Während die ästhetische Ausrichtung des eidgenössischen Kunststipendiums die Kunstschaffenden der Avantgarde von jeher ausschloss, intensivierten sich Mitte der 1930er Jahre die gezielten nationalstaatlichen Bemühungen um eine

94 Ziegler, Einleitung, S. 23.

95 Botschaft 1938. Vgl. auch: Jorio, Geistige Landesverteidigung, S. 165; Maissen, Geschichte, S. 262.

96 Jost, Die reaktionäre Avantgarde, S. 134.

97 Jost bemerkt treffend, dass gerade die kulturellen Werte im gern genutzten Adjektiv des «Schweizerischen» kaum umrissen wurden. Die Negation des Begriffes, das «Unschweizerische», schien jedoch klar konturiert: «Unschweizerisch sind die moderne Architektur, der Kubismus, der Fremde, der Marxismus, der Pazifismus, rotgeschminkte Lippen, die Heirat eines Schweizer mit einer Ausländerin» (ebd., S. 138).

98 Maissen, Geschichte, S. 260f.

99 Dazu beispielsweise Etter in der bundesrätlichen Botschaft: «Das schweizerische Geistesleben soll sich als Ausdruck schweizerischen Geistes und schweizerischer Eigenart frei entfalten können. In der schöpferischen Tat schweizerischen Geistes soll sich offenbaren, was uns von ausländischer Kultur unterscheidet, was schweizerisches Wesen ausmacht und bestimmt, denn wenn wir auch mit den Kulturen unserer Nachbarländer natürlicherweise enge Beziehungen unterhalten, so sind wir doch weder Deutsche noch Franzosen noch Italiener, sondern Schweizer, deren Geist durch die enge Verbundenheit mit der schweizerischen Erde und durch eine Gemeinschaft der Geschichte von Jahrhunderten eine eigen- und einzigartige Prägung erfahren hat» (Botschaft, 1938, S. 1001).

der Geistigen Landesverteidigung verpflichtete Kunst. Die Produktion einer künstlerisch weitgehend homogenen, in ihrer Individualität eingeschränkten Kunst manifestiert sich vor allem in den seit 1933/34 über die EKK koordinierten Arbeitsbeschaffungsprogrammen und einer daran angebondenen Zunahme der direkten Förderung.

Ausgehend von der Annahme, dass beschäftigte und entlohnte Kunstschaffende gegen subversive Ideen immun seien, unterstützte die EKK bereits 1933 finanziell bedürftige Künstlerinnen und Künstler mit Geld aus dem Kunstkredit. 1934 durfte sie zusätzlich über einen Notstandskredit für arbeitslose Kunstschaffende verfügen. Ab 1937 wurde dem EDI für diesen Zweck die stattliche Summe von 300 000 Franken zugesprochen, mit der die EKK sowohl Werke ankaufen als auch in Auftrag geben konnte und zudem die Möglichkeit hatte, auf von Kunstschaffenden eingereichte Unterstützungsanträge einzugehen. Vorerst noch zögerlich, seit Kriegsausbruch im Herbst 1939 jedoch in intensiver Form, begann der Bund nationale Wettbewerbe für die Ausschmückung militärischer oder ziviler Bauten und – auf Anregung des *Schweizerischen Lehrervereins* – in grosser Zahl für Schulwandbilder zu vergeben. In künstlerischer Hinsicht liess die Fertigung von Schulwandbildern den Künstlerinnen und Künstlern mit Motivvorgaben wie «Engadiner Dorf», «Römischer Gutshof» oder «Der Söldnerzug» und detaillierten Vorgaben zur Ausführung wenig Freiheiten.¹⁰⁰

Die Homogenität der offiziellen Schweizer Kunst, die Rückbesinnung auf figurative Formen und tradierte Motive wie Landschaften, Genreszenen oder Stillleben kam bereits auf der 1936 in Bern veranstalteten *XIX. Nationalen Kunstausstellung* zum Ausdruck.¹⁰¹ Bei der medienwirksamen Eröffnung von Bundesrat Etter im Beisein seiner Amtskollegen Albert Meyer und Giuseppe Motta als «Kulturtat von nationaler Bedeutung»¹⁰² gelobt, trug die Ausstellung

100 So wurde die Malerin Maria Bass (1897–1948) aufgefordert, die Darstellung der Dachrinnen in dem von ihr gefertigten Schulwandbild *Engadiner Dorf* zu überarbeiten. Die absatzstärksten Schulwandbilder waren diejenigen, die historische Szenen und Ereignisse darstellten. Mit Bildern wie *Die Belagerung von Murten* oder *Die Schlacht bei Sempach* von Otto Baumberger (1889–1961) sollte den Schulkindern die Wehrhaftigkeit der Schweiz vor Augen geführt werden (Vogel, Staatskunst, S. 85).

101 Die *XIX. Nationale Kunstausstellung* versammelte Kunstschaffende wie den Bildhauer Johann Jakob Probst (1880–1966) oder den figurativen Maler Ernst Morgenthaler (1887–1962), griff aber zugleich auch auf die Künstler der frühen Moderne wie Hodler oder Cuno Amiet (1868–1961) zurück. Insbesondere Hodler war im Kontext der Geistigen Landesverteidigung sehr populär. So wurde im Frühling 1936 in der Berner Kunsthalle eine umfangreiche Retrospektive des Künstlers gezeigt. Die Kunstkritikerin Doris Wild schrieb dazu im *Werk*: «In seinem Werk ist das Typische unserer Nation jedenfalls am reinsten zum Ausdruck gebracht, das Bäuerische, Massive, Aktive, daneben ein Hang zu Empfindsamkeit, zum Sinnieren und Spintisieren» (Wild, Berner Kunstausstellungen, S. 187).

102 Die Eröffnungsrede wurde abgedruckt in: Der Bund, 18. Mai 1936 (zit. Höfliger-Griesser, Zur XIX. Nationalen Kunstausstellung, S. 40).

wesentlich zur Verbreitung der populären Bildwelt eines Bauern- und Hirtenvolkes bei. Ähnliche Tendenzen zeigten sich auch bei den Beschickungen der Biennale. Der zuständige EKK-Vizepräsident Righini ignorierte 1934 den Wunsch der Organisatoren nach junger Kunst und setzte mit Cuno Amiet (1868–1961) und Hermann Haller auf sichere Werte. Die Präsentation von Künstlerinnen und Künstlern einer jüngeren Generation wurde auf 1936 verschoben. Allerdings wurde trotz dieses Vorsatzes vermieden, abstrakte, surrealistische oder konstruktiv-konkrete Kunst zu zeigen. Die Schweiz setzte erneut auf die tradierte figurative Malerei und Plastik. Dieses Auswahlkriterium wurde auch für 1938 beibehalten. Zudem präsentierte die EKK eine retrospektive Ausstellung über Schweizer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Der künstlerische Fokus lag auch während der Kriegsjahre auf der gegenständlichen Malerei und Bildhauerei von etablierten, zumeist noch im 19. Jahrhundert geborenen Kunstschaaffenden.

1938 zeigte das Kunstmuseum Luzern die Ausstellung *Schweizer Wehrgeist in der Kunst*, die in chronologisch strukturierter Abfolge, begonnen mit Illustrationen aus dem frühen 16. Jahrhundert, der künstlerischen Darstellung militärischer oder kriegerischer Szenen nachspürte. Bundesrat Etter hielt im Ausstellungskatalog fest: «Die grosse monumentale Kunst unseres Landes schöpft ihr Leben namentlich aus zwei Quellen: aus der Kraft des christlichen Glaubens und aus dem Mut des kriegerischen Geistes.»¹⁰³ Die in der Ausstellung versuchte Visualisierung der Schweiz als Volk von wehrhaften Kriegeren erhielt noch im selben Jahr ihre sprachliche Entsprechung im militärisch anmutenden Duktus der bundesrätlichen Botschaft vom Dezember 1938. Dabei hielt Etter fest, dass in der Besinnung auf die geistige Eigenart des Landes die Widerstandskraft des Volkes gestählt werden solle.¹⁰⁴ Die Verknüpfung von Ästhetik und Militär fand anlässlich der Landesausstellung in Zürich 1939 ihren Höhepunkt.¹⁰⁵ Bereits in den späten 1920er Jahren ursprünglich als industrielle Leistungsschau geplant, mutierte die *Landi 39*¹⁰⁶ immer mehr zum visuellen Verdichtungspunkt der

103 Etter, Kunst, S. 11. Neben Etters Einführung enthält der Katalog ebenfalls ein Vorwort von Bundesrat Rudolf Minger. In dem Kapitel *Vom Weltkrieg zur Gegenwart* zeigt der Ausstellungskatalog beispielsweise Zeichnungen des Berner Malers und Illustrators Fritz Traffelet (1897–1954), der als eigentlicher «Militär-maler» Schweizer Infanteriebataillone begleitete. Die entstandenen Werke verbreiteten sich rasch und fanden bei der Bevölkerung grossen Anklang (vgl. dazu: Friedli, Traffelet).

104 «Diese Aufgabe [der geistigen Verteidigung, d. V.] besteht darin, in unserem eigenen Volke die geistigen Grundlagen der Schweizerischen Eidgenossenschaft, die geistige Eigenart unseres Landes und unseres Staates neu ins Bewusstsein zu rufen, den Glauben an die erhaltende und schöpferische Kraft unseres schweizerischen Geistes zu festigen und neu zu entflammen und dadurch die geistige Widerstandskraft unseres Volkes zu stählen» (Botschaft, 1938, S. 997f.).

105 Jost, Die reaktionäre Avantgarde, S. 142.

106 Gimmi weist darauf hin, dass die von der Landesausstellungsleitung offiziell genutzte Bezeichnung *LA 39* lautete. Der inzwischen tradierte, verniedlichende Ausdruck der *Landi 39* wurde in der von Gottfried Duttweiler herausgegebenen Broschüre *Ein Volk und sein Schaf-*

Geistigen Landesverteidigung. Die durch den Höhenweg verbundenen verschiedenen Bereiche der Abteilung *Heimat und Volk* hatten seit Mitte der 1930er Jahre höchste Priorität und fungierten als Herzstück der Ausstellung.¹⁰⁷ Die ideologische Konzeption einer starken und kampfbereiten Nation fand ihre ideale künstlerische Verkörperung in der fast sechs Meter hohen Plastik *Wehrwille* von Hans Brandenberger (1912–2003).¹⁰⁸ Auch wenn die Landesausstellung bei der Architektur auf moderne Elemente setzte – der Direktor und Architekt Armin Meili (1892–1981) war Anhänger des deutschen Werkbundes – und der noch an der letzten Ausstellung präsente Chalet-Stil teilweise durch moderne Holzkonstruktionen ersetzt wurde,¹⁰⁹ stand die bildende Kunst ganz im Dienste der Geistigen Landesverteidigung. Die monumentalen Wandbilder, Fresken und Skulpturen sollten als «eigenartig-schweizerische Leistungen»¹¹⁰ für alle Besucherinnen und Besucher verständliche Aussagen transportieren und die Schweiz als fiktives Konstrukt der wehrbereiten, geschichtsträchtigen, christlichen und trotz ihrer Vielfalt geeinten Nation darstellen.

Obschon sich der Bundesrat in der Kulturbotschaft von 1938 dezidiert gegen eine «zentralisierte Kulturpolitik nach Art der ausländischen Grossstaaten»¹¹¹ gewehrt hatte, geriet er durch den medialen Propagandadruck der nationalen Kulturorganisationen in den Nachbarländern, die die Kunst immer mehr in den Dienst totalitärer politischer Ideologien stellten, unter Druck.¹¹² Die Gründung der *Pro Helvetia* als Arbeitsgemeinschaft im Oktober 1939 basierte auf der Einsicht, dass eine koordinierte Kulturwerbung und die Darstellung der Schweiz als «ein Land von hoher Kultur, von alter, bodenständiger und eigenartiger Zivilisation»¹¹³ von zentraler Bedeutung sei. Konzipiert als vom Bund unabhängiges Gefäss, sollte sie jedoch keine offizielle «Staatskultur» fördern und den föderalistischen Strukturen der Schweiz entsprechen. In ideologischer Hinsicht wurzelte die *Pro Helvetia* allerdings eindeutig in der Geistigen Landesverteidigung.¹¹⁴ Der während des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegsjahre angewandte Kunst-

fen. Die Schweizerische Landesausstellung 1939 in Zürich, in 300 Bildern geprägt (vgl. Kohler, von Moos (Hg.), *Expo-Syndrom*, S. 267).

107 Meier, *Bildende Kunst*, S. 485f.

108 In den Sockel der Skulptur war die unmissverständliche Botschaft der wehrhaften Schweiz gemeisselt: «Die Schweiz muss sich verteidigen! / Die Schweiz kann sich verteidigen. / Und vor allem / Die Schweiz will sich verteidigen!» (Zit. Wagner, *Das goldene Buch*, S. 54).

109 Vgl. dazu: Gimmi, *Von der Kunst*, S. 164ff.

110 Botschaft, 1938, S. 1014.

111 Ebd., S. 988f.

112 Hauser, Tanner, *Pro Helvetia*, S. 21.

113 Botschaft, 1938, S. 1011.

114 Dies manifestiert sich auch auf der personellen Ebene der Arbeitsgemeinschaft. Als Sekretär amtete Karl Naef, der als Präsident des *Schweizerischen Schriftstellervereins* für die Kulturbotschaft von 1938 lobbyierte und als Direktionsmitglied der Landesausstellung von 1939 für die künstlerischen Veranstaltungen zuständig war. Zu den Mitgliedern der *Pro Helvetia* zählte

begriff zeugt von diesen Verbindungen und speist sich aus der offiziellen, konservativen Kulturpolitik.¹¹⁵ Für die kulturelle Werbung im Ausland nutzte die *Pro Helvetia* beispielsweise das vom Kunsthistoriker Peter Meyer 1944 publizierte Werk *Kunst in der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, in dem der Autor das Schweizer Kunstschaffen als Spiegelbild der nationalen Mythen beschrieb und der Avantgarde das Prädikat «schweizerisch» absprach.¹¹⁶ Auch die 1948 organisierte und in verschiedenen deutschen Städten gezeigte Ausstellung *Schweizer Malerei der Gegenwart* fokussierte die gegenständliche Malerei der 1930er Jahre. Gotthard Jedlicka, damals Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich und Kurator der Ausstellung, leitete die Besonderheiten der Schweizer Kunst aus den topographischen Gegebenheiten des Landes ab und stand in der Tradition einer von der Geistigen Landesverteidigung forcierten Naturalisierung der Nation.

Die Konsekraton der Avantgarde

Auch wenn die Geistige Landesverteidigung und die offizielle Kunst- und Kulturpolitik der Schweiz in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkrieges stark von den konservativen Kräften um Bundesrat Etter dominiert war, sahen sich diese doch gezwungen, einen Konsens mit den liberalen und sozialdemokratischen Kreisen zu finden. Weder die *Pro Helvetia* noch die anderen öffentlichen Instrumente der Kunstförderung funktionierten als zentralisierte Propagandamaschinerien.¹¹⁷ Eine radikale öffentliche Diffamierung der Avantgarde, wie sie im nationalsozialistischen Deutschland geschah, kann dem Schweizer Kunstfeld der 1930er und 1940er Jahre nicht attestiert werden. Dennoch lag die Definitionsmacht über die zu fördernde Kunst klar in den Händen der staatlichen Akteure; eine künstlerische Doktrin, der sich auch die GSMBA und der SKV fügten.¹¹⁸ Die Vertreterinnen und Vertreter der surrea-

weiter auch Gonzague de Reynold, der einen grossen Einfluss auf Bundesrat Etter hatte und in dieser Position die Kulturbotschaft wesentlich mitprägte (Rüegg, Vielfalt, S. 157f.).

115 Während des Krieges fokussierte die *Pro Helvetia* in ihrer aktiven Kulturförderung vor allem das Inland. Unterstützt wurden Gesuche aus den Bereichen der Literatur, der bildenden Kunst, des Theaters, Films oder Radios. Zudem engagierte sie sich für den Austausch zwischen den verschiedenen Landesteilen und förderte gezielt die kulturellen Belange der italienischen und rätoromanischen Schweiz (Milani, Siebzig Jahre, S. 41f.).

116 Kadelbach, *Swiss Made*, S. 126.

117 Hauser, Tanner, *Pro Helvetia*, S. 22f.

118 So wurde beispielsweise die Avantgarde bei der 1944 vom SKV organisierten Ausstellung *Schweizer Malerei und Bildhauerei* seit Hodler konsequent ausgeschlossen. In einem Schreiben an den Vereinsvorstand kommentierte die *Allianz*: «Mit Erstaunen stellen wir fest, dass [...] in willkürlicher Weise alle jene Künstler übergangen wurden, die eine Auffassung vertreten, die in ebenso konsequenter Weise, wie dies einst Hodler tat, ihrer fortschrittlichen Überzeugung entsprechend vom gewohnten Weg abweichen und anscheinend gerade deshalb

listischen, abstrakten oder konstruktiv-konkreten Kunst, der Tendenzen der Neuen Sachlichkeit oder des Kubismus waren weitgehend von der staatlichen Förderung ausgeschlossen und weder an den nationalen Kunstausstellungen, den *Turnus*-Ausstellungen oder an den Biennalen in Venedig vertreten. Sie hatten zudem mit erschwerten Rezeptions- und Distributionsbedingungen zu kämpfen. Gerade die in der Tagespresse dominante formalistische Kunstkritik trug beim weitgehend auf eine überzeitliche, neoklassizistische Ästhetik ausgerichteten Publikum wenig zum Verständnis der avantgardistischen Kunst bei.¹¹⁹

Und doch wurden die Kunstschaffenden der Avantgarde geduldet und konnten in ihren Netzwerken mehr oder weniger unbehelligt agieren. Ausstellungen wie die von der *Allianz* 1938 in der Basler Kunsthalle initiierte *Neue Kunst in der Schweiz* oder die von derselben Künstlergruppe 1942 veranstaltete Schau im Zürcher Kunsthaus zeugen von den Möglichkeiten innerhalb alternativer Strukturen. Die gerade auch während des Krieges herrschende Stabilität der politischen und wirtschaftlichen Bedingungen generierte eine gewisse Diversität im Kunstfeld. Die offizielle Konsekration durch die staatliche Kunstförderung erhielten die Kunstschaffenden der Avantgarde allerdings erst nach dem Krieg. Bei der *XXI. Nationalen Kunstausstellung* 1946 in Genf wurden erstmals surrealistische und konstruktiv-konkrete Werke gezeigt.¹²⁰ Der in den 1950er Jahren endgültigen Anerkennung der Schweizer Avantgarde und der Konsolidierung der «Guten Form» um die Zürcher Konkreten als Schweizer Kunstexport der Nachkriegszeit war damit der Weg bereitet.

Unternehmer und Kunst: Erste Firmensammlungen und privatwirtschaftliches Engagement

Mehrheitlich aus der privaten Sammlertätigkeit gewachsen, intensivierte sich ab den späten 1930er Jahren insbesondere das privatwirtschaftliche Engagement. Der Industriellensprössling Oskar Reinhart beispielsweise oder der Schokoladenfabrikant Willy Russ-Young verschrieben sich ganz der Kunst und zogen sich aus der unternehmerischen Tätigkeit zurück.¹²¹ Während der Zürcher Grossin-

vom Ausstellungsausschuss als unschweizerisch betrachtet werden» (Schreiben der *Allianz* vom 17. Juni 1944, zit. Marfurt-Elmiger, *Künstlergesellschaften*, S. 37).

119 Omlin, *Kunst*, S. 80f.

120 Bédard, Lienhard, *Historie*, S. 71f.; Renner, *Für «tüchtige Künstler»*, S. 114.

121 Reinhart kehrte 1924 dem Welthandelskonzern seiner Familie den Rücken und widmete sich dem Aufbau von zwei Sammlungen, die er der Eidgenossenschaft beziehungsweise der Stadt Winterthur vermachte. Obschon er von 1933 bis 1938 Mitglied der EKK war, interessierte er sich als Sammler kaum für zeitgenössische Kunst. Russ-Young profilierte sich als Sammler von Werken Ferdinand Hodlers und war von 1941 bis 1950 Konservator des Musée des Beaux-Arts in Neuchâtel (Heusser, Oberli, *Unternehmen*, S. 220).

dustrielle Emil G. Bührle¹²² oder der Mitbegründer des Elektrotechnikkonzerns *Brown Boveri & Cie*, Sidney Brown¹²³ ihre Leidenschaft für die Kunst strikt vom Geschäft trennten und ihre Privatsammlungen später der Öffentlichkeit zugänglich machten, begannen andere Unternehmer ab den späten 1930er Jahren mit dem gezielten Aufbau einer Firmensammlung. Patronal agierende Sammler wie Hans Theler, der ab 1939 als Generaldirektor und Verwaltungsratspräsident der Basler *National-Versicherung* amtierte, waren eng mit dem lokalen Kunstfeld verbunden.¹²⁴ Noch während des Krieges begann Theler für die Büroräumlichkeiten der Firma Reproduktionen von Werken berühmter Maler zu kaufen. Ab 1943 entschied er, gezielt auf den Ankauf zeitgenössischer Schweizer Kunst zu setzen, und legte den Grundstock für eine der ersten Schweizer Firmensammlungen, wobei er bis 1960 ausschliesslich auf gegenständliche Kunst fokussierte.¹²⁵ Neben den oft durch persönliche Interessen geleiteten und von Sammlerpersönlichkeiten wie Theler geprägten Firmensammlungen entstanden ab den späten 1930er Jahren erste Kunstsammlungen, die von wirtschaftlichen Gremien und Gesellschaften initiiert wurden. Die Sammlung der Schweizerischen *Mobilier-Versicherung*, die 1939 mit dem Kauf von Hodlers *Holzfäller* begründet wurde, ist dabei ein frühes Beispiel.

122 Der studierte Kunsthistoriker und Germanist Bührle war ab 1937 Alleininhaber der Werkzeugmaschinenfabrik *Oerlikon-Bührle*. In den 1930er Jahren begann er mit dem Aufbau einer Kunstsammlung, deren Fokus er auf die Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts legte. 1960 richtete Bührle eine Stiftung ein und machte die Sammlung öffentlich zugänglich. Zudem tat er sich als Stifter des 1958 eingeweihten Erweiterungsbaus des Zürcher Kunsthouses hervor und gehörte der Jury des Zürcher Kunstpreises an. Seine kunstfördernden Aktivitäten finanzierte er aus seinem auch durch Waffenexporte an die deutsche Wehrmacht gewachsenen Vermögen (vgl. Müller, Bührle, S. 817).

123 Brown und seine Ehefrau Jenny trugen ab 1908 eine umfangreiche Sammlung französischer Impressionisten zusammen, die seit 1990 in ihrer Villa in Baden zugänglich ist (Heusser, Oberli, Unternehmen, S. 220).

124 Vgl. ebd., S. 223.

125 Vgl. Theler, Die Sammlung, S.155. Im Kontext dieser frühen Pioniere auf dem Gebiet der Firmensammlung sind weiter auch die Brüder Hans C. (1904–1998) und Walter A. Bechtler (1905–1994), Gründer einer Zürcher Heizungs- und Lüftungsfabrik, die seit den 1950er Kunst sammelten, oder die Familie Richterich zu nennen. Der durch Kräuterpastillen reich gewordene Emil Richterich-Beck (1901–1973) sammelte seit den 1940er Jahren insbesondere konstruktiv-konkrete Kunst (Heusser, Oberli, Unternehmen, S. 223).

III Verdichtungen: Kunstförderung in den 1970er Jahren

3.1 Künstlerische Vielfalt, Internationalität und nationale Eigenheiten

Das Schweizer Kunstfeld der 1970er Jahre

Im Frühjahr 1971 organisierte die *Pro Helvetia* in Kooperation mit dem *New York Cultural Center* und dem 1962 in privater Initiative begründeten *Swiss Center* in New York die Ausstellung *The Swiss Avant Garde*.¹ Der Blick auf das Kunstschaffen aus der Schweiz – «a very small nation in size, but a nation hyperactive and influential in the fields of science, industry and the arts» –² wurde von dem Schweizer Kunstkritiker und EKK-Mitglied Willy Rotzler und von Donald H. Karshan, dem Direktor des *New York Cultural Center*, kuratiert. Die Berücksichtigung verschiedener künstlerischer Tendenzen, die Betonung der kulturellen Vielfalt der Schweiz, die Auseinandersetzung mit der zusehends internationalen Ausrichtung des Schweizer Kunstfeldes und die zugleich noch immer virulente Suche nach nationalen Spezifika einer typisch schweizerischen Kunst bestimmten die Ausrichtung der Schau. Zugleich offenbaren sich in diesen Aspekten auch die zentralen Parameter, die das künstlerische Feld und die Kunstförderung um 1970 bestimmten.

Pluralisierung der künstlerischen Strategien als Herausforderung für die Förderung

Ursprünglich als «repräsentative Ausstellung neuerer Schweizer Kunst»³ geplant, erfuhr das Konzept der New Yorker Schau bei der Zusammenarbeit mit dem *Cultural Center* eine Modifizierung und wurde schliesslich in eine Reihe über die avantgardistischen künstlerischen Tendenzen verschiedener Nationen integriert. Diese sollten in den USA «for viewing and evaluation»⁴ präsentiert

1 Die *Pro Helvetia* übernahm Transport und Versicherung, während das *Swiss Center* für die Kosten der Ausstellung aufkam und sich an den Katalogkosten beteiligte (Rotzler, Schweizer Kunst, S. 3). Paul Kamer, damaliger Sekretär der Stiftung, führt die New Yorker Ausstellung als Beispiel an, das zeigen soll, dass die Stiftung «kein stilles Gartenlaubmuseum» mehr sei, sich vom «geistigen Réduit» der Kriegsjahre entfernt habe und mit Elan in die Zukunft blicke (Kamer, Die Stiftung, S. 112).

2 Karshan, Introduction, S. 6.

3 Ebd., S. 3.

4 Karshan, Introduction, S. 6.

werden. Der Ausstellungskatalog (Abb. 1) referiert auf die auch im Ausland bekannte modernistische Tradition der Schweizer Graphik der späten 1950er und 1960er Jahre und dokumentiert das Konzept der Ausstellung. Am Anfang der Umsetzung der Präsentation stand eine, so beschrieb es Karshan, auch in geographischer Hinsicht ausgedehnte Recherche in der Schweiz: «My visits with many Swiss artists in their ateliers, in cities with familiar names as Zurich, Berne and Basle, and in towns and hamlets most unfamiliar to me, such as Mötschwil, Stilli and Cudrefin, was a memorable experience – an exciting journey in discovery. With Dr. Rotzler as a very able and experienced guide, we motored across the countryside, viewing as the days progressed, hundreds of works of art in studios ranging from the palatial suburban atelier to the commune-like working quarters of the industrial loft building (like their American comrades, many Swiss artists work and live in lofts, converted schoolhouses, farmhouses and other diverse structures). With each artist, but most particularly with the younger artists, we exchanged views on artistic theory and technique, on art movements, on museums and economics and even on cooking and family life.»⁵

Die zwischen Zürich und Cudrefin, zwischen Basel und Stilli vorgenommenen Atelierbesuche mündeten in einer Auswahl von 43 Künstlern und einer einzigen Künstlerin – der dem Kreis der Zürcher Konkreten angehörende Verena Loewensberg –, die trotz ihrer künstlerischen Heterogenität unter den Begriff der Schweizer Avantgarde subsumiert wurden.⁶ Neben einem Schwerpunkt auf die konstruktiv-konkreten Kunstschaaffenden – zu nennen sind Max Bill, Camille Graeser (1892–1980) oder Richard P. Lohse – und der Berücksichtigung der auch international etablierten Eisenplastiker Jean Tinguely (1925–1991)⁷ und Bernhard Luginbühl (1929–2011) präsentierte die Schau in New York mit Markus Raetz (*1941), Urs Lüthi (*1947), Dieter Meier (*1945) oder Luciano Castelli (*1951) auch eine Auswahl jüngerer Künstler. Die Selektion versuchte auf die veränderten Bedingungen im Schweizer Kunstfeld zu reagieren. Sie generierte eine Sichtbarkeit für die künstlerischen Pluralismen und zeugt von der Etablierung der neuen und jungen Generation von Kunstschaaffenden. Mit der Wahl von Bill, Lohse oder Graeser huldigten die Ausstellungskuratoren der Dominanz der konstruktiv-konkreten Kunst, die für die Schweizer Moderne

⁵ Ebd., S. 7.

⁶ Im *Kunst-Bulletin* äusserte sich Rotzler zum Konzept der Ausstellung und thematisierte auch die seiner Meinung nach problematische Titelgebung, auf der, so Rotzler, Karshan beharrt habe. Diese sei insofern irreführend, als sie entweder auf eine historische Avantgarde oder aber an das «unmittelbar Neueste» (Rotzler, Schweizer Kunst, S. 6) referiere, wobei die Präsentation weder das eine noch das andere leisten wolle.

⁷ Gerade Tinguely war in New York kein Unbekannter. Bereits 1960 sorgte er mit seiner Maschine *Homage to New York*, die sich im Hof des *Museum of Modern Art* selbst in die Luft sprengte, für Furore (vgl. dazu: Wyss, Zeitlinien, S. 78).



Abb. 1: Deckblatt des Ausstellungskataloges zur Ausstellung *The Swiss Avant Garde* im *New York Cultural Center* 1971 in New York, gestaltet vom Grafiker und Typografen Peter Jenny (*1942).

der Nachkriegszeit konstitutiv wirkte. Die Präsentation von Heiner Kielholz (*1942), Hugo Suter (1943–2013) oder Luciano Castelli trug einem strukturellen Novum des Schweizer Kunstfeldes der 1970er Jahre Rechnung, avancierten doch mit Luzern (Castelli) oder dem Aargau (Suter und Kielholz) die vermeintlich peripheren Zonen zu Räumen der künstlerischen Innovation.⁸ Zugleich zeugt die Berücksichtigung von Lüthi's fotografischen Arbeiten oder von Meiers Performance *This Man will not shoot*⁹ von den Bestrebungen, den künstlerischen Pluralismus auch in der offiziellen Präsentation Schweizer Kunstschaffens im Ausland zu zeigen.

8 Der damalige Direktor des Kunstmuseums Luzern, Martin Kunz, umriss dieses Phänomen rückblickend bei der Ausstellung *Schweizer Kunst '70-'80* von 1981 mit dem vermeintlich antagonistischen Begriffspaar «Regionalismus/Internationalismus». So würden die genannten Künstler ihr Interesse für die internationale zeitgenössische Kunst mit Elementen, die dem subjektiven Erfahrungshorizont und der regionalen Kultur entstammten, verknüpfen (Kunz, Zur Ausstellung, o. P.).

9 Am Abend der Ausstellungseröffnung stand Meier zwischen 21h und 23h mit einer auf das Publikum gerichteten Pistole im Eingang des *Cultural Center*. Vor ihm lag eine Platte mit der Inschrift «This man will not shoot.»

Die Rezeption internationaler Tendenzen wie der Konzeptkunst, der Performancekunst oder der Minimal Art führte im Schweizer Kunstfeld spätestens um 1970 mehr denn je zu einem gleichzeitigen Nebeneinander verschiedener künstlerischer Positionen, was die «wohltemperierte Ordnung»¹⁰ der Schweizer Nachkriegsmoderne durcheinanderbrachte.¹¹ Der von Paul Nizon 1970 beschworene «Diskurs in der Enge»,¹² der die inexistente Auseinandersetzung mit der jenseits der Schweizer Grenzen entstehenden Kunst anprangerte, erscheint als verspätete Zeitdiagnose.¹³ Gerade die von Nizon konstatierte Vormachtstellung der arrivierten konstruktiv-konkreten Kunst, die von der offiziellen Kulturpolitik bedacht wurde, und das von Bill entwickelte Gestaltungsprinzip der «Guten Form» gerieten als Verkörperung einer präzisen, rationalen und fortschrittsgläubigen Schweiz zusehends unter Beschuss. Diese Bedrängung wurde insofern potenziert, als mit den gesellschaftlichen Umwälzungen der späten 1960er Jahre eine kritische Reflexion der Nachkriegszeit einherging. Mit der Infragestellung ihrer Grundpfeiler – die Verknüpfung von liberaler Fortschrittsideologie, wirtschaftlichem Wachstum und technologischer Modernisierung mit kultur- und strukturbewahrenden Elementen – barsten letztlich die Ingredienzen eines Schweizer Selbstverständnisses, die auch der konstruktiv-konkreten Kunst eingeschrieben wurden.¹⁴

Während die Kunstschaffenden der konstruktiv-konkreten Richtung um die Bewahrung des Ist-Zustandes bemüht waren, rüttelte eine junge Generation von Künstlerinnen und Künstlern an den tradierten Kunst- und Gattungsbegriffen und brach mit dem Wertesystem der Moderne. Aktionen, Handlungen oder Ideen fungierten als kunsthärente Elemente, als Teile von «visualisierten Denkprozessen»,¹⁵ und unterliefen die Vorstellung der zwingenden Dinghaftig-

10 So Martin Kunz in seinem 1980 vorgenommenen Rückblick auf die Schweizer Kunst der 1970er Jahre (Kunz, Schweizer Kunst '70-'80, o. P.).

11 Vgl. dazu: Omlin, Kunst, S. 97. Diese Umwälzungen betrafen nicht nur die künstlerischen Strategien, sondern auch die Ausstellungspraxis. Museumsdirektoren und Kuratoren wie Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern (ab 1961) oder Jean-Christophe Ammann im Luzerner Kunstmuseum (ab 1968) brachten das Schweizer Kunstschaffen in einen Dialog mit der Welt und standen für einen Generationswechsel im Kunstfeld (vgl. zu diesen Entwicklungen u. a.: Omlin, Kunst, S. 104ff.). Insbesondere Szeemann zelebrierte eine neue Art des Ausstellens, die auf Visionen und subjektiven Konzepten gründete und Assoziationen mit der Verfertigung eines Kunstwerks weckte (Bätschmann, Ausstellungskünstler, S. 223). Ab 1969 war Szeemann als freier Ausstellungsmacher tätig und konzipierte in dieser Funktion unter anderem die *documenta 5*.

12 So der Titel des von ihm 1970 publizierten, viel zitierten Pamphletes über die vermeintliche Provinzialität des Schweizer Kunstfeldes (Nizon, Diskurs).

13 Vgl. Omlin, Zeitlinien, S. 87.

14 König, Kreis, Meister et al., Einleitung, S. 12f.

15 Dies der Titel einer Ausstellung 1970 im Kunstmuseum Luzern, bei der Jean-Christophe Ammann junge Schweizer Kunstschaffende wie Gianfredo Comesi (*1940), Luciano Castelli, Urs

keit von Kunst. Zugleich stellten industriell gefertigte Objekte die künstlerische Autorschaft oder den Begriff des Originals in Frage.¹⁶ Ende der 1960er Jahre erreichte Pop-Art die Schweiz und brach den Bann über dem gegenständlichen Malen. Die Kunst durfte wieder figurativ sein.¹⁷ 1969 veranstaltete der Kurator und Kunstkritiker Fritz Billeter im Zürcher *Helmhaus* die Ausstellung *Fantastische Figuration*. Er versuchte mit fantastisch-surrealen Werken einen Gegenpol zu den klaren geometrischen Formen der konstruktiv-konkreten Kunst zu zeigen. Im Dezember 1970 lieferten sich Bill und der figurative Maler Varlin anlässlich der von Bill organisierten Ausstellung *Figurative Malerei und Plastik* ebenfalls im Zürcher *Helmhaus* einen heftigen Schlagabtausch.¹⁸ Bill, der als künstlerischer Leiter an der Landesausstellung 1964 für einen nationalen Triumph der konstruktiv-konkreten Kunst gesorgt und 1968 den Kunstpreis der Stadt Zürich erhalten hatte,¹⁹ unterstellte den figurativ arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern im Vorwort des Ausstellungskataloges eine Ignoranz gegenüber der gesellschaftlichen Realität der Gegenwart und berief sich dabei explizit auf die Gemälde Varlins.²⁰ Der angegriffene Maler zerschnitt in der Folge zwei seiner im *Helmhaus* gezeigten Werke und kritisierte im *Tages-Anzeiger* die «Gute Form» als «Geschmacksdiktatur».²¹ Nizons Ausführungen aus *Diskurs in der Enge* paraphrasierend, stellte er zynisch fest, dass sich die Eigenschaften «Nüchternheit, Sparsamkeit, Schnörkellosigkeit, Sauberkeit [und] Vernünftigkeit» der von Bill favorisierten künstlerischen Richtung besonders gut mit der «Schweizer Art» vertragen würden.²² In der Nahsicht verweist die verbale Auseinandersetzung zwischen Varlin und Bill weniger auf einen Dualismus zwischen figurativer und abstrakter Gestaltung, als vielmehr auf die wankende Vormachtstellung der einst einem durch den Faschismus diskreditierten Realismus

Lüthi oder Aldo Walker (1938–2000) präsentierte, die im Bereich der konzeptuellen Kunst arbeiteten.

16 Omlin, Kunst, S. 95; Ursprung, Die Kunst, S. 16ff.

17 Wyss, Nach der Moderne, S. 34.

18 Vgl. Omlin, Kunst, S. 82.

19 Die von Bill bei der Preisvergabe gehaltene Rede trug – in Anlehnung an Karl Schmidts Reflexionen – bezeichnenderweise den Titel *Das Behagen im Kleinstaat* (Bill, Das Behagen).

20 Bill nutzte eindeutige Worte: «Das, was die Jury am meisten überrascht hat, ist die Tatsache dieses Keine-Kennntnis-Nehmens von der aktuellen Gegenwart und ihren Problemen. Und doch wäre gerade die figurative Malerei das geeignete Mittel, aktuelle Probleme zu bewältigen! Oder sind diese vielleicht zu wenig idyllisch für die unbeschadete Gedankenwelt der Künstler?» (Zürcher Künstler im Helmhaus Zürich, S. 5).

21 Abgedruckt in: Guggenheim, Eichelberg (Hg.), Varlin, S. 68.

22 Ebd. Hans Fischli, damaliges Mitglied der Zürcher Kunstkommission, trat wegen der «in der Öffentlichkeit ausgetragenen Streitereien zwischen den beiden Kunstpreisträgern Varlin und Bill» aus dem besagten Gremium aus (vgl. dazu: Schreiben von Hans Fischli an die Präsidialabteilung der Stadt Zürich, 5. Juli 1971, StARZH, V.B.c.64).

gegenübergestellten konstruktiv-konkreten Kunst und ihren um künstlerische Kontinuität bemühten Vertreterinnen und Vertretern.²³

Das Aufbrechen der Einheit von Kunst und Nation, die Kritik an der wiederbelebten Geistigen Landesverteidigung im Kalten Krieg und die kulturpolitische Favorisierung der konstruktiv-konkreten Kunst forderten die staatliche Kunstförderung heraus. In den frühen 1970er Jahren war die EKK bei der Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums erstmals mit neuen künstlerischen Strategien konfrontiert, die die bis anhin relevanten Bewertungskategorien in Frage stellten. Bei der Stipendienvergabe von 1970 beschäftigte sich die Kommission mit der Frage, «ob und gegebenenfalls wie Arbeiten aus der Ideen-Kunst und der Minimal-Art [...] bewerten werden können»²⁴ und folgerte, dass dies im Rückgriff auf die «Erweiterung des Begriffes der Kunst»²⁵ durchaus möglich sei. Während sich die EKK bei der Vergabe des auf Einsendungen der Kunstschaffenden basierenden Kunststipendiums den neuen Tendenzen nicht entziehen konnte, zeigte sie sich hinsichtlich der Beschickung insbesondere der als «Königsdisziplin»²⁶ der nationalstaatlichen Förderung verstandenen Biennale in Venedig zurückhaltend. Die Schweizer Beteiligung an der bedeutendsten Biennale am venezianischen Lido zeichnete sich in den 1970er Jahren noch mehr als in den Jahrzehnten zuvor durch einen Anachronismus hinsichtlich der Tendenzen der Gegenwartskunst aus. Die international renommierten Schweizer Kunstschaffenden der 1960er und 1970er Jahre – zu nennen sind hier beispielsweise Daniel Spoerri (*1930), Meret Oppenheim, André Thomkins (1930–1985) oder Niele Toroni (*1937) – waren im Ausstellungsprogramm des Schweizer Pavillons nicht vertreten.²⁷ Während Harald Szeemann als Kurator der *documenta* 1972 in Kassel losgelöst vom offiziellen Referenzsystem der Schweizer Förderung mit Luciano Castelli, Franz Eggenschwiler (1930–2000), Franz Gertsch (*1930), Rolf Iseli (*1934), Markus Raetz und Rolf Winnewisser (*1949) Schweizer Künstler zeigte, die noch zu Ende des Jahrzehnts zu den bekanntesten Positionen zählten, jedoch nie oder im Falle von Raetz erst in den 1980er Jahren nach Venedig entsandt wurden, bespielte die EKK den Schweizer Pavillon mit musealen Ausstellungen von retrospektivem Charakter. Ansatzweise mutiger zeigte sich die Schweiz in den 1970er Jahren bei den Entsendungen an die Biennalen nach Paris und São Paulo, wobei die Ausstellungen in Frankreich und Brasilien oft als Plattformen genutzt wurden, um Positionen zu zeigen, die sich die EKK nicht an die venezianische Biennale zu entsenden traute.

23 Vgl. Omlin, Kunst, S. 84ff.

24 P. 261./11., 12., 13. Feb. 1970, S. 2.

25 Ebd.

26 Vgl. Keller, Die Biennale Venedig.

27 Ursprung, Die Schweiz, S. 159f.

Im Spannungsfeld von Internationalität und der Suche nach der Schweizer Kunst

Die Entsendung von Kunst ins Ausland war für die staatliche Förderung immer auch mit Fragen nach der Repräsentation der Schweiz verbunden. Diese äusserten sich nicht nur in der Fokussierung auf die konstruktiv-konkrete Kunst als idealtypische Verkörperung einer modernen Schweiz, sondern evozierten auch Reflexionen über optimale Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit. Bei der Ausstellung *The Swiss Avant Garde* stellte Kurator Rotzler dementsprechende Überlegungen an. Die Intention der Ausstellung ziele auf das auch in einer vermeintlich kleiner gewordenen Welt oft unerfüllt gebliebene Sehnen junger Künstlerinnen und Künstler nach internationaler Aufmerksamkeit.²⁸ Im kulturellen Klima der Nachkriegszeit hatte New York Paris als neue Weltstadt der Kunst abgelöst,²⁹ dem Ausstellungsort wurde nicht nur von Rotzler, sondern auch von den Künstlerinnen und Künstlern grosse Bedeutung beigemessen. Während das *Swiss Center* als eigentlicher Initiator der Präsentation lediglich, «einmal jüngeren Schweizer Künstlern Gelegenheit [...] geben [wollte,] sich in New York zu zeigen»,³⁰ pochte Rotzler auf die Einbeziehung arrivierter Kunstschaffender, die den Erwartungshaltungen des amerikanischen Publikums gerecht würden. Die vergleichsweise geringe Berücksichtigung der jungen Schweizer Kunst begründete er damit, dass ein «vollständiger, darum verwirrender, weil akzentloser <Querschnitt> durch neuere und neueste Kunst der Schweiz»³¹ nicht adäquat gewesen sei. Für die erhoffte Rezeption sei daher «die Liste der vorgesehenen <Jungen> [...] um die in New York bekannten Namen einiger <Senioren> ergänzt»³² worden. Diese «Zugpferde»³³ sollten Aufmerksamkeit generieren. Insbesondere epigonale Adaption US-amerikanischer Kunst schien Rotzler zu fürchten. So vermied er nicht nur die Integration Schweizer Künstlerinnen und Künstlern, die sich an Pop-Art oder am Abstrakten Expressionismus orientierten, sondern war auch gegenüber der Berücksichtigung der in den USA ebenfalls sehr präsenten Konzeptkunst kritisch.³⁴ Im *Kunst-Bulletin* hielt er fest: «Da ich der Überzeugung bin, dass eine Ausstellung auf die aktuelle künstlerische Situation im Gastland Rücksicht nehmen muss, um beachtet zu werden, wurde auf Erscheinungen in

28 Rotzler, *New Art*, S. 8f.

29 Ursprung, *Die Kunst*, S. 17. Vgl. dazu auch umfassend: Guilbaut, *Wie New York*.

30 Rotzler, *Schweizer Kunst*, S. 3.

31 Ebd., S. 4.

32 Ebd., S. 5.

33 Ebd.

34 Rotzler betonte in diesem Kontext, dass die Berücksichtigung von konzeptueller Kunst primär von Karshan ausgegangen sei, während er selbst gerade auch in Gesprächen in New York eher zu der Einsicht gekommen sei, diese habe als künstlerische Bewegung ihren Höhepunkt bereits überschritten (vgl. ebd.).

der heutigen Schweizer Kunst verzichtet, die in New York derzeit kaum Beachtung fänden: neben traditioneller ‹Peinture› alle Spielarten der ‹Abstraktion› und insbesondere schweizerische Beiträge zum ‹abstrakten Expressionismus›. Ferner wurde auf Künstler verzichtet, die zwar in schweizerischem Rahmen ihre Bedeutung haben mögen, aber doch in deutlicher, direkter oder indirekter Abhängigkeit zum Beispiel zur amerikanischen Pop Art stehen.»³⁵ Die von Rotzler ausgewählten Kunstschaaffenden hatten ihrerseits Ansprüche an das Ausstellungsprojekt in New York, hatte doch die Grossstadt als Epizentrum der Gegenwartskunst eine regelrechte Sogwirkung entfaltet. Die Haltung der Schweizer Kunstschaaffenden schien dabei auch durch die Vorstellung einer vermeintlich typisch amerikanischen Kunst geprägt. So hielt Rotzler fest: «Als Krux für die Einrichtung entpuppte sich der ausdrückliche Wunsch einiger Aussteller, in den USA mit möglichst grossformatigen Werken in Erscheinung zu treten. Ein durchaus verständlicher Wunsch: verbinden wir doch mit der Vorstellung heutiger amerikanischer Kunst die Vorstellung grosser, ja gigantischer Formate. Nur – und das zeigte sich in New York – ist gerade dort kaum ein Ausstellungsinstitut für derartige Riesenformate eingerichtet (ein Grund, weshalb New Yorker Galerien in verlassenen ‹Lofts› von Lower Manhattan Filialen für Riesenformate einrichten). Nun, nach vergeblichen Versuchen, etwa grossformatige Werke von Müller-Brittnau, Peter Staempfli, Willy Weber, Peter Travaglini das gewinkelte Treppenhaus emporzuhieven, musste auf diese ‹amerikanischen› Formate aus der Schweiz verzichtet werden.»³⁶

Das Wissen um die internationale Struktur des künstlerischen Feldes und der Wunsch nach einer optimalen Sichtbarkeit in New York gingen einher mit Reflexionen zum Verhältnis zwischen Kunst und nationalen Gegebenheiten. Diese oszillierten zwischen der Behauptung einer künstlerischen Eigenheit, ja einer Abgrenzung, die sich auch in Rotzlers ablehnender Haltung gegenüber mutmasslicher Epigonalität äusserten, und den Bestrebungen, mit einer typisch schweizerischen Kunst eine Selbstdarstellung zu konturieren. Der Kurator thematisierte die Relationen zwischen Kunst und nationalen Gegebenheiten. Obschon er die Problematik einer an ein nationales Territorium gekoppelten Selektion benannte und betonte, dass es falsch sei zu behaupten, dass sich das Kunstschaaffen entlang von nationalstaatlichen Grenzen entwickeln würde,³⁷ war er dennoch der Ansicht, dass Wurzeln und Herkunft des Künstlers oder

35 Ebd., S. 4f. Hervorhebungen im Original.

36 Ebd., S. 5. Hervorhebungen im Original.

37 Dazu Rotzler: «No one who takes an interest in contemporary art would assert conclusively that nationality plays a decisive role in the forms art takes today. On the contrary, all nationalistic thinking is often a limiting attitude: we have visible proof that art no longer recognizes national frontiers. Or fast and efficient systems of communication and information have gone a long way toward turning the world into a ‹global tribal village› for art as for other things,

der Künstlerin nicht komplett ausgeblendet werden dürften.³⁸ So brachte er die mathematische Präzision der konstruktiv-konkreten Kunst mit dem schweizerischen Willen zu technischer Perfektion und mit der calvinistischen Arbeitsethik in Verbindung, während er die figurativ-surrealistischen Tendenzen an die in den abgelegenen Schweizer Bergtälern noch immer praktizierten Volksbräuche koppelte.³⁹ Die Versuche, künstlerische Ausprägungen mit vermeintlich nationsspezifischen «Eigenheiten» zu begründen, und die gleichzeitige Ausrichtung an einem immer stärker internationalisierten Kunstfeld umreissen letztlich auch die Positionierung der Kunstförderung in den 1970er Jahren.

Kulturelle Vielfalt, Subsidiarität und das Problem der «demokratischen Nivellierung»⁴⁰

Die Propagierung nationalstaatlicher Eigenheiten beschränkte sich nicht nur auf die künstlerischen Inhalte und Ausdrucksweisen, sondern zeigt sich auch in der Betonung der kulturellen Vielfalt der Schweiz. Diese wurde in den Argumentationen gerne mit der Negation einer einheitlichen, von der staatlichen Förderung forcierten Kunst verknüpft. So hielt Rotzler bei der Ausstellung in New York fest: «It is not only the smallness of Switzerland that forbids the idea of specifically Swiss art. [...] It has at all times participated in a number of cultures and linguistic spheres of influence. It is their meeting and mixing that determine the character of Swiss art and culture, which is accordingly many-faceted in spite of its restricted area. Diversity is in fact the salient feature of Switzerland, not uniformity.»⁴¹

Dabei stützte er sich auf die bereits in der Geistigen Landesverteidigung präsenten Begründungslinien, die die Schweiz als kulturell und sprachlich heterogenen Raum konzipieren und die bis in die späten 1970er Jahre in der Förderung Konjunktur hatten. Auf der strukturellen Ebene bedingte dies das Festhalten an subsidiären und föderalistischen Strukturen der Förderung, die das staatliche Engagement in Ergänzung zu privaten Initiativen und die nationale Unterstützung in Ergänzung zu kantonalen und kommunalen Bemühungen konzipierte. An diesem Prinzip wurde auch in den intensivierten Debatten über die staatliche Kulturpolitik in den 1970er Jahren festgehalten – trotz Kritik. Während gewisse Stimmen den totalen Rückzug des Staates aus der direkten

and for art in particular. That, at any rate is the teaching of Marshall McLuhan» (Rotzler, *New Art*, S. 8).

38 «In spite of all this, we are continually faced by evidence that an artist's origins and background are not without significance for his work» (ebd.).

39 Ebd., S. 10.

40 Tavel, *Das eidgenössische Kunststipendium*.

41 Rotzler, *New Art*, S. 9.

Förderung forderten,⁴² bemängelten andere Akteure die an das Beharren auf der kulturellen Vielfalt geknüpfte Vermeidung der «Bildung von Schwerpunkten in der einen oder anderen zu fördernden künstlerischen Richtung».⁴³ Dies wirkte sich, so der Kunsthistoriker Hans Christoph von Tavel in seiner Kritik am Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerb 1970 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, negativ auf die Ausstellung aus, die nicht mehr als «das gediegene Resultat von Diskussionen und Abstimmungen» und Ausdruck einer «demokratische[n] Nivellierung»⁴⁴ sei.

3.2 Strukturelle Konsolidierungen der Förderung in den 1970er Jahren

Konsumkultur und die Ausweitung des Publikums

Die als Verdichtungen beschriebenen künstlerischen Vervielfachungen im Schweizer Kunstfeld der frühen 1970er Jahre finden eine Entsprechung bei den kunstfördernden Akteure und den kulturpolitischen Bemühungen. Bereits 1970 beschrieb Rotzler das Schweizer Kunstfeld als ein verhältnismässig dichtes Netz von aktiven Künstlerinnen und Künstlern, Berufsverbänden, regional und überregional agierenden Kunstinstitutionen und Galerien sowie ein finanziell durchaus potentes System von Preis- und Stipendienvergaben: «Switzerland today has about 2600 painters and sculptors, plus some 2500 graphic and industrial designers, many of whom are also active in painting and sculpture. Only about half of these artists belong to professional organizations. The contact between artist and public is maintained in regular national, regional or local group exhibitions organized by public art institutions. Group and one-man exhibitions also take place in private galleries. The country's 400 or so private galleries are not all concentrated in the big towns. There are towns with less than 10000 inhabitants that have their own art museum and at least one private gallery. Local and national competitions are an important feature of artistic activities and help to provide artists with the means of earning a livelihood.»⁴⁵

Dies nahm auch Theo Kneubühler wahr, der als Kritiker und Ausstellungsmacher wesentlich an der Formierung eines Zentralschweizer, insbesondere Luzerner Kunstfeldes beteiligt war. 1972 konzipierte er für die Luzerner Galerie *Raeber* das Buch *Kunst: 28 Schweizer*, in dem er eine Auswahl von mehrheitlich

42 So beispielsweise Karl Schmid in seiner Schrift *Der moderne Staat und die Kunst*.

43 Tavel, Das eidgenössische Kunststipendium.

44 Ebd.

45 Rotzler, *New Art*, S. 10.

zwischen 1935 und 1945 geborenen Künstlern⁴⁶ zeigte, die er nach den Kriterien der Innovation – als «Neuheitsgrad der künstlerisch syntaktischen Methode»⁴⁷ und der Intensität – im Sinne eines «sich durch das Werk offenbarende[n] Grad[es] der Sichtbarmachung von Existenziellem»⁴⁸ – selektiert hatte. In der Publikation äusserte er sich zur Mutation der Kunst zu einer (käuflichen) Ware: «Der junge Künstler, der ab 1960 zu produzieren begann, stand, sobald er minimal Überdurchschnittliches leistete, im kommerziellen, publikatorischen, expositorischen und subsidiären (Stipendien, Preise etc.) Banne von Galerien, Informationsmedien und Museen.»⁴⁹

Sowohl die von Rotzler positiv gewertete Ausdehnung des künstlerischen Feldes als auch Kneubühlers Kritik am wachsenden öffentlichen und kommerziellen Interesse an Gegenwartskunst stehen in Relation zu den beschleunigten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen der Schweizer Nachkriegszeit. Schwimmend auf der Welle des seit den 1950er Jahren herrschenden konjunkturellen Hochs, währte sich die Schweiz in den 1960er Jahren in einer Phase der andauernden wirtschaftlichen Blüte, die erst mit der Krise von 1974/75 jäh unterbrochen wurde. Mit dem wirtschaftlichen Boom schwanden die scharfen Klassengegensätze, es entstand eine Massenkongsumgesellschaft, die sich unter anderem durch eine Betonung der Freizeit gegenüber der Arbeit und des Konsums gegenüber der Produktion charakterisieren lässt. Materiel-ler Wohlstand war einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich geworden, die Schweizerinnen und Schweizer verfügten über mehr Wohnraum denn je, kauften Radio- und Fernsehgeräte, Waschmaschinen und Staubsauger. Inmitten dieser Konsumeuphorie manifestierte sich aber auch ein steter Hunger nach weiteren materiellen Gütern, ein Leiden am Phänomen des «(Noch-)Nichthabens»,⁵⁰ und eine Stärkung von Distinktionsmechanismen und Statushierarchien. Die vermeintlichen Analogien zwischen den konsumierten Gütern und dem persönlichen Erfolg forcierten eine Ästhetisierung des Alltags, des Essens, des Sich-Kleidens oder des Wohnens.⁵¹ Der sichtbare Besitz von Kunst- und Kulturgütern als kulturelles Kapital im Bourdieu'schen Sinne ist in diesen die ökonomische Demokratisierung begleitenden Distinktionsprozessen relevant. Da in Öl gemalte Bilder von alten Meistern für die Mehrheit auch des kaufkräftigen Publikums unerschwinglich waren, vermochten sich gerade die Arbeiten

46 Die einzige Künstlerin in der Publikation bildete auch hinsichtlich ihrer Lebensdaten eine Ausnahme. Es handelt sich um die bereits 1908 geborene und 1984 verstorbene Malerin und Zeichnerin Ilse Weber.

47 Kneubühler, Vorwort, o. P.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Tanner, Lebensstandard, S. 105.

51 Ebd., S. 102ff.

jüngerer Künstlerinnen und Künstler – insbesondere originalgrafische Techniken der Radierung, der Lithografie oder des Siebdruckes – zu etablieren. Dies führte in den frühen 1970er Jahren zu einem eigentlichen Grafikboom.⁵²

Die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Transformationen der Nachkriegszeit bedingten nicht nur eine Erweiterung des konsumfreudigen, kunstinteressierten und kunstgebildeten Publikums, sondern auch eine zusehende Visibilität der etwa ab 1960 entstandenen Kunst der Industrienationen.⁵³ Während noch bis in die 1950er Jahre die jeweils neueste Kunst lediglich von einem kleinen Kreis von Expertinnen und Experten rezipiert wurde, entstand spätestens ab den 1960er Jahren eine kritische und interessierte Öffentlichkeit. Dieses Gefüge lässt sich als das dreipolige Kunstfeld beschreiben, in dem eine Vielheit von Positionen, Dispositionen und Positionierungen möglich sind, das höchst dynamisch ist und über fließende Grenzen und Kapitalstrukturen verfügt, die stets neu ausgehandelt werden.⁵⁴

Die gesellschaftlichen Bedingungen bewirkten in den 1970er Jahren nicht nur eine Erweiterung des Kreises der kunstinteressierten Akteure, sondern auch eine Konsolidierung im Bereich des privaten Engagements für bildende Kunst. Diese manifestierte sich sowohl in den aus dem privaten Sammlertum gewachsenen, patronalen Unternehmenssammlungen als auch in der Ankauf- und Fördertätigkeit von Grossunternehmen.⁵⁵ Dabei festigte sich die Ansicht, dass der Kunst nicht nur ästhetische und intellektuelle Reize anhafteten, sondern dass sie zudem über ein kommunikatives und imagebildendes Potenzial verfüge. Während die wirtschaftliche Konjunktur bis zur einsetzenden Krise Mitte der 1970er Jahre diese Aktivitäten beförderte, etablierten sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts in der ökonomischen Stagnation und angesichts befürchteter ‹Grenzen des Wachstums› alternative Legitimierungen für kunstfördernde Aktivitäten. Diese basierten auf einer erhofften (finanziellen) Auswirkung des Kunstengagements auf den Unternehmensgang. Neben der Gründung von verschiedenen Stiftungen im Bereich der Kunst- und Kulturförderung,⁵⁶ wurden bestehende Ankaufstätigkeiten mit Kunstkommissionen oder Förderkonzepten

52 Walter, ‹Dunkle Pferde›, S. 77f.

53 Diese kann wahlweise als Kunst der Gegenwart oder als Kunst der Postmoderne bezeichnet werden (vgl. Ursprung, *Die Kunst*, S. 9ff.).

54 Ursprung differenziert in seinen Ausführungen die in Anlehnung an Arthur C. Danto und später Howard S. Becker beschriebene ‹Art World› von einer ‹Artist's World› (ebd., S. 13).

55 Heusser, Oberli, *Unternehmen*, S. 221ff.

56 Zu nennen sind beispielsweise die Jubiläumstiftungen der *Schweizerischen Bankgesellschaft* (gegründet 1962), der *Schweizerischen Volksbank* (1969) oder des *Schweizerischen Bankvereins* (1972), die *Stiftung Landis & Gyr* (1971), die *Ernst-Göhner-Stiftung* (1971) oder die *Georges-und-Jenny-Bloch-Stiftung* (1977). Die direkte finanzielle Förderung von Kunst und Kunstschaffenden bildete jedoch selten den Kern der Stiftungsaktivitäten. Diese fokussierten oft denkmalpflegerische Projekte oder unterstützten Kunst- und Kulturinstitutionen.

professionalisiert sowie neue Sammlungen oder Förderstrategien etabliert.⁵⁷ Diese zunehmende Zahl der Förderangebote und die Unübersichtlichkeit⁵⁸ mündeten 1978 in der von der *Stiftung Landis & Gyr* initiierten Herausgabe eines Handbuches der öffentlichen und privaten Kulturförderung in der Schweiz.⁵⁹

Die Ausdehnungen des Schweizer Kunstfeldes offenbarten sich letztlich auch in der Formierung eines Marktes für Gegenwartskunst. Begünstigt durch die vergleichsweise guten Rahmenbedingungen, avancierte die Schweiz seit Ende des Zweiten Weltkrieges zu einem der wichtigsten Umschlagplätze für den internationalen Kunsthandel.⁶⁰ Seit Ende der 1960er Jahre waren die zwei grossen, international tätigen Auktionshäuser *Christie's* und *Sotheby's* in der Schweiz präsent. In Zürich waren um 1970 bereits über vierzig, auch internationale Galerien ansässig.⁶¹ Nachdem im September 1967 der *Kölner Kunstmarkt* als erste europäische Verkaufsmesse für Gegenwartskunst lanciert worden war, fand bereits im Sommer 1970 mit der *Art Basel* das in der Galerieauswahl bewusst internationaler angelegte Pendant in der Schweiz statt.⁶² Die dadurch entstandene, erhöhte Sichtbarkeit der aktuellen Kuns nährte Wünsche nach Übersicht und Vergleichbarkeit, die der 1970 erstmals publizierte *Kunstkompass*⁶³ befriedigen wollte. Die Initiantinnen und Initianten der

57 1969 begann beispielsweise die *Gotthard-Bank* mit dem Aufbau einer eigenen Kunstsammlung, im selben Jahr initiierte auch der Zürcher Sitz der *Volksbank* erste Kunstankäufe. 1972 setzte die *Schweizerische Bankgesellschaft* eine Kunstkommission für die Koordination von Ankäufen und Kunst-am-Bau-Projekten ein, 1975 formierte sich in der *Kreditanstalt* eine erste Kunstkommission. 1976 erfuhr die Kunstförderung des *Migros-Genossenschafts-Bundes* eine Umstrukturierung, während die *Schweizerische Mobiliar-Versicherung* nach jahrzehntelanger Ankaufstätigkeit 1980 ein erstes konkretes Konzept für den systematischen Aufbau einer Firmensammlung formulierte. Ebenfalls in die 1970er Jahre fällt die Einrichtung des *Grossen Fotopreises der Bankgesellschaft* (ab 1974) oder des Förderpreises (ab 1971) der *Stiftung Landis & Gyr*.

58 Die fehlende Koordination zwischen den verschiedenen Akteuren wurde auch von den zeitgenössischen Beobachtern konstatiert: «Die Situation im Stiftungswesen und der privatwirtschaftlichen Kulturförderung ist dadurch gekennzeichnet, dass in den meisten Fällen die eine Hand nicht weiss, was die andere tut» (Lüthy, Heusser, Kulturförderung, S. 8).

59 Publiziert 1983 als: Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Kultureller Stiftungen, Bundesamt für Kulturpflege (Hg.), Handbuch.

60 Die Stabilität der innenpolitischen Verhältnisse, die Qualität der Infrastruktur, die zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen, die vergleichsweise dehnbaren zollrechtlichen Bestimmungen (zu nennen sind in diesem Kontext vor allem die Zollfreilager), das Bankgeheimnis oder die vorteilhaften steuerlichen Bestimmungen trugen und tragen wesentlich zur Attraktivität der Schweiz als Handelsplatz für Kunst bei (vgl. Guex, Vallotton Lafontant, *Der Schweizerische Kunstmarkt*, S. 12f.).

61 Genoni, *Art Basel*, S. 83.

62 Vgl. umfassend zum Entstehungskontext der *Art Basel*: ebd.

63 1970 publizierte der Kunst- und Wirtschaftsjournalist Willi Bongard den *Kunstkompass* im deutschen Wirtschaftsmagazin *Capital*. Angelegt als eine Art internationaler Künstlerinnen- und Künstlerrangliste, wurden die jeweiligen Positionierungen, ausgehend von einem Punktesystem, errechnet, das die Teilnahme an grossen Ausstellungen wie der *documenta* oder der

Kunstmessen machten das Diktum der Demokratisierung der Kunst starkt und nutzten ähnliche Argumente, wie sie zeitgleich in den kulturpolitischen Debatten formuliert wurden.⁶⁴

Inventar und Reformen. Der Clottu-Bericht von 1975

Die Tendenzen zur strukturellen Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Kunstförderung machten sich auch bei den staatlichen Aktivitäten bemerkbar. Im Dezember 1965 wurde die bis anhin lediglich in einem Bundesbeschluss von 1949 geregelte Stiftungstätigkeit der *Pro Helvetia* per Bundesgesetz auf ein juristisch eindeutiges Fundament gestellt. Im Laufe der 1960er Jahre erliessen verschiedene Kantone Gesetze über die Kulturförderung oder über die Förderung des kulturellen Lebens⁶⁵ und die Finanzposten der öffentlichen Hand für kulturelle Zwecke wurden erhöht. Zugleich erhielten auch die Koordination einer «kulturellen Aussenpolitik»⁶⁶ und die «gezielte Sichtbarmachung der kulturellen, sozialen und politischen Tatsachen, die uns spezifisch eigen sind»⁶⁷ eine zunehmende Relevanz. 1976 wurde die *Koordinationskommission für die Präsenz Schweiz im Ausland* (KOKO) gesetzlich institutionalisiert.

In diesem Rahmen wurden auch die bestehenden Strategien der Kunst- und Kulturförderung vermehrt Gegenstand von Diskussionen und Kritik. Die durch die forcierte Präsenz des Kalten Krieges bedingte Abschottung gerade gegen ausländische kulturelle Einflüsse wurde von verschiedenen Intellektuellen immer mehr in Frage gestellt. 1969 thematisierte Friedrich Dürrenmatt bei der Verleihung des Grossen Literaturpreises des Kantons Bern die Abwesenheit des Staates in kulturellen Angelegenheiten. Der Schriftsteller fragte, «ob ein heutiger Staat überhaupt noch etwas mit Kultur zu tun habe, ob der Staat nicht dazu da sei, nur technische und soziale Aufgaben zu bewältigen, ob die Kultur nicht

Biennale in Venedig sowie die Erwähnung in wichtigen Kunstzeitschriften berücksichtigte (vgl. Genoni, *Art Basel*, S. 42).

64 So betonten sowohl die Selbstzuschreibungen der Initianten als auch die Rezeption in der Presse zur ersten *Art Basel* die vermeintliche Niedrigschwelligkeit der Messe und die daraus resultierende Möglichkeit, die Kunst einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Tatsächlich war in Basel 1970 das Angebot an grafischen Arbeiten gross, handsignierte Offsetdrucke waren bereits für ein paar wenige Schweizerfranken zu erstehen (ebd., S. 94ff.).

65 So beispielsweise der Kanton Basel-Landschaft 1963, die Kantone Graubünden und Zug 1965, der Kanton Solothurn 1967 oder der Kanton Zürich 1970. Das erste umfassende Kulturfördergesetz richtete 1968 der Kanton Aargau ein (vgl. dazu: Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), *Beiträge*, S. 376).

66 Vgl. dazu die entsprechende Botschaft des Bundesrates an das Parlament: *Präsenz*, S. 55.

67 Ebd.

ausserhalb der Kompetenz des Staates liege und vom sozial betreuten Bürger privat zu betreuen sei».⁶⁸

Bereits im Februar 1967 trafen sich im waadtländischen Aubonne, auf Initiative des Kulturjournalisten und Schriftstellers Franck Jotterand, Westschweizer Kulturschaffende, Bundesrat Hans Peter Tschudi, Vertreter der *Pro Helvetia* und Parlamentarier. Die im Jahrbuch der *Neuen Helvetischen Gesellschaft* von 1968 formulierten Ergebnisse dieser Aussprache mündeten im Wunsch nach einer besseren Koordination der verschiedenen Förderbemühungen und in der Forderung, eine umfassende, die Schweizer Kulturpolitik darlegende Studie zu erarbeiten. Jotterand hielt fest: «*Pro Helvetia* n'est pas équipée pour contrôler les divers organismes créés depuis la guerre; le Département de l'intérieur non plus – la culture n'est que la treizième de ses sections. Faut-il envisager un *Conseil de la culture doué de pouvoirs d'enquête, de coordination et d'action?* [...] La première des tâches, en définitive, est d'organiser une enquête sur l'état de notre équipement, dont nous ne savons presque rien. Nous avons besoin urgent d'un *rapport* <Labhardt> sur le structures culturelles en Suisse. [...] Il ne s'agit pas d'une présentation subjective de nos tendances artistiques, mais d'un rapport sociologique, économique, sur nos ressources et nos besoins. Aurons-nous la force de mettre en œuvre cette politique nationale de la culture? Nous en avons les moyens financiers. Des pays ruinés par la guerre ont su le faire, et c'est l'Italie ravagée par le chômage qui a lancé le premier cinéma national. Et aurons-nous la volonté? Nous n'avons pas le choix. Nous sommes embarqués, entre l'Est et l'Ouest, l'Europe, le Nouveau-Monde, le Tiers Monde. Si nous voulons éviter le naufrage, nous devons apprendre le règles modernes de la navigation.»⁶⁹ Neben der fast schon fatalistisch anmutenden, auch dem Kalten Krieg geschuldeten Sorge, die Schweiz könnte durch das Fehlen einer nationalen Kulturpolitik im (neuen) Mächtegefüge der Welt Schiffbruch erleiden, verweisen die Ausführungen auf zwei Aspekte. Zum einen ist die Schaffung einer eigenständigen, von *Pro Helvetia* und EDI losgelösten Stelle für kulturelle Koordination und Aktion formuliert und die spätere Schaffung des BAK angedacht. Zum anderen zeugt die Referenz auf die sogenannte Labhardt-Studie zur Situation des Schweizer Hochschulwesens auf die zeitspezifische Rahmung der politischen Reformbe-

68 Dürrenmatt, Für eine neue Kulturpolitik, S. 3. Vgl. dazu auch: Jost, Sozialwissenschaften, S. 108f.

69 Jotterand, Conclusions, S. 123. Hervorhebungen im Original. Der zuständige Bundesrat Tschudi erhielt im Januar 1968 eine von einem Departementsmitarbeiter verfasste schriftliche Zusammenfassung der im *Jahrbuch* publizierten Texte, in der explizit festgehalten wurde: «Von höchstem Interesse erscheint uns [...] die Anregung Franck Jotterands zu sein, eine gesamtschweizerische Bestandsaufnahme über die Situation und Bedürfnisse der schönen Künste, der Literatur und des Theaters in unserem Lande anzustellen» (Notiz zum Jahrbuch der Neuen Helvetischen Gesellschaft, 30. Jan. 1968, BAR J1.297#2003/23#95*).

mühungen in den 1960er Jahren.⁷⁰ Die im November 1969 von Bundesrat und EDI-Vorsteher Tschudi einberufene *Expertenkommission für Fragen der Schweizerischen Kulturpolitik*⁷¹ unter der Leitung des Neuenburger alt Regierungs- und Nationalrats Gaston Clottu kann mit ihrem Auftrag, eine umfassende kulturpolitische Studie auszuarbeiten, in ebendiesem Kontext verortet werden. So setzte in den beginnenden 1960er Jahren ein regelrechter reformerischer Aktivismus, ein Planbarkeits- und Machbarkeitsglaube ein. Diese Aktivitäten waren grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen und der Beschleunigung der innenpolitischen Prozesse geschuldet, die aus der Hochkonjunktur, dem demographischen Wandel, der Zuwanderung von ausländischen Arbeitskräften, der Zuspitzung des Kalten Krieges und den europäischen Bemühungen um eine wirtschaftliche Einheitlichkeit resultierten.⁷²

Dabei manifestierte sich nicht nur eine verstärkt planerisch ausgerichtete Staatstätigkeit, sondern auch eine Tendenz zu umfassenden Gesamtkonzeptionen, zu Studien und Übersichten, die einem konsequenten System- und Koordinationsdenken verpflichtet waren.⁷³ In der Folge dieser Entwicklungen gewannen Expertengremien und die Berücksichtigung wissenschaftlicher Erkenntnisse an Bedeutung, mussten doch die formulierten Szenarien in Modellen und Argumentationen veranschaulicht und legitimiert werden.⁷⁴ Die eingesetzte kulturpolitische Expertenkommission sollte demnach ein «möglichst vollständiges Inventar der kulturellen Ausrüstung unseres Landes»⁷⁵ darlegen, eine «kritische Würdigung der gegenwärtigen kulturpolitischen Situation»⁷⁶ verfassen sowie eine «Aufstellung konkreter Vorschläge für die weitere Ausgestaltung der Kulturpolitik auf allen Stufen unseres Gemeinwesens»⁷⁷ ausarbeiten. Der im Februar 1976 der Öffentlichkeit vorgestellte, fast 500 Seiten schwere Bericht stellte einen ersten Versuch dar, eine Bestandsaufnahme des Schweizer Kunstfeldes zu leisten. Dabei bildete die statistische Erhebung einen zentralen methodischen

70 Der 1964 vorgelegte Bericht wurde von der *Eidgenössischen Expertenkommission für Hochschulförderung* unter der Leitung von André Labhardt, dem Rektor der Universität Neuenburg, verfasst.

71 Vgl. dazu: Bericht 1969, S. 42. Der ursprünglich formierten Kommission gehörten 21 Politiker, Kulturschaffende und Vertreter von kulturellen Institutionen an. So beispielsweise Luc Boissonnas (Generalsekretär der *Pro Helvetia*), Werner Düggelin (Direktor des Basler Theaters), Jeanne Hersch (Professorin für Philosophie an der Universität Genf), Emil Maurer (Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich) oder Adolf Max Vogt (Professor für Kunstgeschichte an der ETH Zürich).

72 König, Rasanter Stillstand, S. 162ff.

73 Gerber, Blätter, S. 20.

74 Gilg, Hablützel, Beschleunigter Wandel, S. 928.

75 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 6.

76 Ebd.

77 Ebd.

Ansatz. Die in Zusammenarbeit mit dem Eidgenössischen Statistischen Amt generierten Daten waren dem Bericht als tabellarische Darstellungen in einem umfangreichen Appendix angefügt und gaben über die «kulturellen Betriebsausgaben»⁷⁸ aller Gemeinden mit mehr als 500 Einwohnerinnen und Einwohnern, der Kantone und des Bundes Auskunft. Neben dem statistischen Material über die Kulturausgaben gründeten die Ausführungen zur bildenden Kunst weiter auf Umfragen, die die «Enqueteure» bei Künstlerinnen und Künstlern mittels Fragebögen durchgeführt hatten.⁷⁹ Während allerdings die genauen Zahlen der Kulturausgaben der Leserin, dem Leser zugänglich sind und von der Expertenkommission auch kommentiert wurden, lässt sich die konkrete Stossrichtung der Fragebögen nicht eruieren. Den Ausführungen ist jedoch zu entnehmen, dass unter anderem nach Alter, Einkommen, Verfügbarkeit eines Ateliers, Erhalt von Preisen, Stipendien oder Aufträgen oder nach Familienverhältnissen gefragt wurde.⁸⁰ Die zur finanziellen Aufwendung für die Kultur angehäuften Zahlen zeugen ebenso wie die unter den Kunstschaffenden durchgeführten Befragungen vom Streben nach einer quantitativen Erfassung dieses im Bericht selbst als überaus komplex beschriebenen Feldes und vom Streben nach einer Verwissenschaftlichung des Sozialen.⁸¹ Während der Bericht jedoch einerseits auf die der empirischen Sozialforschung entlehnten Methoden der Befragung setzte, um soziale Sachverhalte im Feld zu eruieren, waren andererseits die Mitglieder der Expertenkommission zumeist im untersuchten Feld selbst tätig und konnten demnach kein dezidiert sozialwissenschaftliches Wissen einfließen lassen. Dennoch war die kulturpolitische Studie geprägt von einer in den späten 1960er Jahren dominanten Präsenz kunstsoziologischer und sozialwissenschaftlicher Konzepte und Herangehensweisen, die Kunst und Kultur in Relation zum gesellschaftlichen Kontext und hinsichtlich der Produktion, Distribution und Rezeption dachten und demnach einen wissenschaftlichen Zugriff auf das Feld der Kunst forcierten.

Der Clottu-Bericht entwickelte die Idee einer «kulturellen Demokratie» oder einer «demokratischen Kulturpolitik», die auf einem umfassenden, in den 1970er Jahren auch von der UNESCO vertretenen Kulturbegriff gründete und

78 Ebd., S. 449.

79 Aus den Ausführungen geht hervor, dass rund 2300 Fragebogen an «Frauen und Männer gesandt worden sind, von denen man wusste, dass sie einen künstlerischen Beruf ausüben» (ebd., S. 126). Davon wurden «671 Fragebögen beibehalten, welche die Grundlage für die in diesem Bericht formulierten Bemerkungen und Vorschläge bilden» (ebd.).

80 Ob subjektive Anmerkungen oder Kritik im Rahmen dieser Fragebögen möglich war und ob demnach die quantitative Forschung auch um eine qualitative Ebene ergänzt wurde, bleibt ebenso unklar wie die Frage, inwieweit beispielsweise die Vielzahl der im Bericht zur bildenden Kunst formulierten Forderungen aus den Befragungen resultierten.

81 Dazu ausführlich: Raphael, Die Verwissenschaftlichung.

den Anspruch hatte, möglichst vielfältige kulturelle Leistungen möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen.⁸² Mit Blick auf die Situation der Schweiz zementierte die Studie die Idee der Willensnation, in der sich verschiedene kulturelle Traditionen verschränkten.⁸³ Die «Achtung vor dem Föderalismus, der sprachlichen Lebenskreise des Landes, die Verteidigung der Selbständigkeit der Städte [...] und schliesslich die initiative Tätigkeit privater und halbamtlicher Kreise»⁸⁴ wurden von der Expertenkommission als Basis der Schweizer Kulturpolitik erachtet. Die in der Argumentation der Verfasser daran gekoppelte subsidiäre Struktur der Förderung dürfe aber die «vom Bund zu übernehmenden Verantwortlichkeiten»⁸⁵ nicht ausklammern. So müsse sich der Bund nicht nur um die kulturpolitischen Bestrebungen im Ausland bemühen, sondern auch zur «Sicherung des heiklen politisch-kulturellen Gleichgewichts»⁸⁶ im Inland beitragen. Das von der Kommission suggerierte Oszillieren der bundesstaatlichen Kulturpolitik zwischen dem Prinzip der Subsidiarität einerseits und dem verantwortungsbewussten Mitwirken andererseits zeigt sich auch in der Frage nach der Notwendigkeit eines Kulturartikels. Die Mehrheit der Kommission erachtete eine solche Forderung als verfrüht und war der Meinung, damit sei bis zur Totalrevision der Bundesverfassung zuzuwarten. Demgegenüber plädierte eine Minderheit für eine «sofortige Aufnahme eines Kulturartikels in die Bundesverfassung».⁸⁷

In Struktur und Form ist der umfangreiche Bericht unübersichtlich. Während im ersten Teil die von den kommissionsexternen Enqueteuren analysierten einzelnen künstlerischen Felder dargelegt, eine Art Sozialprofil der jeweiligen Kulturschaffenden entworfen und der Kulturgüterschutz sowie die kulturelle Aussenpolitik erläutert werden, versuchten die Kommissionsmitglieder im zweiten Teil der Studie eine Analyse der Bedingungen und formulierten eine kaum überblickbare Anzahl kulturpolitischer Vorschläge. Ohne diese nun ausführlich zusammenzufassen,⁸⁸ pochte der Bericht auf eine bessere zentralstaatliche Koor-

82 Vgl. zu diesem Konzept ausführlich: [Kap. 6.3](#) der vorliegenden Arbeit.

83 «Was die Schweizer untereinander verbindet, ist weniger ein gemeinsames kulturelles Vorhaben, als vielmehr ein gemeinsamer politischer Wille, aus dem die Schweiz entstanden ist, als ein Begegnungsort dreier grosser europäischer Kulturen und verschiedener Volksgruppen». Demnach seien «auf der Ebene der Kulturpolitik und mit ihren Mitteln die Grundsätze zu verteidigen, auf denen unser Bundesstaat beruht: nämlich die Respektierung der kulturellen Verschiedenheiten zwischen den vier Sprachgruppen sowie die kulturellen Besonderheiten der Kantone und Städte» (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 20, ähnlich auch: ebd., S. 396.).

84 Ebd., S. 21.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd., S. 22.

88 Dies tat die Kommission selbst bereits 1978 im Rahmen einer weitaus schlankeren Konsolidierung der Berichtsergebnisse zuhanden des Europarates (Tripet, Kulturpolitik).

dination der kulturpolitischen Bemühungen. Diese konkretisierte sich im Vorschlag zur Schaffung eines Nationalen Schweizerischen Dokumentations- und Studienzentrums für Kulturfragen⁸⁹ und in der geforderten Einrichtung einer Konferenz aller bundesstaatlichen Kulturorgane. Weiter wurde eine stärkere Berücksichtigung der Kultur und des künstlerischen Schaffens im Bereich der Aus- und Weiterbildung sowie eine Erhöhung der öffentlichen Beiträge für die direkte Förderung gewünscht.⁹⁰

Komplex und vielfältig: Die Analyse der bildenden Kunst im Clottu-Bericht

Trotz Pochen auf einer Ausweitung des Kulturbegriffes auf die «vielfache[n] Ausdrucksformen des schöpferischen Lebens auf allen Gebieten»⁹¹ war der Clottu-Bericht klar nach den traditionellen Kultursparten Literatur, Musik, Theater, bildende Kunst und Film gegliedert. Dieses Antagonismus war sich die Kommission jedoch bewusst, hielt sie doch fest, dass «eine Untersuchung der Kultur im weitesten Sinne derart breit gefächert sein müsste, dass sie sich praktisch auf alle Gebiete menschlicher Tätigkeit zu erstrecken hätte»,⁹² in der Studie jedoch der konkreten Resultate zuliebe «ein praktischer Mittelweg»⁹³ eingeschlagen worden sei. Die Untersuchungsergebnisse zur bildenden Kunst wurden von fünf in diesem Feld tätigen Akteuren zusammengetragen.⁹⁴ Das Kapitel präsentiert sich allerdings als Synthese der geleisteten Untersuchungen, in der die einzelnen Textpassagen keine eindeutige Autorschaft aufweisen.

Die Ausführungen stellen eine Bestandsaufnahme des Status quo der Situation der bildenden Kunst in der Schweiz dar und waren mit einer Vielzahl, auch redundanten Forderungen angereichert. Die Grundlage bildeten die bereits erwähnten Fragebögen sowie das durch deren feldinterne Position determinierte und teilweise durch Interviews erworbene Wissen der Enqueteure.⁹⁵ Die ideelle Positionierung des Textes entspricht – gleich dem gesamten Bericht – den

89 Vgl. dazu: Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 43off.

90 Diese müssten finanziell so dotiert sein, dass «sich ein Künstler während einer bestimmten Zeitdauer seinem Vorhaben widmen kann, ähnlich den Stipendien des Nationalfonds, mit denen die Forscher zu einem guten Teil ihrer Existenzsorgen enthoben sind» (ebd., S. 404).

91 Ebd., S. 13.

92 Ebd., S. 23.

93 Ebd.

94 Es waren dies der in Geschichte promovierte Luzerner Kulturjournalist Karl Bühlmann, die Genferin Anne-Marie Karlen, der Luzerner Kunstkritiker und Ausstellungskurator Theo Kneubühler, der Tessiner Kurator Walter Schönenberger sowie der Direktor des Aargauer Kunsthauses Heiny Widmer (vgl. ebd., S. 9).

95 Kneubühler, der als Enqueteur einen Bericht verfasste, führte nach eigenen Angaben «etwa 25 längere Gespräche, sogenannte unstrukturierte Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern sowie einigen Kunstfachleuten» (Abutille, Für Kunst).

Tendenzen der Zeit: Die Autorinnen und Autoren bedienten sich eines offenen Kulturbegriffes. Mit Blick auf die bildende Kunst wurde betont, dass «es heute keinen ästhetischen consensus omnium»⁹⁶ mehr gebe. Kunst wurde in enger Relation zur gesellschaftlichen Positionierung der Künstlerin oder des Künstlers gedacht, über deren «Arbeitsbedingungen und Arbeitsmilieu»⁹⁷ die Enqueteure reflektierten. In diesen mitunter kunstsoziologischen Ausführungen klingen auch die zeitgleich rezipierten Konzepte Bourdieus an. So verwiesen die Autorinnen und Autoren sowohl auf den in ihren Augen elitären Charakter der Museen, die die Kluft zwischen Kunst und Publikum nicht überbrücken können, als auch auf die Eigenschaft der Kunstwerke als Mittel der sozialen Distinktion.⁹⁸

Das Feld der bildenden Kunst wurde als prosperierend beschrieben. Der wirtschaftliche Aufschwung, die zahlreichen privaten Galerien, die Möglichkeit, öffentliche Aufträge zu erhalten, die guten Absatzmöglichkeiten von graphischen Arbeiten oder die zahlreichen privaten Kunstgalerien hätten «eine glückliche Auswirkung auf die materielle Lage»⁹⁹ der Künstlerinnen und Künstler gehabt. Die künstlerischen Strategien und Ausdrucksmittel wurden als vielfältig geschildert.¹⁰⁰ Der Kunstschaffende hingegen wurde als Aussenseiter¹⁰¹ skizziert, der auch in finanzieller Hinsicht ein marginalisiertes Dasein friste.¹⁰² Er würde kaum intensive Beziehungen zu seinen Künstlerkolleginnen und -kollegen pflegen¹⁰³ und sich gegenüber den Kunstinstitutionen und den öffentlichen und privaten Geldgebern¹⁰⁴ ebenso kritisch verhalten wie gegenüber der «Macht des Geldes».¹⁰⁵ Die seltsam antagonistisch anmutenden Feststellungen gründeten meines Erachtens auf zwei Dingen. Einerseits sind sie der relativ langen Entstehungsphase des Clottu-Berichtes geschuldet, der, initiiert in der wirtschaftlichen

96 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 122

97 Ebd., S. 130.

98 Ebd., S. 147.

99 Ebd., S. 126.

100 Ebd., S. 122f.

101 «Nicht nur sind die Künstler «von Natur aus» unverstanden in ihrem Werk, sondern sie werden auch als solche (das heisst in ihrer Eigenschaft als schöpferische Menschen) verkannt und missverstanden, und wenn sie bekannt sind, werden sie nicht immer auch anerkannt. Dazu kommt, dass man sie oft als «Einzelgänger» behandelt, als Clowns, als Agitatoren oder als «Bürgerschreck»» (ebd., S. 134, Hervorhebungen im Original).

102 «Die Einkünfte des Künstlers sind im allgemeinen ungenügend, wenn nicht sogar schlecht» (ebd., S. 128). So hätten mehr als die Hälfte der befragten Kunstschaffenden angegeben, weniger als 15 000 Franken jährlich zu verdienen; 56 % der befragten Deutschschweizer Kunstschaffenden, bzw. 54 % der Westschweizer Kunstschaffenden gaben an, ihr Einkommen für genügend zu halten. 1970 konnten 12.2 % der Kunstschaffenden von direkter finanzieller Unterstützung in Form von Preisen, Stipendien oder sonstigen Subventionen profitieren.

103 Ebd., S. 138.

104 Ebd., S. 138.

105 Ebd., S. 131.

Prosperität der späten 1960er Jahre, in der zweiten Hälfte seiner Ausarbeitung mit der Wirtschaftskrise konfrontiert war. So hinkte beispielsweise nicht nur die Erhöhung der Eidgenössischen Kunststipendien zwischen 1972 und 1975 derjenigen der Lebenskosten hintennach,¹⁰⁶ sondern auch die Möglichkeiten für Verkäufe oder Auftragsarbeiten waren in der Krise erschwert. Andererseits verschränkten sich – ohne nun ein etwaiges Prekariat, ja vielleicht gar eine künstlerische Isolation in Abrede stellen zu wollen – in diesem doch eher düsteren Szenario Selbst- und Fremdzuschreibungen über eine, auch klischierte Typisierung des Kunstschaffenden, der in vielerlei Hinsicht ausserhalb der Gesellschaft steht. Dabei ist auch die Genese der Ausführungen zu bedenken, die sowohl durch die Position der mitunter als Fürsprecher der Kunstschaffenden agierenden Enqueteure als auch durch die Aussagen der Künstlerinnen und Künstler selbst geprägt ist. Deren Darstellungen wurden bei der Befragung vielleicht auch mit Erwartungen an (finanziell) optimierte Strategien der Förderung formuliert.

Die marginalisierte gesellschaftliche Position der Künstlerinnen und Künstlern und die Kluft zwischen Kunstschaffenden und Publikum sei, so die Autorinnen und Autoren, primär zwei Umständen geschuldet. Erstens zeichne sich das Feld der bildenden Kunst durch ein «schwerwiegendes Informationsproblem»¹⁰⁷ aus, das sowohl die Kommunikation unter den Kunstschaffenden als auch den Austausch mit dem Publikum betreffe. Zweitens sei die Gegenwartskunst in ihrem Bruch mit den Konventionen der Gesellschaft grundsätzlich schwer zugänglich.¹⁰⁸ Während letztgenanntem Aspekt gemäss der Kommission «durch die Umgestaltung des Verhältnisses des Publikums zur Kunst»¹⁰⁹ und durch kunstvermittelnde «Erziehung und Programme»¹¹⁰ beizukommen sei, könne erstgenanntes Problem durch die Optimierung einer Aufklärung über Kunst angegangen werden. Zahlreich waren dann auch die Vorschläge, die bei einer verbesserten Information, bei der Bereitstellung von Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten und bei mehr Transparenz ansetzten. So wurde unter anderem die Schaffung einer Dokumentationsstelle für Schweizer Kunst, eines Landesmuseums der Kunst des 20. Jahrhunderts¹¹¹ oder einer Zentralstelle für künstlerische Nachlässe¹¹² angeregt. Neben diesen, auf Informationsgenerierung durch Präsentation und Bewahrung angelegten Ideen enthielt der Bericht auch Vorschläge, die die Bereitstellung von Wissen über Kunst forderten. So

106 Vgl. dazu die statistischen Daten in: Lienhard et al. (Hg.), *Über Preise*, S. 306f.

107 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), *Beiträge*, S. 134.

108 Ebd., S. 134, 147.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 133.

112 Ebd.

sollten unter anderem ein schweizerisches Kunstjahrbuch, das «von Jahr zu Jahr die Bilanz des künstlerischen Schaffens ziehen»¹¹³ würde und günstige Monographien über Kunstschaffende publiziert werden. Weiter wollten die Berichtsverfasserinnen und Berichtsverfasser die Präsenz der Kunst im Fernsehen qualitativ und quantitativ verbessern und die Wissensvermittlung über Kunst und Kunstschaffende auf allen Stufen der schulischen Ausbildung intensivieren.¹¹⁴ Diese Fokussierung auf eine Präsenz von Kunst und Kultur im Bereich der gesellschaftlichen Aus- und Weiterbildung und die starke Gewichtung von vermittelnden Aktivitäten standen in Analogie zu der bereits im Vorwort des Berichts gewünschten «kulturelle[n] Identitätsbildung der Individuen»¹¹⁵ und sind eine Präzisierung der Idee einer kulturellen Demokratie.

Ebenfalls thematisiert wurden die Formen der Förderung. Preise, Stipendien und Wettbewerbe würden dabei gerade für junge Künstlerinnen und Künstler ein wichtiges Mittel der Existenzsicherung und der Verbreitung ihrer Arbeiten darstellen.¹¹⁶ Zusätzlich forderte der Bericht die Einrichtung einer Darlehenskasse, die den Kunstschaffenden beispielsweise bei der Ausstattung des Ateliers oder beim Ankauf von besonderen Maschinen unterstützen würde, die Schaffung eines Fonds für Künstlerinnen und Künstler in einer schwierigen finanziellen Lage¹¹⁷ sowie eines «Sabbatical Year», das den Kunstschaffenden ermöglichen sollte, sich für zwölf Monate nur auf ihre Arbeit zu konzentrieren. Die zu Ende des Berichtes mit einer längeren Wortmeldung ebenfalls präsente EKK schlug für eine bessere Einbindung der Künstlerinnen und Künstler in die Gesellschaft vor, dass diese «in Teilzeit oder in Vollbeschäftigung auf Zeit von der öffentlichen Hand in Dienst genommen» werden könnten, um beispielsweise als «Animator[en] im Schulwesen, in der Jugendbetreuung, bei Freizeit-Aktivitäten von Erwachsenen, aber auch im Bauwesen und bei Fragen der Umweltgestaltung»¹¹⁸ ihr Wissen einzubringen.

Weiter wurde vom Bund die Ausrichtung von Austauschstipendien¹¹⁹ sowie die Schaffung von «Stipendien für Reisen, für Studien, für künstlerisches

113 Ebd., S. 135.

114 Ebd., S. 136f.

115 Ebd., S. 15.

116 Ebd., S. 134.

117 «Dieser Fonds wäre besonders für solche Künstler bestimmt, denen es aus irgendeinem Grund (oft sind sie zwischen 40 und 50 Jahre alt) nicht gelungen ist, sich durchzusetzen, vor allem wegen der Schwierigkeit oder der Originalität ihrer Werke und ihres Schaffens, so dass sie dafür keine Abnehmer finden» (ebd., S. 130).

118 Ebd., S. 149.

119 «So ist es allerhöchste Zeit, dass die Schweiz Austauschstipendien mit dem Ausland vorsieht, einerseits um auf diese Weise im Ausland eine bessere Promotion unseres nationalen künstlerischen Schaffens zu erreichen, andererseits um den Horizont mancher unserer Künstler zu erweitern» (ebd., S. 144).

Schaffen [und] für die Ausführung von Werken»¹²⁰ gefordert. Das in den frühen 1970er Jahren durchschnittlich mit etwa 6000 Franken dotierte Eidgenössische Kunststipendium sollte, so die Forderung, auf «mindestens 12000 Franken, wenn nicht sogar 18000 Franken»¹²¹ erhöht werden. Auch beharrten die Berichtsverfasserinnen und Berichtsverfasser auf einer Reorganisation der EKK. So müsse beispielsweise die bis anhin zeitlich unlimitierte Amtsdauer des Kommissionspräsidenten beschränkt und alle Mitglieder im Sinne der «(gesellschaftliche[n] und geistige[n]) Unabhängigkeit»¹²² angemessen entlohnt werden. Zudem habe die EKK zwecks der verbesserten Transparenz einen Tätigkeitsbericht vorzulegen, könnte doch ein solcher «leicht den Beweis liefern, dass die Kommission – entgegen gewissen Gerüchten – weder geheim noch einseitig arbeitet».¹²³ Im Sinne des besseren Überblicks wurde schliesslich der Wunsch geäussert, eine «alljährliche Publikation eines *erschöpfenden und eingehend detaillierten Verzeichnisses* aller auf dem Gebiete der Stipendien und Wettbewerbe dargebotenen Möglichkeiten»¹²⁴ zu realisieren, denn «die Enquête hat in der Tat enthüllt, dass die Künstler nicht im entferntesten alle bestehenden (nicht bloss finanziellen) Möglichkeiten kennen».¹²⁵

«Der Papierberg gebar eine Maus»: ¹²⁶ Kritik und Zensur im Clottu-Bericht

Der 1969 initiierte Bericht zur Schweizer Kulturpolitik konnte trotz dem festgesetzten zeitlichen Horizont von drei Jahren erst Ende 1975 publiziert werden. Die Fertigstellung wurde – so die Anmerkung in der Studie selbst – angesichts der allgemeinen Sparmassnahmen durch das EDI schliesslich forciert.¹²⁷ Die Untersuchungs- und Ausarbeitungsphase war geprägt von vielen personellen Wechsels und inhaltlichen Divergenzen. Eine grosse Anzahl von Kommissionsangehörigen wurde im Laufe der Jahre ersetzt. Die neuen Mitglieder zeichneten sich durch konservativere Ansichten aus, was im Zusammenhang mit dem Wechsel an der Spitze des EDI steht: 1974 folgte auf den Basler Sozialdemokraten Tschudi der Zentralschweizer Christdemokrat Hürlimann. Während die im Bericht publizierte Liste der Kommissionsmitglieder von den Diskontinuitäten

120 Ebd.

121 Ebd.

122 Ebd., S. 141.

123 Ebd., S. 142.

124 Ebd., S. 134. Hervorhebungen im Original.

125 Ebd., S. 134.

126 Rüedi, Höhenflug, S. 27.

127 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 9. Diese Umstände betonte auch Bundesrat Hürlimann bei seinen Ausführungen an der Pressekonferenz zur Publikation des Berichtes (vgl. Einführungen von Bundesrat Hans Hürlimann, S. 2, BAR E3802#1983/111#141²⁶).

in der Expertengruppe zeugt, wurden die verschiedenen Phasen der vorgenommenen inhaltlichen Überarbeitungen und Anpassungen in der Studie nicht transparent gemacht. Allerdings fanden sie in der Öffentlichkeit einiges an Aufmerksamkeit. Schon 1973 titelte der *Zürcher Tages-Anzeiger*: «Kulturbericht des Bundes ist jetzt schon ein Krüppel».¹²⁸ Der Journalist beschrieb dabei nicht nur die im Kunstfeld herrschende Verunsicherung ob der verteilten Fragebogen¹²⁹ und die Vielzahl von Rückfragen und Appellen, die die administrative Infrastruktur überfordert hätten, sondern auch die zusehende Dominanz der Bundesverwaltung und die daran geknüpften inhaltlichen Verfremdungen. So hätten die zwischen 1971 und Mitte 1973 erarbeiteten Berichte der Enqueteure und die darin zum Teil formulierte Kritik an der Kulturpolitik des Bundes in der Kulturabteilung des EDI für grosse Irritation gesorgt. Dabei seien in einem Überarbeitungsschritt negative Urteile – so zumindest stellt es der Karikaturist Nico im *Tages-Anzeiger* dar (Abb. 2) – regelrecht übertüncht worden.

Im Rückgriff auf den vom Enqueteur Kneubühler verfassten originalen *Schlussbericht Enquête <Bildende Kunst>*, der im Frühling 1976 in voller Länge in den *Innerschweizer Blättern* publiziert wurde, können diese Feststellungen reflektiert werden. Augenfällig ist dabei nicht nur Kneubühlers ungleich kritischere Beschreibung der Entwicklung der Schweizer Kunst der Nachkriegszeit, in der er beispielsweise die <Gute Form> in Anlehnung an Nizon als «Geschmacksdiktatur»¹³⁰ beschrieb, sondern auch seine detaillierte Analyse der Position des Kunstschaffenden in der Gesellschaft, die im Clottu-Bericht in verknappter Form wiedergegeben wurde.¹³¹ Auch stellte Kneubühler Überlegungen zur gesellschaftlichen Position der Künstlerin an, die «einerseits von der <Kunstwelt>, andererseits von der Öffentlichkeit ebenso diskriminiert [wird] wie

128 Lienhard, Kulturbericht, S. 57.

129 «Der Fragebogen, im Jahr 1970 verteilt, erregte da und dort Kopfschütteln. Künstler aller Sparten wurden über Details der Persönlichkeitssphäre ausgefragt (Finanzen, Verhältnis zum Staat usw.). Kulturinstitutionen und Verbände mussten etwa darüber Auskunft geben, was sie jährlich in ihren Jahresberichten niederschreiben; sie sahen deshalb den Zweck der Umfrage auch nicht ein. So löste der Fragebogen – der zum Teil in französischer Sprache andere Fragen als in deutscher Sprache enthielt – Verwunderung, Verwirrung, Verunsicherung und Ärger aus» (ebd., S. 57).

130 Kneubühler, Schlussbericht, S. 10.

131 Ebd., S. 13f. Kneubühler beschrieb den Graben zwischen Kunstschaffenden und Publikum sowohl als Resultat von beidseitig vorhandenen, mitunter nicht eingelösten Erwartungshaltungen als auch als Konsequenz der Tatsache, dass lediglich eine «kleine Elite von Insidern (Künstlern, Intellektuellen)» die Möglichkeit habe, sich die zeitgenössische Kunst anzueignen. Während die jüngere Generation der Künstlerinnen und Künstler zwischen 20 und 40 Jahren ihr Schaffen bewusst in Relation zum gesellschaftlichen Kontext setze, dabei jedoch lediglich als Provokateure abgestempelt werde, verharre die ältere Generation von Kunstschaffenden gewollt in einer Isolation, ja sehe sich in der Selbstbeschreibung als «bewusst asozial» (ebd., S. 15).

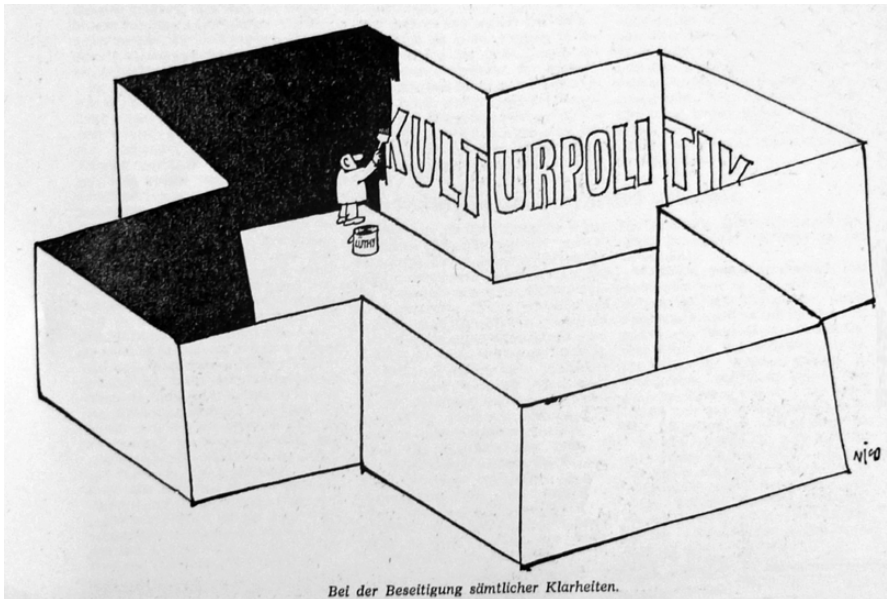


Abb. 2: «Bei der Beseitigung sämtlicher Klarheiten». Illustration des Karikaturisten Nico (1937–2011) zu den zensierenden Eingriffen der Bundesbeamtinnen und Bundesbeamten in die Ausführungen der Enqueteure im Clottu-Bericht. Publiziert am 14. Dezember 1973 im *Tages-Anzeiger*.

die Frau in den meisten anderen Berufssparten»,¹³² und die als kritische Anmerkungen in der Endfassung keine Erwähnung fanden. Mit Blick auf Kneubühlers konkrete Forderungen fällt vor allem sein Eintreten für nach Alter differenzierte Förderstrategien auf. So wünschte er, dass das Eidgenössische Kunststipendium höher dotiert sei, künftig aber nur noch an Kunstschaffende bis 32 Jahre vergeben werde. Demgegenüber sollten die älteren Künstlerinnen und Künstler mit einem Darlehensfonds oder mit finanzierten Werkjahre unterstützt werden.¹³³ Während letztgenannte Forderungen – allerdings ohne die altersspezifischen Ausführungen – in die Endfassung des Berichtes Eingang gefunden hatten, fehlten dort ebenso die geforderte Altersbeschränkung für das Kunststipendium wie auch die von Kneubühler verlangte Berücksichtigung der finanziellen Situation der Stipendienbewerberinnen und -bewerber und die Relativierung des «diffuse[n] Begriff[es] der künstlerischen Qualität».¹³⁴

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 21.

¹³⁴ Ebd., S. 20.

Bezüglich der bundesstaatlichen Fördermassnahmen übte Kneubühler weiter harsche Kritik an den politischen Zugriffen auf das Feld der Kunst. So käme den Politikerinnen und Politikern, die eine «teilweise reaktionäre Kunstauffassung»¹³⁵ hätten, ein falscher Expertenstatus zu. Weiter prangerte er die Selektionsmechanismen und die Amtsdauer der Mitglieder der EKK als «gelinde gesagt, skandalös»¹³⁶ an. Hierbei kam die Endfassung des Clottu-Berichtes Kneubühlers Position nach und führte – wenn auch mit geringerer sprachlicher Empörung – eine ganze Reihe von Reformvorschlägen für die EKK an. Kneubühlers Forderungen, dass die «Wichtigkeit der Kultur für ein umfassend geistig-menschliches Leben mit allem Nachdruck bewusst»¹³⁷ gemacht werden müsse oder dass Kunstschaffende als «quasi humanes Regulativ zum reinen Zweckdenken der Behörde, Bauherren und Architekten»¹³⁸ in die Stadt- und Landschaftsplanung miteinbezogen werden sollten, zeugen von seinem Bekenntnis zu einer Kulturpolitik, die eine möglichst grosse gesellschaftliche Diffusion erfahren sollte. Ohne sich des in der Endfassung des Clottu-Berichtes angeführten Begriffs der demokratischen Kulturpolitik zu bedienen, entwarf Kneubühler letztlich eine konsequentere Auslegung des Konzeptes.

Gerade diese, in der Studie präsenste Idee der demokratischen Kulturpolitik wurde anlässlich der Publikation des Berichtes in der *Neuen Zürcher Zeitung* hinterfragt. Die bürgerlich-liberale Tageszeitung tat sich schwer mit dem Diktum einer von und für alle konzipierten Idee von Kultur: «Dass man allen Schweizern den *Zugang zur Kultur* erleichtern und Schranken regionaler oder sozialer Art abbauen will, deckt sich mit den neueren Tendenzen im Bildungssektor. Darüber hinaus zeigen sich aber in Bestrebungen, nicht nur die *Ausbildung* zur (passiven und aktiven) Teilnahme zu «demokratisieren», sondern auch *jeglicher <schöpferischer Tätigkeit> öffentliche Förderung* und Unterstützung angedeihen zu lassen, unbesehen ihrer Qualität und Entwicklungsmöglichkeiten. Es macht sich eine Neigung geltend, der Selektion durch das Urteil, der Beurteilung nach Qualitätskriterien auszuweichen und den Eigenwert auch des bescheidensten und stümperhaftesten Versuchs hervorzuheben.»¹³⁹ Dabei polemisiere der Clottu-Bericht – so ebenfalls die *Neue Zürcher Zeitung* – gegen einen elitären Kulturbegriff, der lediglich für die Wohlabenden und Gebildeten zugänglich sei. Zugleich werde aber dem Kunstschaffenden eine elitäre Position in der Gesellschaft zugestanden, wolle doch die Künstlerin, der Künstler von

135 Ebd., S. 17. Bezeichnenderweise wird diese Aussage in der Endfassung des Clottu-Berichtes negiert.

136 Ebd., S. 28.

137 Ebd., S. 16.

138 Ebd., S. 17.

139 Kägi, Neue Impulse. Hervorhebungen im Original.

dieser verstanden werden, behaupte aber, ihr nichts zu schulden. «Wie sich das mit einer ›Demokratisierung der Kultur‹ reimen soll», so die NZZ, «ist unerfindlich.»¹⁴⁰ Ebenfalls bemängelt wurde die vermeintlich tendenziöse Perspektive der Berichterstatter. Diese, so der Journalist, würden die künstlerische Entwicklung der Schweiz als «Nullebene»¹⁴¹ bezeichnen und die tatsächlich vorhandenen Leistungen, die international erfolgreichen Kunstschaaffenden, die wichtigen Museen und die engagierten Mäzene verkennen. «Die reichlich simplifizierte ›Übersicht über die historische Entwicklung der Kunst in der Schweiz seit 1945‹ weiss, wo heute der Wind weht: im Aargau oder in der Innerschweiz (Luzern), das erkläre sich aus der Präsenz von dynamischen Museumsdirektoren und Kritikern, welche bestimmte Schaffensarten anregen, so den Photorealismus und die Konzeptkunst, die heute an der Reihe seien. Zwei dieser dynamischen Persönlichkeiten gehören zu den Enquêteuren [...] Ein Freibrief für wen – und für welche Kunst? Natürlich [...] für die Kunst der dynamischen Enquêteure: Konzeptkunst, Arte Povera, Happening, Fluxus. [...] Der Kunstbegriff sei ›in einem noch nie dagewesenen Masse erweitert‹; dem ist hinzuzufügen: der Expertenbegriff wohl auch [...].»¹⁴²

Neben der Anprangerung der teilweise zensierenden Überarbeitungsphase oder den kritisch-zynischen Anmerkungen zu den Auslegungen einer demokratischen Kulturpolitik wurden vor allem die lange Entstehungszeit und die daraus resultierende fehlende Aktualität des Clottu-Berichtes sowie dessen Umfang, Unübersichtlichkeit und Unleserlichkeit thematisiert.¹⁴³ Die im *Tages-Anzeiger* vom Dezember 1973 abgedruckte Karikatur (Abb. 3) zeigt den Kulturbericht

140 Kägi, Disteln.

141 Häslı, Bildende Kunst.

142 Ebd. In der Tat agierten mit Kneubühler und Widmer, dem Direktor des Aargauer Kunsthau- ses, zwei der insgesamt fünf Enqueteure im Kontext der jungen zeitgenössischen Kunst und setzten sich für die neuen künstlerischen Ausdrucksweisen ein. Wenn sich die NZZ jedoch noch 1976 hinsichtlich der fotorealistischen Kunst oder der Arte Povera lediglich zynischer Worte bedient, dann zeugt dies doch von einem sehr eng gefassten Kunstverständnis.

143 Unter dem Titel *Höhenflug und Detailkram* schrieb die *Weltwoche* im Februar 1976 dazu: «Ein Bericht, der als Konglomerat verschiedener Unterberichte alle denkbaren Divergenzen in Stil, Methode, Verlässlichkeit aufweist, der zwischen schwerverständlichen Grundsatz- bekenntnissen aus der geistigen Vogelperspektive und noch schwerer verständlichen Tabel- len statistischer Wühlarbeit neue Informationen und Gemeinplätze schwer durchschaubar mischt» (Rüedi, Höhenflug, S. 27). Im *Tages-Anzeiger* betonte Lienhard, der Bericht sei «veraltet und unvollkommen» (Lienhard, Die Kulturexperten). Bei der Pressekonferenz zur Veröffentlichung des Berichtes wurde die Frage nach der Aktualität der Studie auch von den Herausgebern selbst aufgegriffen. Obschon das gesammelte Datenmaterial teilweise überholt sei und die «kritischen Bemerkungen [...] notwendigerweise etwas erstarrt oder doch sehr zeitgebunden» anmuten, habe der Bericht «in seinen grossen Linien» nichts von seiner Aktu- alität eingebüsst, da sich die kulturellen Gegebenheiten nicht grundlegend gewandelt hätten und kulturpolitische Massnahmen ohnehin nur langfristig zu denken seien (Einige Randbe- merkungen zum Kommissionsbericht, 1976, BAR E3802#1983/111#141*).

in einer gläsernen Vitrine – der diensthabende Wachmann daneben ist längst eingenickt – und verweist nicht nur auf die Unzugänglichkeit des Berichtes, sei es durch seine Fülle oder durch die teilweise unterschlagenen Inhalte, sondern auch auf dessen einschläfernde und demnach folgenlos bleibende Wirkung.

Die kaum sichtbaren Konsequenzen der umfangreichen Studie bemängelte auch Adolf Muschg.¹⁴⁴ «Aber ich versage mir heute», so der Schriftsteller 1977, «eine Arbeit in Frage zu stellen, bevor die Fragen, die sie selbst stellt, von den Politikern, die sie angehen, beantwortet, ja auch nur wahrgenommen sind».¹⁴⁵ Davon würde «bisher fast jede Spur»¹⁴⁶ fehlen. Die Empfehlungen der Studie seien – so Muschg – vorsichtig, ja mitunter bittend formuliert: «Der Clottu-Bericht ist kein umstürzendes Werk; er spricht die Anklage nicht aus, die sein Inventar über die Lage der Kulturschaffenden hierzulande in der Sache bedeutet. [...] Er glaubt auch nicht, dass das Minimum an Koordination, das er empfiehlt, die Unsicherheit der Künstler aus der Welt schaffe; er wünscht nur, dass sie sich nicht von Fall zu Fall, wenn sie etwa ein Buch schreiben oder einen Stein behauen möchten, einer staatlichen Stelle erst als Bedürftige empfehlen müssen; er bittet um Verständnis, wenn die Hand, die da füttert, dann manchmal gebissen wird. Ein leiser Tritt für ein so schweres Buch; er wird verhalten, wenn er nicht politisch verstärkt wird.»¹⁴⁷ Als «erste[n] Testfall» für das Gewicht, das der Bund den Reformvorschlägen des Clottu-Berichtes zumass, erachtete der Kunsthistoriker Adolf Max Vogt, der in der ursprünglich formierten Expertenkommission mitgewirkt hatte, die Neubesetzungen der Kunstkommission 1976. Mit der Verlängerung von Remo Rossis Präsidentschaft sei der Test jedoch negativ ausgefallen. Angesichts der Tatsache, dass im Bericht die lange Amtsdauer bemängelt wurde, fragte Vogt im *Tages-Anzeiger*, «ob die Bundesbehörden den Clottu-Bericht überhaupt zur Kenntnis nehmen» oder ob selbst die «mit helvetischer Gründlichkeit noch und noch gefiltert[en] und gemildert[en]»¹⁴⁸ Reformvorschläge zum «blinden Fleck» in den Augen des Bundes würden.

Verflogene Kultureuphorie. Der Clottu-Bericht in der Krise

Adolf Muschgs Befürchtungen, die leisen Töne des Clottu-Berichtes könnten ungehört verklingen, schienen nicht unbegründet. Bereits bei der Präsentation der Studie an der Pressekonferenz im Februar 1976 versuchte Bundesrat Hürlimann allzu grosse Erwartungen zu dämpfen. So dürften hinsichtlich der

¹⁴⁴ Seit 1970 als Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der ETH Zürich tätig, war Muschg Mitglied der Kommission für die angestrebte Bundesverfassungsreform.

¹⁴⁵ Muschg, *Wohin mit der Kultur?*, S. 61.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd., S. 62.

¹⁴⁸ Vogt, *Wird der Clottu-Bericht*.

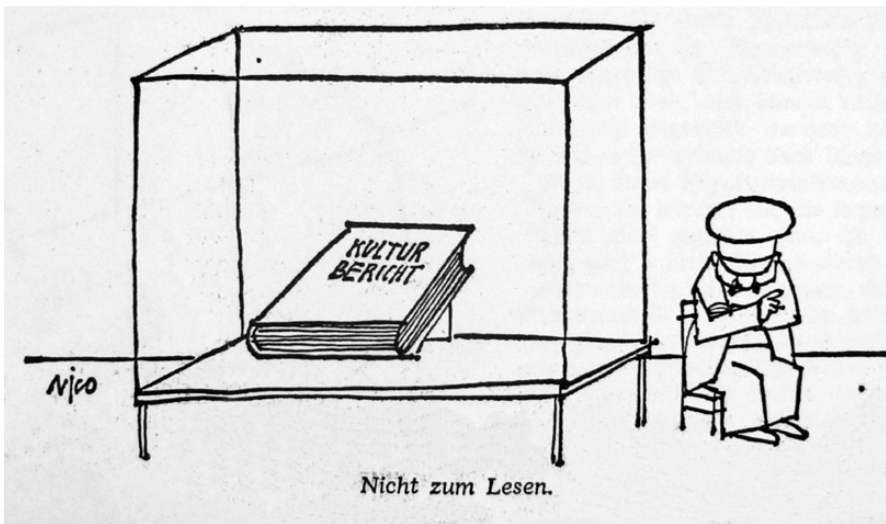


Abb. 3: «Nicht zum Lesen». Karikatur von Nico, die die lange Entstehungsphase des kulturpolitischen Berichtes thematisiert. Abgedruckt am 14. Dezember 1973 im *Tages-Anzeiger*.

formulierten Ideen keine «unmittelbaren Verwirklichungen erwartet»¹⁴⁹ werden. Vielmehr stelle der Bericht angesichts der «ungünstige[n] Lage sämtlicher öffentlicher Finanzhaushalte» für eine künftige Kulturpolitik ein «Vademekum, ein Nachschlagewerk»¹⁵⁰ dar. Ganz ähnliche Töne wurden im März desselben Jahres angeschlagen. In der schriftlichen Antwort auf die Anfrage des liberalen Ständerates Kurt Bächtold, der wissen wollte, ob die im Clottu-Bericht formulierten «Empfehlungen möglichst bald in Tat»¹⁵¹ umgesetzt würden, äusserte sich der Bundesrat unkonkret, ja ablehnend: «Was den Bund betrifft, so müssen wir allerdings darauf hinweisen, dass einer unmittelbaren Verwirklichung der Anregungen und Empfehlungen der Kommission allein schon durch die ungünstige finanzielle Lage des Bundes zum vornherein gewisse Grenzen gesetzt sind. Zunächst stellt der Bericht für die künftige Kulturpolitik ein Nachschlagewerk dar, das bei der Planung entsprechender Massnahmen wertvolle Dienste leisten wird. Das Departement des Innern prüft gegenwärtig, welche der im Bericht

149 Einführungen von Bundesrat Hans Hürlimann, S. 2, BAR E3802#1983/111#141*.

150 Ebd.

151 Einfache Anfrage Bächtold, S. 329.

enthaltenen Anregungen angesichts der Rechts- und Finanzlage kurzfristig oder allenfalls langfristig verwirklicht werden können.»¹⁵²

Während der ständerätliche Vorstoss keine parlamentarische Diskussion zur Folge hatte, gab die im Dezember 1976 vom freisinnigen Nationalrat Theodor Gut mit dem Verweis auf die geringe öffentliche Resonanz des Clottu-Berichtes formulierte parlamentarische Interpellation Anlass zu einer längeren Diskussion. Bundesrat Hürlimann hielt in seiner ausführlichen Antwort fest, dass der Nationalrat «mit Recht eine gute Stunde über Kulturförderung gesprochen»¹⁵³ habe, bezeichnete den Bericht jedoch vage als «Standortbestimmung, die uns nicht nur erlaubt, das bisher Erreichte zu überschauen und kritisch zu würdigen, sondern auch in grössere Zusammenhänge einzuordnen».¹⁵⁴ Demnach sei «auf Jahre hinaus immer wieder auf diesen Bericht Rücksicht zu nehmen».¹⁵⁵ Hinsichtlich konkreter Folgen verlor sich die bundesrätliche Argumentation jedoch in der Paraphrasierung der in der kulturpolitischen Studie umrissenen Vorschläge, die «sorgfältig und im einzelnen auf ihre Realisierbarkeit hin geprüft»¹⁵⁶ worden seien. Allerdings müssten, so Hürlimann, «in einer Zeit finanzieller Engpässe»¹⁵⁷ besonders die Forderungen fokussiert werden, die bei der Verbesserung der bestehenden kulturpolitischen Strategien ansetzen würden. Doch selbst dabei habe es für den Bund ein «kaum zu bewältigendes Problem»¹⁵⁸ dargestellt, zusätzliche Gelder zu generieren.

Die bundesrätlichen Stellungnahmen zeugen ebenso wie die Tatsache einer erneuten parlamentarischen Interpellation mit ähnlicher Stossrichtung im Winter 1978 von zwei Dingen.¹⁵⁹ Einerseits resultierten aus dem Clottu-Bericht in der Tat kaum direkte kulturpolitische Initiativen und andererseits sind diese Umstände tatsächlich zu einem grossen Teil der krisenbedingten Reformblockade und den knappen finanziellen Mitteln geschuldet. Initiiert und angedacht in der Prosperität der 1960er Jahre, waren die hehren kulturpolitischen Ideen Mitte der 1970er Jahre mit einem deutlich raueren wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Klima konfrontiert. Die wachsenden ökonomischen Schwierigkeiten, die Inflation und die Überstrapazierung der Staatsfinanzen bildeten den falschen Rahmen für grössere politische Erneuerungsprojekte. Die Machbarkeits- und Planungseuphorie brach jäh ab. Was bis anhin an Neuerungen nicht durchgesetzt war, hatte mit

152 Einfache Anfrage Bächtold, Antwort des Bundesrates, S. 329.

153 Interpellation Gut, Votum Hürlimann, S. 152.

154 Ebd., S. 146.

155 Ebd., S. 152.

156 Ebd., S. 147.

157 Ebd.

158 Ebd., S. 148.

159 Die sozialdemokratische Nationalrätin Doris Morf fragte nach den Bemühungen des Bundesrates zur «Behebung des schweizerischen Kulturmalaises» (Interpellation Morf, S. 1651).

verschärftem Widerstand zu rechnen.¹⁶⁰ Beispielhaft für die vielfach steckengebliebenen Reformen ist nicht nur die Studie zur Kulturpolitik, sondern ungleich umfangreicher auch die angestrebte Totalrevision der Bundesverfassung, die 1978 begraben wurde.¹⁶¹ Dabei wurde der Clottu-Bericht nicht nur von der Wirtschaftskrise eingeholt, sondern letztlich auch ausgebremst von einer Ernüchterung ob der vielversprechenden, im Kontext von <1968> entwickelten Konzepte. Viele der in der frühen Entstehungsphase der kulturpolitischen Studie noch präsenten Ideen einer umfassenden kulturellen Partizipation oder einer Förderung von selbstorganisierten Initiativen waren Mitte der 1970er Jahre verpufft. 1978 merkte die NZZ an: «Jetzt stellt man fest, dass das damals in breiten Kreisen bekundete Interesse geschwunden, dass mit der Bildungs- auch die Kultureuphorie verfliegen ist und dass sich das Hauptinteresse der Massen wieder der Existenzsicherung und anspruchsloseren Freizeitbeschäftigung zuwendet.»¹⁶²

Neuordnungen und Kontinuitäten: Schaffung des Bundesamtes für Kulturpflege und Reorganisation des Stipendienwettbewerbes

Obschon eine Vielzahl der Ideen und Forderungen des Clottu-Berichtes auf bundesstaatlicher Ebene kaum einen Resonanzraum fanden, initiierte die Studie doch eine Reflexion über Struktur und Organisation der Kunst- und Kulturförderung. Das von verschiedenen Organisationen geleistete Nachdenken über den Bericht mündete 1977 in einem ersten Treffen zwischen Bundesrat Hürlimann und Vertreterinnen und Vertretern unter anderem der GSMBA,¹⁶³ dem 1978 und 1979 zwei weitere Aussprachen folgten.¹⁶⁴

160 König, Kreis, Meister, Romano, Einleitung, S. 19.

161 König, Rasanter Stillstand, S. 165f.; Jost, Sozialwissenschaften, S. 127f.; König, Kreis, Meister, Romano, Einleitung, S. 19. Der noch 1977 publizierte Bericht der *Expertenkommission für eine Totalrevision der Bundesverfassung* orientiert sich stark an dem vom Clottu-Bericht formulierten offenen Kulturbegriff, der – obschon «noch nicht Allgemeingut» – die «universale, charakteristische Form sozialer und persönlicher Entfaltung» impliziere und demnach «des Schutzes, der Koordination und auch der aktiven Förderung durch die staatliche Gemeinschaft bedarf» (Expertenkommission für die Vorbereitung einer Totalrevision der Bundesverfassung (Hg.), Bericht, S. 83).

162 Kägi, Disteln.

163 Vgl. dazu: Schreiben von Bundesrat Hürlimann (EDI) an den *Schweizerischen Tonkünstlerverein*, den *Schweizerischen Schriftstellerverband* und an die *Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten*, 19. Nov. 1976, BAR E3010A#1984/127#30*. Die GSMBK hingegen war bei diesem ersten Treffen nicht anwesend.

164 Stand 1977 neben den Diskussionen um die Möglichkeiten der Kulturförderung angesichts der prekären finanziellen Lage des Bundes (vgl. Protokoll-Notiz über die Sitzung vom 25. Oktober 1977 mit Vertretern des Schweizerischen Schriftsteller-Verbandes, der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten und des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 1977, BAR E3010A#1984/127#33*) noch die «sofortige Schaffung eines Kulturartikels» (Antworten auf die Begehren der Tonkünstler, GSMBK, Schriftsteller, 1976, BAR

Die verbesserte Zusammenarbeit zwischen den bundesstaatlichen Akteuren der Förderung – dem EDI, dem EPD und der *Pro Helvetia* – sowie die Umverteilung der jeweiligen Zuständigkeiten wurden im Clottu-Bericht angeregt. Dabei plädierten die Autorinnen und Autoren der Studie für die «Schaffung ständiger Koordinationseinrichtungen»¹⁶⁵ und schlugen die Bildung einer «Konferenz der hohen Beamten»¹⁶⁶ vor, in deren Rahmen sich die Vertreterinnen und Vertreter der staatlichen Kulturförderstellen über die Verteilung von Projekten oder die Abgrenzung von Aufgabenbereichen austauschen sollten. Der Fokus der Empfehlungen lag mehr auf einer Verbesserung der Kommunikation und auf einer klareren Definition der Zuständigkeitsbereiche innerhalb der bestehenden Strukturen, denn auf der Einrichtung neuer Stellen oder Ämter. Inwieweit die 1975 erfolgte Schaffung des *Eidgenössisches Amtes für kulturelle Angelegenheiten* AKA¹⁶⁷ als vom Generalsekretariat des EDI unabhängige Stelle eine Konsequenz des Clottu-Berichtes darstellt, kann kaum eindeutig eruiert werden.¹⁶⁸ Tatsache ist jedoch, dass die Schaffung des AKA in den damaligen öffentlichen Debatten um Auswirkungen der Studie immer wieder angeführt wurde. Der Bundesrat positionierte das AKA argumentativ im Kontext der durch die Studie initiierten gesteigerten Anerkennung der Kultur auf der politischen Bühne und entgegnete auf die im November 1978 in einer parlamentarischen Interpellation formulierten Fragen nach der öffentlichen Anerkennung der bundesstaatlichen Kulturpolitik und deren verfassungsmässiger Grundlage: «1975 ist das Amt für kulturelle Angelegenheiten aus dem Generalsekretariat des Departements des Innern gelöst und verselbständigt worden. Dies durfte und sollte als ein erstes Zeichen einer Aufwertung des Kulturellen im Rahmen der Bundespolitik verstanden werden, nicht zuletzt durch den Ausbau bestehender und die Übernahme neuer gesellschaftspolitischer Aufgaben.»¹⁶⁹

E3010A#1984/127#30*) im Zentrum der Debatte, wurde gerade das Gespräch von 1978 stark durch finanzhaushalterische Überlegungen geprägt, während der Kulturartikel mit dem Scheitern der Totalrevision der Bundesverfassung ebenfalls an Dringlichkeit eingebüsst hatte (vgl. Protokoll der 2. Aussprache des Vorstehers des EDI mit Vertretern der Organisationen von Kulturschaffenden, Freitag, 24. November 1978, Parlamentarierfoyer, Theaterplatz 7, Bern, 1978, BAR E3010A#1984/127#33*).

165 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer Schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 427.

166 Ebd.

167 Das spätere Bundesamt für Kulturpflege fungierte von 1975 bis 1979 als AKA. Dieses existierte bereits seit 1969 als dem Generalsekretariat des EDI angegliedertes Amt, davor geschah die Kulturförderung im EDI in der *Abteilung für Kultur, Wissenschaft und Kunst* (vgl. Martel, Aus der kulturpolitischen Tätigkeit, S. 205).

168 In der offiziellen Darstellung wird die Etablierung des AKA und die spätere Schaffung des BAK als Parallelerscheinung zur Publikation des Clottu-Berichtes beschrieben.

169 Interpellation Morf, Stellungnahme des Bundesrates, S. 1652.

Unter der Leitung von Max Altorfer, der seit 1941 im Bereich der Kulturförderung des EDI tätig war, übernahm das AKA die bis anhin vom Departement des Innern wahrgenommenen Kulturaufgaben¹⁷⁰ und erhielt die Aufsicht über die *Pro Helvetia*. 1979 wurde das AKA in *Bundesamt für Kulturpflege* unbenannt – eine Begriffsfindung, die in semantischer Hinsicht zwei Dinge impliziert. Einerseits verweist die Bezeichnung nun klar auf die angestrebten Aktivitäten und die Ziele des jungen Bundesamtes. Andererseits mutet gerade die Verwendung des Begriffs der «Kulturpflege» anachronistisch an, wurzelt er doch in einem differenten Bereich der kulturpolitischen Diskurse als jenem, in dem sich der Bund in den späten 1970er Jahren verorten wollte. Der Ausdruck der Pflege intendiert die auf Erhaltung von Bestehendem ausgerichteten Aktivitäten, die dem Neuen oder dem Zeitgenössischen entschieden weniger Beachtung schenken. Während in der Bundesrepublik Deutschland im Entwurf einer «Neuen Kulturpolitik» seit Mitte der 1970er Jahre eine Abgrenzung zum Konzept der Kulturpflege der Nachkriegszeit vorgenommen wurde,¹⁷¹ wurden in der Schweiz keine vergleichbaren Debatten geführt. Auch wenn sich der Clottu-Bericht in der Berufung auf eine kulturelle Demokratie «weitgehend anthropologische[r] Begriffsbestimmungen»¹⁷² bediente und Kultur als Resultat aller menschlichen Ausdrucksformen beschrieb, schien die Idee einer Kulturpflege dazu keinen Gegensatz darzustellen.¹⁷³ Dies hat meines Erachtens zwei Gründe. Erstens waren die kulturpolitischen Reorganisationen der 1970er Jahre nicht durch einen breiten öffentlichen Diskurs geprägt. Die auf Bundes- oder parlamentarischer Ebene geführten Debatten wurden kaum durch kulturpolitische Beiträge Einzelner ergänzt.¹⁷⁴ Der Raum für die kritische Reflexion von Begrifflichkeiten war klein. Zweitens gründete das vor der Kulisse des Kalten Krieges auch Mitte der 1970er Jahre noch relevante Konzept der Geistigen Landesverteidigung eher auf dem Erhalten und Pflegen, denn auf dem Initiieren von Neuem. In diesem Sinne war die Idee einer kulturellen Demokratie wohl entworfen und das Nachdenken über einen weiten, nicht normativen Kultur-

170 Das AKA war in der Förderung der bildenden Kunst unter anderem für die Durchführung des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes, die Vergabe von Werkbeiträgen und Kunstam-Bau-Aufträgen, die Beschickung der Biennalen oder die Unterhaltung der Bundeskunstsammlung zuständig. Weiter engagierte sich das Amt in der Filmförderung, in der Denkmalpflege und war für den Austausch zwischen den Sprachregionen sowie für die Unterstützung sprachlicher und kultureller Minderheiten verantwortlich.

171 Ausführlich dazu: Klein, Kulturpolitik, S. 175ff. Ebenfalls: Sievers, Wagner, Zwischen Reformorientierung, S. 121–126.

172 Dies die Wortwahl von Edgar Tripet, der auf Wunsch des Europarates 1978 eine Zusammenfassung des Clottu-Berichtes verfasste, die in einer Publikationsreihe der europäischen Organisation erschien (Tripet, Kulturpolitik, S. 6).

173 Vgl. dazu: Klein, Kulturpolitik, S. 38f., S. 175f.

174 Keller, Kulturpolitik, S. 125.

begriff geleistet. Die inhaltliche Ausrichtung der Förderung jedoch fokussierte weiterhin auf der Erhaltung von etablierten Werten. Zu denken ist beispielsweise an die Beschickungen der venezianischen Biennale, die ähnlich anachronistisch anmuten wie die Verwendung des Begriffs der Kulturpflege.¹⁷⁵

Neben der Gründung des BAK erfolgte in den späten 1970er Jahren mit der Reorganisation des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes die zweite wichtige Neuerung im Bereich der kunstfördernden Strukturen. Erste konkrete Reformierungsversuche wurden in der EKK – auf Anregung der EKaK – bereits in einer Sitzung im Juni 1974 diskutiert.¹⁷⁶ Zur Debatte standen die Verteilung der verschiedenen künstlerischen Sparten auf die Zuständigkeitsbereiche der beiden Kommissionen, die Festsetzung der Altersgrenze, die Frage nach der Relevanz der wirtschaftlichen Situation der Bewerberinnen und Bewerber sowie eine Anpassung der Stipendiendotierung auf 8000 (angewandte Kunst) beziehungsweise 12000 Franken. Konfrontiert mit einer rasant ansteigenden Zahl von Bewerberinnen und Bewerbern, im Rekordjahr 1978 beteiligten sich fast 700 Kunstschaffende am Wettbewerb, sahen sich das junge Bundesamt und die EKK gezwungen, professionellere Organisationsprinzipien einzurichten und Rationalisierungsversuche zu forcieren.¹⁷⁷ Dies gerade auch deshalb, weil «la qualité n'a pas augmenté dans les mêmes proportions que la quantité».¹⁷⁸ Um die «Masse der eingesandten Probearbeiten»¹⁷⁹ zu reduzieren und die administrativen und organisatorischen Kosten von Ausstellung und Jurierung zu senken,¹⁸⁰ wurde der Wettbewerb 1979 zum ersten Mal in einem zweistufigen Verfahren organisiert. Die anonyme Eingabe wurde aufgehoben und die erste Jurierung erfolgte aufgrund der eingesandten Dossiers, originale Arbeiten wurden erst in einer zweiten Runde gesichtet. Tatsächlich konnte durch die Reorganisation die Teilnehmerflut reduziert werden: Von den lediglich 399 Bewerberinnen und Bewerbern wurden 1979 deren 26 mit deutlich erhöhten Stipendien von 12000 bis 16000 Franken ausgezeichnet.

In der Presse löste die Neuorganisation ein durchwachsenes Echo aus. Neben dem Grundtenor, dass die ausgewählten künstlerischen Positionen am

175 Erst 1988 entfällt der Begriff der Pflege und das Amt fungierte neu als Bundesamt für Kultur.

176 Vgl. P. 275/29.–31. Jan. 1974, S. 8.

177 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Bundesrat Hürlimann in seiner Ansprache auf Schloss Lenzburg vom Mai 1978: Staat und Kultur, Redetyposkript von Hans Hürlimann, 1978, Archiv visarte, 39-03(1970–80), S. 15. Die Reorganisation des Wettbewerbes stand auch im Kontext eines Drucks zur Rationalisierung, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die Strukturen der öffentlichen Verwaltung erfasste (Fasel, Rationalisierung, S. 112).

178 Pressemitteilung BAK, 8. Feb. 1979, beigelegt bei: P. 296/19.–21./28. Feb. 1979.

179 P. 293/2./3. Aug. 1978, S. 1.

180 Auf ihrer Sitzung im August 1978 hielt die EKK fest, dass allein die Durchführung des Stipendienwettbewerbes den Kunstkredit mit rund 120000 Franken belaste (ebd.).

Wettbewerb von 1979 brav, ja konventionell seien,¹⁸¹ wurde die Vorselektion anhand der Dokumentationen als umstrittenste Neuerung gewertet. Dabei bemühte die Kritik durchaus klischierte Vorstellungen über Künstlerinnen und Künstler. So könnten die «agilen, cleveren, ordentlichen Künstler (die nicht immer auch die besten sind) ohne Mühe und ohne inneren Widerstand ein Informationsmäppchen über die eigene Arbeit anfertigen und vorlegen», während den «Urigen, Chaotischen, Unangepassten hingegen (zählen nicht viele der Grössen der Kunstgeschichte zur zweiten Gruppe?)»¹⁸² dieses Vorgehen zum Hindernis würde. Auch die Journalistin im *Tages-Anzeiger* zeigte sich zweifelnd und kritisierte die Tendenz zur Selbstvermarktung der Kunstschaffenden. Die Grenze zwischen der «nötige[n] Selbstdarstellung» und der «peinlichen Eigenwerbung»¹⁸³ sei verschwommen, wobei die besten Dossiers wohl eher von durchschnittlichen Kunstschaffenden stammen würden.¹⁸⁴

Die strukturellen Veränderungen der 1970er Jahre sowie das Nachdenken über die Möglichkeiten einer demokratischen Kulturpolitik schienen auch zu Ende des Jahrzehnts mehr denn virulent. Noch im Oktober 1979 forderte Bundespräsident Hürlimann bei einer Ansprache in Winterthur: «Wir brauchen ein neues Verständnis für die Wichtigkeit der kulturellen Anliegen in unserem Staate.»¹⁸⁵ Noch war die Verfassungsgrundlage durch einen gesetzlich verankerten Kulturartikel nicht geschaffen, noch waren gerade die Kunst- und Kulturschaffenden mit den staatlichen Förderbemühungen unzufrieden. Diese Unzufriedenheit äussert sich 1980/81 in der Lancierung der Kulturinitiative. Die Initiantinnen und Initianten forderten die Aufnahme eines Kulturartikels in die Verfassung und die Zusicherung, dass ein Prozent der jährlichen Staatsausgaben für kulturelle Zwecke aufgewendet werde. Bei der Volksabstimmung von 1986 scheiterten sowohl die von den Linksparteien unterstützte Initiative als auch der von den Bürgerlichen priorisierte Gegenvorschlag des Bundesrates an der Urne.¹⁸⁶

181 Dies die Meinung von: Kesser, Kaum etwas; Killer, Stipendiaten 1979; Monteil, Abschied. Bemerkt wurde auch das höhere Durchschnittsalter der Stipendiaten. Gerade die jüngeren Künstlerinnen und Künstler hätten, so vermutete der Kunstkritiker Killer, angesichts der Neuordnung gezögert, sich zu bewerben (Killer, Stipendiaten 1979).

182 Ebd.

183 Kesser, Kaum etwas.

184 In diesem Kontext fragte die Journalistin auch, ob hier die Gründe für den gesunkenen Anteil von Künstlerinnen lägen (Kesser, Kaum etwas). 1978 wurden bei der Vergabe noch zehn (24 %) Künstlerinnen, 1979 nur noch deren drei (12 %) berücksichtigt.

185 Hürlimann, Kultur, S. 11.

186 Vgl. dazu: Gerber, Blätter, S. 32f; Oberholzer, Kulturpolitik, S. 300. Die Analyse der Abstimmung ergab, dass die zweifache Ablehnung in erster Linie abstimmungstechnisch begründet war, galt doch bis 1987 noch das Verbot des doppelten Ja (Gerber, Blätter, S. 33). Erst mit der Totalrevision der Bundesverfassung erfolgte 2000 die gesetzliche Verankerung des Kulturartikels.

3.3. Diskursive Brennpunkte

Auch wenn die kulturpolitischen Debatten in der Schweiz nicht übermässig intensiv geführt wurden, ging die Ausdifferenzierung der Förderstrukturen in den 1970er Jahren dennoch mit einem verstärkten Nachdenken über Sinn, Möglichkeiten und Ziele der Kunstförderung einher. Ich gehe auf drei Argumentationslinien näher ein, die in ihrer inhaltlichen Stossrichtung für die kunst- und kulturpolitische Debatte der 1970er Jahre entscheidend waren. Die drei Beiträge stammen alle von Akteuren, denen qua ihrer Position im künstlerischen Feld eine Relevanz zuzuschreiben ist. Während Karl Schmid (1907–1974), seit 1947 Professor für deutsche Sprache und Literatur an der ETH Zürich, junge Schweizer Autoren wie Max Frisch förderte und sich als liberaler Wortführer in gesellschafts- und kulturpolitischen Debatten positionierte, war Peter F. Althaus (*1931) als Kunstkritiker und Direktor der Kunsthalle Basel in seinem Fokus auf die Kommunikationspotenziale von Kunst und ihren Vermittlungsorten klar in den kulturpolitischen Debatten der 1970er Jahre verwurzelt.¹⁸⁷ Hans Hürlimann (1918–1994) schliesslich vertrat seit Dezember 1973 die Christlichdemokratische Volkspartei (CVP) als Vorsteher des EDI im Bundesrat. In seine Amtszeit fallen die Fertigstellung des Clottu-Berichtes und die Umgestaltung des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes für bildende Kunst.

Karl Schmid: «Es ist die Kunst, die zur Gesellschaft sieht.»¹⁸⁸

Der 1969 publizierte Aufsatz *Der moderne Staat und die Kunst* basierte auf einem Vortrag, den Schmid an der Tagung *Gegenwartskunst und Staat* im August 1968 in Wengen (BE) gehalten hatte. Ausgangspunkt für seine Ausführungen bildeten die Reflexionen über das Verhältnis zwischen Staat und Gegenwartskunst, also der «jetzt entstehende[n] Kunst».¹⁸⁹ Dabei stehen gemäss Schmid nicht nur «die Kunst, sondern auch der Staat zur Diskussion»,¹⁹⁰ wobei dieser als Akteur in der Förderung kein natürliches Verhältnis zur Kunst haben könne. Die gesellschaftspolitische Rahmung für Schmid's Ausführungen waren diejenige des modernen Wohlfahrts- beziehungsweise Sozialstaates, des «die Gesellschaft

187 Gerade in seiner Position als Direktor der Kunsthalle Basel fungierte Althaus auch als Experte für privatwirtschaftliche Initiativen, so würdigte er beispielsweise mehrmals die Sammlung der *National-Versicherungsgesellschaft* (vgl. Althaus, *Die Schweizer*, o. P.).

188 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 53.

189 Ebd., S. 29.

190 Ebd., S. 30.

besorgenden Staates». ¹⁹¹ Dieser Staat «macht selber reichlich Kultur», ¹⁹² ist geradezu kunstbeflissen und hebt so die einst «fruchtbare Gegnerschaft von Staat und Kultur» ¹⁹³ auf. Diese Entwicklung habe entscheidende Konsequenzen für das Verhältnis von Staat und Kunst. Einerseits bekunde der Staat Mühe, eine Kunst zu fördern, «die ihn nicht einmal mehr als amoralische Macht fürchtet, sondern als Hort und Inbegriff der moralischen Konventionen und gesellschaftlichen Regelungen verachtet». ¹⁹⁴ Andererseits fehlen der Kunst jene Impulse, «welche einst die grossen künstlerischen Gebärden haben entstehen lassen». ¹⁹⁵ In dieser letzten Feststellung intendierte Schmid nicht nur die Annahme, dass fürsorgende Staat die grossen künstlerischen Gesten durch seine unterstützende Haltung nicht mehr provoziere, sondern auch die Ansicht, dass der Staat selbst der Kunst nicht mehr bedürfe, weil er der von Künstlern geschaffenen Symbole der Macht – Schmid nannte den Petersdom oder Schloss Versailles – nicht mehr bedürfe. «Die Statussymbole der modernen Staaten aber – Luftfahrt, Kernwaffen, Weltraumforschung – sind unsinnliche Zeichen des Potenzials und nicht mehr.» ¹⁹⁶ Mit Blick auf die Schweiz beschrieb Schmid die Zustände gar als noch ärger. In der Verschränkung von «kalte[r] puritanische[r] Leidenschaft für Efficiency» und einem «besondere[n] moralische[n] Ehrgeiz der Nation», ¹⁹⁷ der sich insbesondere in der propagierten Neutralität manifestiere, gebe es kaum Raum für ästhetische Expression. Denn «Fleiss, Ordentlichkeit [und] Bravheit machen keine Kunst-Landschaft». ¹⁹⁸ Was bleibe, sei eine «vorausdenkende, vorsichtig-vorsorgliche» ¹⁹⁹ Schweiz, die sich den Künsten nicht zuwenden, wohl aber für sie sorgen könne. Diese Position des Staates gegenüber der Kunst und den Kunstschaffenden wirke sich auch auf die Kriterien der öffentlichen Förderung aus. So stünden in den Kunstkommissionen nicht die Kunst und deren Qualität zur Diskussion, sondern vielmehr das soziale Los des Künstlers,

191 Ebd., S. 40. Vgl. zur Thematik der Kunstförderung im Sozialstaat und den damit einhergehenden Fragen nach Förderung oder Fürsorge: [Kap. 6.3](#) der vorliegenden Arbeit.

192 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 33, Hervorhebungen im Original.

193 Ebd., S. 34. Hervorhebungen im Original.

194 Ebd., S. 36.

195 Ebd., S. 41.

196 Ebd., S. 42.

197 Ebd., S. 44. Hervorhebungen im Original.

198 Ebd., S. 45.

199 Ebd. Ebendieser Schweiz sei, so Schmid in einer klar misogynen Argumentation, ein matriarchaler Grundzug immanent, hätten doch die «Qualitäten des gewissenhaften Besorgens [...] einen geheimen Bezug zur weiblichen Denkart». Weiter fügte er an: «Man kann die öffentlichen Dinge so ‹besorgen›, die kulturellen und zivilisatorischen; man kann den Staat bestellen wie ein Haus – *aber die Kunst kann man nicht besorgen*» (ebd., S. 45, Hervorhebungen im Original). Vgl. zur negativen Konnotation der angeprangerten matriarchalen Grundkonstante: Imesch, *Geschlechterdiskurs*, S. 370.

der Künstlerin.²⁰⁰ Indem die wirtschaftliche Lage des Kunstschaffenden zum ein- oder ausschliessenden Kriterium werde, verkomme die Kunstförderung zur reinen «Kunst-Caritas».²⁰¹ Ja, «der Staat verteilt gerecht und anständig etwas an diejenigen, die nicht für sich selber sorgen können: die Alten, die Invaliden, die Künstler».²⁰² Allerdings gestand Schmid an diesem Punkt ein, dass ein Staat, der sich bei der Unterstützung der Künstlerinnen und Künstler durch das Diktum der sozialen Gerechtigkeit leiten lasse, letztlich immer noch klüger agiere, als wenn er eine eigentliche «*Kunstpolitik*» verfolgen würde und sich «durch seinen politischen Willen oder seinen Geschmack leiten liesse».²⁰³ Die demnach von Schmid formulierte Absage sowohl an die wohlfahrtsstaatliche Unterstützung von Kunstschaffenden als auch an eine vom Staat betriebene kunstpolitische Strategie mündete in der Feststellung: «Die direkte soziale Hilfe des Staates an die Künstler ist durchaus lückenbüsserisch; sie kann Kunst sogar gefährden. Etwas vom Besten, was der *Staat* für die Kunst tun kann, ist, dass er der *Gesellschaft* maximale Möglichkeit bietet, die Künstler leben und wirken zu lassen, wie sie es wollen und müssen.»²⁰⁴

Der Staat solle sich demnach aus seiner unterstützenden Rolle zurückziehen und die Förderung der Kunst der Gesellschaft überlassen. Gerade daran würde sich letztlich auch die Kraft des Staates selbst messen, nämlich an seiner Fähigkeit, der Gesellschaft zu gestatten, «denen Sorge zu tragen, jene zu tragen, die er selbst nicht braucht, nicht liebt, vielleicht fürchtet».²⁰⁵ Um die kunstfördernde Leistung Einzelner oder kleiner gesellschaftlicher Gremien zu gewährleisten, müsse der Staat die Rahmenbedingungen schaffen und die Förderung der Kunstschaffenden durch die Gesellschaft fördern. So seien die privaten Initiativen durch Steuererleichterung zu forcieren.²⁰⁶ Schliesslich plädierte Schmid entschieden für die Relevanz der Kunst in der Gesellschaft. Diese könne ein «Vorwarnsystem»²⁰⁷ sein, das in «Schönheit *und* Flammenschrift»²⁰⁸ künftige Entwicklungen vorwegzunehmen wisse. Gerade der Staat, der die Gesellschaft zur Förderung anzuspornen wolle, müsse die Kunst ernstnehmen. Ja einsehen, dass sie «für das Überleben einer *menschlichen* Gesellschaft» notwendig sei, denn «erst dann verfliegt der letzte Ruch von bürgerlicher Gönnerhaftigkeit».²⁰⁹

200 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 45.

201 Ebd., S. 46.

202 Ebd.

203 Ebd., Hervorhebung im Original.

204 Ebd., S. 49, Hervorhebungen im Original.

205 Ebd.

206 Ebd., S. 51.

207 Ebd., S. 53.

208 Ebd., Hervorhebung im Original.

209 Ebd., Hervorhebung im Original.

Und Schmid folgerte: «[...] es ist die Kunst, die zur Gesellschaft sieht, liebevoll, zornig, unaufhörlich und unabweislich».²¹⁰ Schmid's kulturpolitische Position, die mit dem Fokus auf die kunstfördernden Aktivitäten der Gesellschaft neben der öffentlichen Hand einen zweiten Akteur ins Spiel brachte, gründete auf der Aufforderung an den Staat, sich der Strategien der indirekten Förderung durch Steuererleichterung zu bedienen. Dieser Forderung wurde gerade in den 1970er Jahren immer wieder von staatlicher und nicht-staatlicher Seite erhoben. Die Argumentation, dass durch ein indirektes Engagement des Staates letztlich auch eine zentralisierte, ja dem Machtgefüge zudienende Kulturpolitik vermieden werden könne, ist dabei ebenso präsent wie die von Schmid lediglich implizit thematisierte Frage nach der Rolle und Bedeutung von privatem beziehungsweise privatwirtschaftlichem Engagement in der Kunstförderung.

Peter F. Althaus: Kunstförderung muss öffentliche Begegnungsräume schaffen

Während Schmid in seinen Ausführungen über die Möglichkeiten der öffentlichen Kunstförderung, das Verhältnis zwischen Staat und Kunst reflektierte und ein stärkeres Engagement von der Gesellschaft forderte, setzte Althaus in seinem 1971/72 im *Kunstjahrbuch* publizierten Aufsatz *Gedanken zur öffentlichen Kunstförderung* bei einem anderen Verständnis von öffentlicher Förderung an. So intendierte er in seiner Begriffswahl nicht primär die Kunstförderung durch die öffentliche Hand, sondern dachte vielmehr an die Öffentlichkeit als einen «sozialen Bereich, der jedem – unabhängig von seiner Klassen- oder Bildungszugehörigkeit – zugänglich»,²¹¹ zugleich jedoch auch durch ein- und ausschliessende Mechanismen determiniert ist. Althaus fokussierte die Öffentlichkeit, die durch das «Privileg des Sprachverständnisses» und das «Privileg des Informationsstandes (der Bildung)»²¹² die Möglichkeit hat, gegenüber der Kunst eine Position einzunehmen. Dieser «Kreis der zu Kunstverständnis und -produktion ›privilegierten‹ Öffentlichkeit»²¹³ sei gekennzeichnet durch zwei einander entgegengesetzte Haltungen zur Kunst. Während die einen Kunst als Kompensation, «als ästhetische[n] Genuss, als Erholung vom Alltag» erachten, ist sie den anderen «eine unmittelbare Spiegelung des Bewusstseinsstandes und der geistigen, ökonomischen, sozialen Bedingungen der Gesellschaft» und fungiert als «Freiraum für gesellschaftskritische oder -verändernde Vorschläge,

²¹⁰ Ebd., S. 53.

²¹¹ Althaus, *Gedanken*, S. 48.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., Hervorhebung im Original.

Utopien».²¹⁴ Diese, nach Althaus nicht zwingend antagonistischen, Haltungen über die der Kunst zugeschriebene gesellschaftliche Wertigkeit müssten auch in die Ziele einer «sinnvolle[n] und sozial verantwortungsbewusste[n] Kunstförderung»²¹⁵ einfließen: «Die Wertungen ‹Prestigegewinn für die bestehenden Machtkonstellationen› (Staat, Industrie, Mäzene u. a.) oder auch Förderung einer bestimmten Produzentenkategorie (einzelne Künstler) würden unerheblich gegenüber Kriterien wie: Spiegelwert für die gesellschaftliche Situation, Erweiterung des menschlichen Erlebnisbereichs, Unterstützung der allgemeinen Verständigung, Denk- und Kritikanstöße durch Veranschaulichung bestehender Probleme etc. Kulturförderung bedeutet also Kritikförderung – eine kulturfördernde Instanz muss sich bewusst sein, dass sie etwas zu unterstützen hat, das sich früher oder später unausweichlich gegen sie selbst als statische Einrichtung wenden wird.»²¹⁶

Eine so beschriebene Kunst- und Kulturförderung soll weiter nicht nur bei der Künstlerin, beim Künstler, sondern auch bei den «Empfangenden in der Ermöglichung zum Erwerb von Privilegien unabhängig vom sozialen Status»²¹⁷ ansetzen. Um diese Ansprüche zu erreichen, müsse sich die Kunstförderung prioritär für die Schaffung von öffentlichen Räumen, von «Begegnungsbereichen»²¹⁸ einsetzen, in denen die Kunstschaffenden – im Duktus von Althaus die Kunstproduzenten – und die Kunstkonsumenten aufeinandertreffen könnten. Diese «offenen Kommunikationsbereiche»²¹⁹ vermögen, so der Autor, eine gemeinsame Ebene zu generieren, auf der die «Produzenten» von Information (z. B. Intellektuelle, Künstler, Organisatoren)²²⁰ mit den Besucherinnen und Besuchern ins Gespräch kommen. Dabei agiere der Kunstschaffende als «Mitteilungsspezialist».²²¹ Demgegenüber komme den Besucherinnen und Besuchern die «Kontroll- und Kritikfunktionen» zu und sie seien zugleich angespornt, «ihre eigenen intellektuellen, psychischen, physischen und sozialen Fähigkeiten zu erkennen, zu erleben und aus Einsicht auszubauen».²²² Gesprächsgegenstand sei dabei nicht nur die «Spitzenkunst», sondern auch die «Populärkunst»,²²³ wobei weder die eine noch die andere in einer entrückten Zeitlosigkeit gedacht würden, sondern mit Blick auf den gesellschaftlichen Kontext reflektiert werden

214 Ebd. Vgl. zur Idee einer kompensierenden Wirkung von Kunst auch: [Kap. 6.2](#) der vorliegenden Arbeit.

215 Ebd., S. 51.

216 Ebd., S. 50f.

217 Ebd., S. 51.

218 Ebd.

219 Ebd., S. 51f.

220 Ebd., S. 52.

221 Ebd.

222 Ebd., Hervorhebungen im Original.

223 Ebd.

sollten. In architektonischer Hinsicht seien die zu schaffenden Räume der Kommunikation flexibel, modular und ebenso anpassungs- wie ausbaufähig. Althaus betonte weiter, dass sie bezüglich ihrer Funktion und ihrer Nutzung keine bindenden Vorgaben machen und demnach nicht als «Monumentalräume» konzipiert sein dürften. Vielmehr sollten sie «an vielen Orten [...] des alltäglichen Lebens»²²⁴ entstehen.

Althaus' Plädoyer für niedrigschwellige Kommunikationsräume, in denen der Austausch zwischen den Kunstschaffenden und ihrem Publikum gefördert werden sollte, wurzelte in den kulturpolitischen Konzepten der 1970er Jahre. Er machte sich für die, auch im Clottu-Bericht präsente, Idee einer demokratischen Kulturpolitik stark, die möglichst vielen Menschen – losgelöst von sozialer Herkunft und Bildung – den Zugang zu Kunst und Kultur ermöglichen. Für Althaus barg die Auseinandersetzung mit Kunst das Potenzial von Bildung und Veränderung, entsprechend gestand er der Kunst eine gesellschaftsrelevante Funktion zu. In der Betonung von Kommunikation und Dialog war Althaus auch dem kulturpolitischen Leitmotiv der Soziokultur verpflichtet, das bei den zusehends individualisierten Menschen auf Kommunikationszentren als kulturpolitische Initiativen setzte.²²⁵ Zudem ist seinen Ausführungen sowohl das Konzept einer «doppelten Förderung», die nicht nur beim Kunstschaffenden, sondern auch bei der Betrachterin, dem Betrachter ansetzt, immanent, als letztlich auch die schon von Schmid geäußerte Idee eines bloss indirekten Engagements des fördernden Akteurs. Ist es bei Schmid der Staat, der durch fiskalische Anreize die Gesellschaft zu kunstfördernden Aktivitäten anspornen soll, plädierte Althaus unter dem Diktum, «Öffentliche Kunstförderung darf nicht unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden»,²²⁶ ebenfalls für ein Agieren des Staates. Dieser soll jedoch weniger mit prestigeträchtigen Stipendienvergaben, als vielmehr mit städteplanerischen und architektonischen Interventionen dafür sorgen, dass der Diskurs über die Kunst Raum findet.²²⁷

224 Ebd.

225 Schulze, Die Erlebnisgesellschaft, S. 500f. Vgl. dazu auch [Kap. 6.3](#) der vorliegenden Arbeit.

226 Althaus, Gedanken, S. 51.

227 Althaus, der ab 1973 als Dozent an der Abteilung für Architektur an der damaligen Basler Ingenieurschule lehrte, beschäftigte sich in den 1970er Jahre vermehrt mit der Stadt und der Funktion, die der Kunst im urbanen Raum als identifikationsstiftendes Moment zukommt (vgl. beispielsweise: Henggeler, Hoesli, Althaus, Losego, Die Stadt).

Hans Hürlimann: «Wir brauchen ein umfassendes Verständnis von Kulturpolitik.»²²⁸

Im Mai 1978 organisierte die *Schweizerische Staatsbürgerliche Gesellschaft* auf Schloss Lenzburg eine Tagung, die sich in der Folge des Clottu-Berichtes der Thematik von Staat und Kultur annahm.²²⁹ Der als Redner geladene Hans Hürlimann, Vorsteher des EDI und Vizebundespräsident, dachte in seinem Referat über die Beziehungen zwischen Staat und Kultur nach, die er den «Herausforderungen der Demokratie»²³⁰ zuordnete. Beginnend mit der Feststellung, dass die genannte Relation in den letzten Jahren «ein relativ häufig diskutiertes Thema»²³¹ gewesen sei, hielt Hürlimann fest, dass der Gegensatz von Staat und Kultur eine Tatsache sei. Während nämlich der Staat «erhaltend [und] bewahrend»²³² wirke und sich keine Experimente leisten dürfe, dränge die Kultur zum Extremen. Sie «verlangt nach dem Absoluten und verschmäht den Kompromiss».²³³ Trotz der konstatierten Gegensätzlichkeit betonte der Bundesrat jedoch die «klare Notwendigkeit der Kulturförderung durch den Staat».²³⁴ So ver helfe die Kultur «dem Bürger zum Erlebnis seiner eigenen Identität» und stärke sein «überindividuelles, sein staatliches Selbstbewusstsein».²³⁵ Mit Blick auf das staatliche Engagement plädierte Hürlimann im Rückgriff auf Karl Schmid zwar für Freiheit und Toleranz gegenüber den Kunstschaffenden, verfolgte diese Forderung jedoch nicht mit derselben Konsequenz. Während Schmid die staatlichen Leistungen auf eine indirekte Förderung beschränken wollte und sich gegen die wohlfahrtsstaatliche «Kunst-Caritas»²³⁶ sperrte, setzte Hürlimann gerade bei der sozialen und politischen Sicherheit an. Diese sei für die freie schöpferische Tätigkeit unerlässlich und nur durch den Staat zu garantieren. Demnach müsse die «soziale Besserstellung der Kulturschaffenden» dem Staat «ein besonderes

228 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 19, Archiv visarte, 39-03 (1970-1980).

229 Gemäss der SSG war der Anspruch der Tagung der Folgende: «Auf der Grundlage des Clottu-Berichtes sollen der Stellenwert des kulturellen Lebens und Schaffens in der Schweiz sowie dessen Beziehungen zum Gemeinwesen (Bund, Kantone, Gemeinden) einer näheren Überprüfung unterzogen werden» (Programm zur Wochenendtagung vom 20. und 21. Mai 1979 auf Schloss Lenzburg, SOZARCH Ar. 64.20.6).

230 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 1, Archiv visarte, 39-03 (1970-1980).

231 Ebd.

232 Ebd., S. 3.

233 Ebd., S. 4.

234 Ebd., S. 6.

235 Ebd. Vgl. zu diesen gesellschaftspolitischen Ansprüchen an die Kunst auch [Kap. 6.3](#) der vorliegenden Arbeit.

236 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 46.

Anliegen»²³⁷ sein. Allerdings resultierte für Hürlimann daraus nicht – wie von Schmid bemängelt – die Fokussierung auf die wirtschaftliche Situation der zu fördernden Künstlerinnen und Künstlern. Vielmehr plädierte der Bundesrat für qualitative Kriterien, wobei jedoch gerade «die Bestimmung der Qualität [...] eines der heikelsten Probleme der Kunstförderung überhaupt»²³⁸ sei. Um diesem Problem zu begegnen, müsse der Staat auf die «Mitarbeit erfahrener Fachleute»²³⁹ setzen, deren Arbeit «oft dornenvoll, doch unentbehrlich»²⁴⁰ sei.

Die Besonderheiten der Kunstförderung in der Schweiz verortete Hürlimann in der kulturellen Vielfalt. Mit dem Verweis auf die Geistige Landesverteidigung zu Kriegszeiten hielt er fest, dass eine einheitliche nationale Kultur lediglich im Ansatz und «in einer Zeit massiver politischer Bedrohung von aussen»²⁴¹ vorhanden gewesen sei. Weiter bedinge die föderalistische Staatstruktur eine subsidiäre Förderung, in der die Kantone, Gemeinden und die Privaten «ganz wesentliche Beiträge zur Pflege des kulturellen Lebens leisten»²⁴² würden, was eine zentralistische Kulturmacht des Staates verunmögliche. Im Rückgriff auf die Idee der kulturellen Demokratie, hielt Hürlimann zudem fest, dass der Bundesrat bestrebt sei, «neue Formen der Kulturvermittlung einzuführen, mit dem Ziel, möglichst allen Schichten des Volkes Zugang zum kulturellen Leben zu ermöglichen».²⁴³ Trotz der Betonung der Subsidiarität plädierte er zugleich für ein stärkeres kulturpolitisches Engagement des Bundes. Dem in seinen Augen «durchaus unberechtigten»²⁴⁴ Vorwurf, der Clottu-Bericht sei bisher folgenlos geblieben, widersprach Hürlimann mit einem Verweis auf das stärkere kulturpolitische Bewusstsein des Bundes. Dieses offenbare sich in den Bemühungen um die Verankerung eines Kulturartikels.²⁴⁵ Dabei plädierte der Bundesrat für ein neues kulturpolitisches Verständnis. Ein solches sei angesichts der Rezession der 1970er Jahre zentral, würden doch im Nachgang der 1972 vom *Club of Rome*

237 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 7, Archiv visarte, 39-03 (1970–1980).

238 Ebd., S. 8.

239 Ebd.

240 Ebd., S. 9. Vgl. zu Definition und Funktion der Expertinnen und Experten: Kap. 5.2 der vorliegenden Arbeit.

241 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 10, Archiv visarte, 39-03 (1970–1980).

242 Ebd., S. 11.

243 Ebd., S. 12.

244 Ebd., S. 13.

245 Diese Forderung wurde jedoch konkret im Clottu-Bericht nicht formuliert.

behaupteten «Grenzen des wirtschaftlichen Wachstums»²⁴⁶ die Möglichkeiten zur Progression gerade in der Kultur begründet liegen.

Neben dem wirtschaftstheoretisch informierten Wachstumsparadigma thematisierte Hürlimann weiter die «Freizeitgesellschaft». In einer durchaus kulturpessimistischen Auslegung führte er diese nicht nur als Erklärungsmodell für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, sondern auch als Movens für die kulturpolitischen Bemühungen an.²⁴⁷ Dabei wurde der Kunst und der Kultur – ähnlich wie in Althaus' Plädoyer für Kommunikationsorte – auch das Potenzial zur Erzeugung zwischenmenschlichen Austausches zugeschrieben. Die Kulturpolitik könne, so Hürlimann, gerade bei der zunehmenden Individualisierung, ja Vereinsamung der Menschen ansetzen, die trotz der gesteigerten Mobilität virulent sei. Er folgert daraus: «Wir brauchen ein umfassendes Verständnis von Kulturpolitik, das den Pluralismus in einer auf Konzentration und Zentralisation ausgerichteten Gesellschaft gewährleistet, das in einer Zeit, da traditionelle soziale Strukturen sich auflösen, die Entstehung neuer menschlicher Bindungen fördert und schliesslich auch das Engagement des Bürgers an der Gestaltung seiner räumlichen, sozialen und politischen Umwelt ermöglicht.»²⁴⁸

Hürlimanns Referat orientierte sich wesentlich am Clottu-Bericht. Der Bundesrat stütze sich auf die in der Studie formulierten Ideen einer demokratischen Kulturpolitik. Seine Forderung nach einer Umgestaltung der bundesstaatlichen Förderstrukturen stellte einen Versuch dar, im Nachgang zum kulturpolitischen Bericht konkrete Revisionen anzustossen. Zugleich verweisen Hürlimanns Vorbehalte gegenüber der «Vergnügungsindustrie»²⁴⁹ und der kritisierten Konsumgesellschaft auf die Persistenz normativer Auslegungen des Kulturbegriffes, die trotz der propagierten definitorischen Ausweitung auch zu Ende des Jahrzehnts noch mächtig waren.

246 Ebd., S. 17. *Die Grenzen des Wachstums* lautete der deutsche Titel der auf Englisch als *Limits to Growth* publizierten Studie von Dennis L. Meadows und seinen Koautorinnen und Koautoren (Meadows et al., Grenzen). Vgl. zu den wachstumstheoretischen Begründungen der Kunstförderung: Kap. 6.4 der vorliegenden Arbeit.

247 Vgl. zur Bedeutung einer «sinnvollen» Freizeitgestaltung durch kulturelle Aktivitäten als Argument für die Legitimierung der Kunstförderung: Kap. 6.3 der vorliegenden Arbeit.

248 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 17, Archiv visarte, 39-03 (1970–1980).

249 Ebd., S. 19.

Kulturpolitisches Verdichtungsmoment in den 1970er Jahren?

Die drei kulturpolitischen Positionen bezeugen das verstärkte Nachdenken über die Strategien, Inhalte und Ziele der Kunst- und Kulturförderung in den 1970er Jahren. Während beispielsweise die von Schmid oder Hürlimann geleistete Reflexion über das Verhältnis von Staat und Kultur oder die Fragen nach der Beurteilung des Förderkriteriums der künstlerischen Qualität beziehungsweise nach der Relevanz der wirtschaftlichen Lage der zu fördernden Kunstschaffenden auch die Debatten der 1950er und 1960er Jahre prägten, sind andere Themen wie die Idee der demokratischen Kulturpolitik oder die von Althaus angeführten soziokulturellen Konzepte dem Kontext der 1970er Jahre geschuldet. Zentral ist, dass in den Jahren nach den gesellschaftspolitischen Veränderungen der späten 1960er ein Raum entstand, in dem eine intensiviertere Auseinandersetzung mit kulturpolitischen Fragestellungen möglich war, in dem verschiedene Akteure sowohl des künstlerischen als auch des politischen Feldes nicht nur die bis anhin dominanten Begriffsdefinitionen, sondern auch die tradierten Mittel der Förderung einer Relektüre unterzogen und in dem mit der Realisierung des Clottu-Berichtes oder den strukturellen Anpassungen auf Bundesebene auch der Staat seine Position reflektierte. Die Gründe für diese Art von diskursivem Verdichtungsmoment sind kaum im monokausalen Sinne zu denken, sondern können mit Blick auf die in diesem Kapitel beschriebenen Aspekte erläutert werden. So evozierten das durch den sozialen Wandel um 1968 beschleunigte neue Verständnis von Kultur die Pluralisierung nicht nur der künstlerischen Strategien, sondern auch der Formen der Förderung. Zugleich befeuerten diese Veränderungen die staatspolitischen Evaluations- und Reformierungsbestrebungen. In den angeheizten kulturpolitischen Debatten konnten, ja mussten neue Konzepte und Ideen erprobt werden. Auch der wirtschaftlichen Krise der Jahrzehntmitte kam eine ambivalente Funktion zu. Einerseits wirkte sie dämpfend und hemmend, verpufften doch viele der zu Beginn des Jahrzehnts angedachten Ideen in der dünnen Luft der Rezession. Andererseits bedingte gerade dieser Umstand nicht nur ein Nachdenken über die Verwendung der knapper gewordenen öffentlichen Gelder, sondern auch ein Neuaushandeln der Positionen zwischen staatlichen und nicht-staatlichen Kunstförderinnen und Kunstförderern.²⁵⁰

Die beschriebenen künstlerischen, kunstfördernden und kulturpolitischen Veränderungen in den 1970er Jahren stellen einen Verdichtungspunkt dar. Dieser zeichnet sich durch eine Vervielfachung der künstlerischen Inhalte, durch strukturelle Neuordnungen und Professionalisierungsbestrebungen in der Förderung sowie durch eine intensiviertere kulturpolitische Debatte aus. Es ist allerdings

²⁵⁰ Vgl. dazu: [Kap. 6.1](#) der vorliegenden Arbeit.

irreführend anzunehmen, die aufgezeigten Diskussionen oder Transformationen wären ausschliesslich den Jahren zwischen 1970 und 1980 zuzuordnen. Vielmehr sind sie sowohl Resultat von Vorangegangenem als auch Ausgangspunkt für Nachfolgendes. Wenn ich in den kommenden Kapiteln über Strategien, Kriterien und Legitimierungen der Kunstförderung reflektiere, frage ich auch nach den Kontinuitäten und Brechungen der hier hinsichtlich der 1970er Jahre beschriebenen Aspekte.

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

4.1 Stipendien und Preise

«Unterstützungsbeiträge» oder «Auszeichnung»?¹

Das Eidgenössische Kunststipendium

Das wichtigste direkte Fördermittel auf Bundesebene war das jährlich vergebene Eidgenössische Kunststipendium.² 1898 eingerichtet, basierte der Stipendienwettbewerb auf der Verordnung von 1924, die bis 1980 lediglich geringe Modifizierungen erfuhr.³ So wurde der originale Wortlaut von Artikel 1d, der dem Bund die «Gewährung von Stipendien und Preisen an tüchtige Künstler»⁴ übertrug, 1971 insofern geändert und an das gewandelte Fremd- und Selbstbild der Kunstschaffenden angepasst, als die förderungswürdigen Künstler nun nicht mehr «tüchtig», sondern lediglich «begabt» sein sollten.⁵ In den detaillierten «Bestimmungen über die Verleihung von Stipendien und Preisen»⁶ der Verordnung von 1924 wurden die Ziele des Fördermittels präzisiert. So sollte dieses «bereits vorgebildete[n], besonders begabte[n] Schweizerkünstler[n]» unter vierzig Jahren zukommen, «denen die eigenen Mittel es nicht erlauben, ihre Studien fortzusetzen und durch Aufenthalte an auswärtige Kunststätten usw. zu erweitern».⁷ Die anhand von eingesandten originalen Arbeiten⁸ beurteilten Künstlerinnen

1 Anhand dieser beiden Pole machte EKK-Mitglied Jean Lecoultre 1974 die teilweise divergierende öffentliche Wahrnehmung des Stipendienwettbewerbes fest (P. 276/11. Juli 1974, S. 5).

2 Ab 1994 wurde der Wettbewerb mit der Bezeichnung «Eidgenössischer Preis für bildende Kunst» zeitgleich und in unmittelbarer Nachbarschaft mit der *Art Basel* durchgeführt, seit 2002 werden die Preise international verständlich als «Swiss Art Awards» verliehen.

3 Eine in den 1950er Jahren von der EKK diskutierte Revision der Verordnung unter Einbeziehung der Meinungen der GSMBA, GSMBK und des SKV führte zu keinen konkreten Resultaten und wurde 1965 vom Bund mit der Begründung sistiert, dass die Kunstverordnung auch in ihrer jetzigen Form genügend «Bewegungsfreiheit» (Schreiben des Zentralpräsidenten der GSMBA an das Sekretariat des EDI, 13. Mai 1965, Archiv visarte, 39-03/1958/05) biete.

4 Verordnung 1924, S. 416.

5 Bundesratsbeschluss 1971, S. 1164. Die Künstlerinnen blieben auch in den 1970er Jahren unerwähnt. Vgl. zu den veränderten Vorstellungen über die Art der künstlerischen Arbeit: [Kap. 4.4](#) der vorliegenden Arbeit.

6 Verordnung 1924, S. 427.

7 Ebd.

8 In bestimmten Fällen liess die Verordnung Ausnahmen zu. Sollten «dem Transport technische oder finanzielle Schwierigkeiten entgegen, so dürfen statt der Originale Photographien eingesandt werden» (ebd., S. 428). Zudem erfolgte die Jurierung anonym. Die

und Künstler sollten «einen solchen Grad künstlerische[r] Begabung und Entwicklung ausweisen, dass bei einer Verlängerung ihrer Studien an Kunststätten, durch Reisen oder den Besuch von Kunstgalerien ein erspriesslicher Erfolg für sie zu erwarten ist».⁹

Die Bestimmungen über den Verwendungszweck der Gelder blieben bei den Anpassungen von 1971 unverändert. Modifiziert wurde jedoch die Höhe der Stipendien. Sah die Verordnung von 1924 noch Stipendien zwischen 1500 und 3000 Franken, sowie sogenannte «Aufmunterungspreise» von «höchstens Fr. 500»¹⁰ vor, entsprach die Anpassung von 1971 mit Stipendien zwischen 4000 und 8000 Franken nicht nur der Teuerung, sondern auch der tatsächlich bereits seit den frühen 1950er Jahren erfolgten sukzessiven Erhöhung der Beiträge. Zudem wurden die praktisch bereits 1968 gestrichenen «Aufmunterungspreise» nun auch aus der Verordnung eliminiert, könne doch «heute ein Künstler mit diesem Betrag nicht mehr viel anfangen».¹¹ In den Relationen zwischen der Preisdotierung und dem Konsumentenpreisindex lagen auch die Gründe für die wiederkehrenden Bemühungen, die Stipendienbeiträge zu erhöhen. Hinkte die Erhöhung der Stipendien immer schon der Indexveränderung nach, drifteten die Werte vor allem in den von der Krise gezeichneten 1970er Jahren deutlich auseinander.¹²

Seit 1950 stieg nicht nur die Dotierung der Stipendien, sondern auch die Anzahl der Bewerberinnen und Bewerber mehr oder minder kontinuierlich an. Wurden 1950 unter den 150 Einsendungen noch 12 Stipendien in Höhe von 1500 oder 2000 Franken sowie 10 Aufmunterungspreise von 500 Franken vergeben,

Künstlerinnen und Künstler mussten ihre Arbeiten «ohne Namen oder sonstige Erkennungszeichen» einreichen (ebd.).

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 428. Die «Aufmunterungspreise» waren bis 1951 mit den in der Verordnung festgeschriebenen 500 Franken dotiert, ab 1952 wurden in der Praxis mindestens 700 und maximal 1000 Franken vergeben.

¹¹ P. 252/13.–15. Feb. 1968, S. 3. Ähnlich argumentierte auch Rotzler im Vorwort des Kataloges zur Stipendienausstellung von 1970: «Auf die früher üblichen, aber fast nur noch symbolischen Wert beanspruchenden «Aufmunterungen» von höchstens Fr. 1000.- wurde auch in diesem Jahr verzichtet. Eine materielle Förderung des Künstler-Nachwuchses erfüllt nur dann ihren Zweck, wenn sie die Durchführung grösserer Versuche, Entwicklungsarbeiten oder Studienreisen erlaubt» (Rotzler, Zu dieser Ausstellung, o. P.). Auf die fragwürdigen Implikationen der Aufmunterungspreise als «das falsche Gefühl einer gnädigen Staatsgebärde» (Erfahrungsaustausch der Kantone mit Kulturgesetzen. Eine Aussprache im Stapferhaus, 5./6. Oktober 1971. Tagungsbericht/Dokumentation, S. 8, BAR E4110-04#2005/110#1445*) wurde auch auf einer Tagung auf Schloss Lenzburg 1971 hingewiesen.

¹² 1972 war der Konsumentenpreisindex im Vergleich zu 1914 um 297 Prozent angestiegen, die maximal möglichen Stipendienbeiträge jedoch lediglich um 130 Prozent. Dies bedeutete einen schmerzhaften realen Kaufkraftverlust. Mit der massiven Aufstockung der Beiträge bei der Stipendienreform von 1979 konnte korrektiv eingegriffen werden. 1979 betrug die Erhöhung des Konsumentenpreisindexes 446 Prozent, diejenige der maximal möglichen Stipendien 433 Prozent (vgl. dazu das gesammelte Datenmaterial und die Vergleichstabellen in: Statistische Daten, S. 306f.).

waren es 1960 24 Stipendien zwischen 2500 und 5000 Franken und 16 Aufmunterungspreise zu je 1000 Franken, die unter 229 Bewerberinnen und Bewerbern verteilt wurden.¹³ 1970 bewarben sich 324 Kunstschaftende um 41 Stipendien in der Höhe von 4000 oder 5000 Franken.¹⁴ 1978 schliesslich wurden 42 Stipendien zwischen 4000 und 8000 Franken unter 692 einsendenden Künstlerinnen und Künstlern vergeben.¹⁵ Angesichts der steigende Zahl von Bewerberinnen und Bewerbern und der nicht im Überfluss vorhandenen Gelder negierte die EKK immer wieder das sogenannte «Giesskannenprinzip» und betonte, dass lieber weniger, dafür besser dotierte Stipendien vergeben werden sollten.¹⁶ 1979 wurde die gesetzliche Grundlage bei der umfassenden Umgestaltung des Wettbewerbes erneut angepasst. Als Neuerung differenzierte die Verordnung nun zwischen Studien- und Werkstipendien. Ersteres bezeichnete wie gehabt den jährlich vergebenen Förderbeitrag,¹⁷ wobei das in der angepassten Verordnung von 1979 formulierte Kriterium, wonach jene begabten Kunstschaftenden auszuzeichnen seien, für die durch eine «Verlängerung der Ausbildung»¹⁸ Erfolg zu erwarten sei, nun als «Studienstipendium» bezeichnet wurde. Die Werkstipendien hingegen konnten losgelöst vom Alter der Künstlerinnen und Künstler zur Erleichterung der «Ausführung eines bedeutenden Kunstwerks»¹⁹ verliehen werden und waren vom Wettbewerb entkoppelt.

Mit der Ausrichtung des Stipendiums als Finanzierungsmittel für Ausbildung oder Studienreisen und durch die Festsetzung der Altersgrenze auf 40 Jahre war der Eidgenössische Wettbewerb als Nachwuchsförderung positioniert. Das Stipendium sollte den Kunstschaftenden eine «gewisse materielle Freiheit» ermöglichen, die es ihnen gestattete, «sich während längerer Zeit ganz

13 P. 192/18.–20. Jan. 1950, S. 2; P. 227/27.–29. Jan. 1960, S. 3f.

14 P. 261/11.–13. Feb. 1970, S. 2f.

15 Vgl. P. 289/2. März 1978, S. 4f. 1979 wurde der Wettbewerb erstmals unter den veränderten Bedingungen durchgeführt. Das zweistufige Verfahren sowie die neue Regelung, wonach Kunstschaftende bereits nach drei erfolglosen Versuchen ausgeschlossen sind, zeigten Wirkung. So bewarben sich lediglich 399 Künstlerinnen und Künstler, von denen 26 mit Stipendien zwischen 12000 und 16000 Franken bedacht wurden. Der gesamte dem EDI beziehungsweise später dem BAK zur Verfügung stehende Kunstkredit betrug 1950 rund 163000 Franken und 1960 circa 350000 Franken. 1970 gab das EDI rund 550000 Franken für die bildende Kunst aus, 1980 bereits 1000000 Franken (vgl. Eidgenössische Staatsrechnungen).

16 Vgl. beispielsweise: Procès verbal d'une séance, convoquée par le comité central de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses et à laquelle assistaient quelques membres de la Commission fédérale des beaux-arts, 12. Mai 1956, S. 2, beigefügt in: P. 212/6. Sept. 1956. Ebenso: P. 293/2.–3. Mai 1978, S. 2.

17 Dieser belief sich nun auf mindestens 12000 bis maximal 16000 Franken (Verordnung 1979, S. 220).

18 Ebd., S. 219.

19 Ebd., S. 221.

auf [die] Weiterbildung bzw. [das] künstlerische Schaffen zu konzentrieren».²⁰ Den Kategorisierungen des künstlerischen Feldes entsprechend, gründete das Fördermittel auf der Annahme einer «anti-ökonomischen» Ökonomie²¹ und wollte jene Künstlerinnen und Künstler im Umfeld des Poles der eingeschränkten Produktion unterstützen, die noch kaum über ökonomisches Kapital verfügten. Dabei betonte die EKK, dass das Stipendium vielmehr «junge Talente»²² auszeichnen, ja die «Ansätze, Hoffnungen oder Versprechen»²³ fördern statt «gerundete Leistungen»²⁴ prämiieren wolle. Unter den 126 Kunstschaaffenden, die zwischen 1950 und 1980 dreimal mit einem Stipendium ausgezeichnet wurden, finden sich mit John M. Armleder (*1948), Urs Lüthi, Bernhard Luginbühl oder Roman Singer (*1938) durchaus Namen, die vom künstlerischen Gespür der Kommission zeugen.²⁵ So geriet beispielsweise Luginbühl relativ früh in den Fokus der Kunstkommission, zeigte er doch erst bei der *Weihnachtsausstellung der Berner Künstler* 1949 in der Kunsthalle Bern öffentlich eine erste Eisenplastik und wurde bereits im darauffolgenden Jahr mit einem Stipendium ausgezeichnet.²⁶ Demgegenüber experimentierte Lüthi bereits in den späten 1960er Jahren mit der Fotografie als künstlerischem Medium und nahm 1970 im Kunstmuseum Luzern an der von Jean-Christophe Ammann kuratierten Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* teil, derweil die EKK zeitgleich über den

20 P. 214/22.–24. Jan 1957, S. 4. Aufgrund der Quellenlage können über die Motivationen der Kunstschaaffenden nur Mutmassungen angestellt werden. Im Bundesarchiv finden sich lediglich die von den Künstlerinnen und Künstlern ausgefüllten Bewerbungsformulare. Auf diesen mussten – im Gegensatz beispielsweise zu denjenigen des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* – keine Angaben über die geplante Verwendung der Gelder gemacht werden (vgl. Bewerbungsformulare für den Stipendienwettbewerb 1972, BAR E3001-01#2004/492#115*; Bewerbungsformulare für den Stipendienwettbewerb, 1971, BAR E3001-01#2004/492#130*). Die selten archivierten Begleitschreiben der Kunstschaaffenden zeugen jedoch von der auch bei den sich um das Eidgenössische Stipendium bewerbenden Künstlerinnen und Künstlern präsenten Hoffnungen, sich mit dem Geld einmal nur der Kunst zu widmen. So betonte eine Künstlerin in dem ihrer Bewerbung beigefügten Brief: «L'obtention d'une bourse me permettrait de demander un congé de six mois, la possibilité de travailler sans interruptions m'aiderait beaucoup» (Schreiben von Micheline Merazzi an das EDI, 25. Nov. 1970, BAR E3001-01#2004/492#130*).

21 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 228, Hervorhebung im Original.

22 So EKK-Mitglied Adolf Max Vogt im Vorwort des Ausstellungskataloges zur Stipendienvergabe von 1963 (Vogt, Vorwort, o. P.).

23 Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), *Eidgenössisches Kunststipendium 1971*, o. P.

24 Ebd.

25 Ein Kunstschaaffender konnte gemäss Verordnung höchstens dreimal mit einem Stipendium bedacht werden (vgl. Verordnung 1979, S. 220). Lediglich 12 der dreimal berücksichtigten 126 Kunstschaaffenden waren Künstlerinnen.

26 Vgl. Kurjakovic, *Ideengeschichtliche Transformation*, S. 126. Kurjakovic weist darauf hin, dass die Berücksichtigung Luginbühls in der Schweizer Kunstwelt durchaus als relativ frühzeitig gelten kann, dies im internationalen Kontext angesichts der Dominanz der Eisenplastik als künstlerisches Medium in den 1950er Jahren jedoch wieder relativiert werden muss.

künstlerischen Status von Fotografie debattierte und Lüthi erst 1972 mit einem Stipendium bedachte.²⁷

Die Entscheidungen der EKK wurden anlässlich öffentlicher Ausstellungen, an denen nicht nur die ausgezeichneten Kunstschaaffenden, sondern alle Bewerberinnen und Bewerber präsentiert wurden, zur Disposition gestellt. Während die Kunstkommission dadurch Rechenschaft über ihre Selektionen abzulegen versuchte, waren auch die geförderten Künstlerinnen und Künstler angehalten, über den Gebrauch des Stipendiums einen Nachweis zu erbringen. Bereits auf dem Anmeldeformular musste der Verwendungszweck angegeben werden.²⁸ Zudem hatten die Künstlerinnen und Künstler der EKK «innerhalb eines Jahres nach der Verleihung [...] schriftlich und in einer Bilddokumentation über ihr seitheriges künstlerisches Schaffen»²⁹ Bericht zu erstatten. Die noch in der überarbeiteten *Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege* von 1979 fast drohend anmutende Formulierung, «Die Kunstkommission wacht über die Verwendung der Stipendien»,³⁰ war insofern wirkungsmächtig, als die zugesprochenen Gelder bis 1978 in vierteljährlichen Raten ausbezahlt wurden, ein Umstand, der bereits in den 1950er Jahren kontrovers diskutiert wurde. So bekundete der damalige Kommissionspräsident Ernst Morgenthaler, dass «diese ratenweise Zahlung für den Künstler etwas Entwürdigendes» habe und die kleinen Vierteljahressummen in der Konsequenz oft «vorweg für das tägliche Bedürfnis aufgebraucht» würden. Demgegenüber wies die Malerin Nanette Genoud (1907–1987) darauf hin, dass die Ratenzahlungen «zu sorgfältigem Haushalten mit Zeit und Mitteln»³¹ veranlassen würden. Morgenthaler jedoch hielt an seiner Position fest und betonte noch rückblickend: «Es sei aber vorgekommen – hiess es dann –, dass ein Künstler das Geld auf einen Klapf verludert und versoffen habe. Meinetwegen – vielleicht ist ihm im Suff gerade etwas eingefallen, zu dem er sonst nie gekommen wäre.»³²

Die Ausrichtung des Kunststipendiums veränderte sich zwischen 1950 und 1980. Noch in den frühen 1950er Jahren distanzierte sich die EKK von der Vorstellung, das Stipendium stelle eine künstlerische Ehrung dar. Sie betonte, dass es «vor allem eine wirtschaftliche Hilfe und eine Aufmunterung» sei, «nicht

27 Vgl. zu Urs Lüthi's Werdegang: Stahel, Lüthi.

28 Dies stiess bei den Künstlerinnen und Künstlern bisweilen auch auf Unverständnis. So notierte der Zürcher Künstler und Szene- und Kostümbildner HR (Hans Rudolf) Giger (1940–2014): «Vom Departement des Innern kann der Hoffnungsvolle Formulare beziehen, auf denen alle Angaben zur Person gefragt werden und eine Erklärung, was man im Glücksfall mit dem Geld anzufangen bzw. kaufen würde. Ich hätte am liebsten immer eine Liste von Spirituosen und Drogen angegeben» (Giger, *Giger's Necronomico*, S. 38).

29 Verordnung 1979, S. 220. An dieser Praxis wurde bis in die späten 1970er Jahre festgehalten. Diese Berichte sind weder im BAR noch im BAK auffindbar.

30 Ebd.

31 P. 198/16.–18. Jan 1952, S. 4.

32 Morgenthaler, Als Maler, S. 91.

aber eine «Konsekraton».³³ Rund zwanzig Jahre später war die Wahrnehmung des Kunststipendiums eine andere. An der gemeinsamen Kommissionsitzung mit der EKaK im Sommer 1974 standen Kriterien und Ziele zur Debatte, wobei in der Diskussion die Verschiebung hin zur Vergabe von symbolischem Kapital offenbar wurde. So betonte der Lausanner Maler Jean Lecoultre (*1930), dass «die Kunststipendien von den Bewerbern selbst und in der Öffentlichkeit heute kaum mehr als Unterstützungsbeiträge für bedürftige Künstler, sondern als Auszeichnung junger, vielversprechender Begabungen angesehen werden».³⁴ Auch wenn die Kunstkommission 1977 erneut festhielt, dass der Zweck des Stipendiums in der Ermutigung und nicht in der Auszeichnung liege – «il s'agit bien moins de primer des œuvres parachevées et mûries que d'encourager les auteurs de travaux prometteurs, et de contribuer au développement des jeunes talents»³⁵ –, zeugte gerade die Umgestaltung des Wettbewerbes 1979 von einer Festigung der neuen Tendenzen. Die strengere Selektion und die höheren Stipendien implizieren letztlich auch eine Verknappung des auszuschüttenden symbolischen Kapitals und eine Prestigesteigerung.³⁶

Diese Veränderungen verweisen auf Parameterverschiebung im künstlerischen Feld. Diese manifestierte sich in den 1970er Jahren beispielsweise in der Etablierung eines internationalen Marktes für zeitgenössische Kunst, in der Gründung der *Art Basel* (1970) oder in der Einrichtung von Künstlerranglisten. Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit wurden zunehmend wichtiger. In diesem veränderten Gefüge sah sich auch die Eidgenössische Kunstförderung mit neuen Herausforderungen konfrontiert. Die Idee eines Stipendiums, das den Kunstschaffenden losgelöst von seinem eigentlichen künstlerischen Können in einer finanziellen Notlage unterstützen sollte, war in den 1970er Jahren nicht mehr zeitgemäss. So betonte die EKK 1974 «einhellig», dass «die Zuerkennung eines eidgenössischen Kunststipendiums nur von der Qualität, unabhängig von der wirtschaftlichen Situation des Bewerbers, abhängig gemacht werden darf».³⁷ Die Sichtbarkeit des Kunststipendiums sollte durch die erstmals 1970 durchgeführte öffentliche Ausstellungsvernissage optimiert, das symbolische Kapital des Fördermittels betont und der Mief der ausschliesslich finanziellen Hilfeleistung abgestreift werden.

33 P. 198/16.–18. Jan. 1952, S. 3, Hervorhebung im Original.

34 P. 276/11. Juli 1974, S. 5.

35 So die Ausführungen von EKK-Präsident Remo Rossi. P. 283/3.–5. Jan. 1977, S. 3.

36 Auf nationaler Ebene kulminierten diese Tendenzen jedoch erst 1994 in der Umbenennung des Eidgenössischen Stipendiums in «Eidgenössischer Preis» und der damit einhergehenden deutlicheren Betonung einer Auszeichnung, einer Honorierung (vgl. dazu: Martin, Vom Stipendium).

37 P. 276/11. Juli 1974, S. 6. Vgl. dazu auch: [Kap. 5.1](#) und [6.3](#) der vorliegenden Arbeit.

Studienbeiträge für «jüngere Kunstbeflissene»³⁸ und Preise für ein «reifes Lebenswerk».³⁹ Die Förderung der Stadt Zürich

Die Stadtzürcher Kunstförderung setzte ebenfalls auf die tradierten Mittel und vergab im Bereich der bildenden Kunst seit 1944 einen Kunstpreis und seit 1952 Stipendien. Gemäss dem *Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst* von 1952 sollten die Stipendien den «fähige[n] und wenig begüterte[n] Kunstbeflissene[n]» zugutekommen, die entweder das Bürgerrecht der Stadt besitzen oder seit mindestens vier Jahren in Zürich wohnen und über «eine erfolgversprechende künstlerische Begabung»⁴⁰ verfügen. Während das Reglement von 1952 zum Alter der Bewerberinnen und Bewerber lediglich die unscharfe Wendung anführte, dass «im allgemeinen jüngere Kunstbeflissene bei der Verteilung bevorzugt»⁴¹ würden, setzte die revidierte Version von 1971 mit der Altersgrenze von 35 Jahren klar auf die Nachwuchsförderung.⁴²

Beim ersten Stipendienwettbewerb 1952 vergab die Stadt unter den 26 Bewerberinnen und Bewerbern 33 000 Franken an elf Künstler und drei Künstlerinnen, was einem durchschnittlichen Stipendium von circa 2360 Franken entsprach. In den 1950er Jahren wurden die verfügbaren Gelder an relativ viele Kunstschaffende verteilt. Eine Praxis, die einherging mit der starken Relevanz, die der finanziellen Lage der sich Bewerbenden zugemessen wurde, und dem Anspruch, notleidende Kunstschaffende zu unterstützen.⁴³ Am meisten Stipendien wurden 1954 vergeben: Von den 45 Bewerberinnen und Bewerbern wurden 21 mit durchschnittlich circa 1100 Franken bedacht.⁴⁴ In den beginnenden 1960er Jahren wurde die Zahl der berücksichtigten Künstlerinnen und Künstler reduziert und – in Analogie zur staatlichen Vergabepaxis – das sogenannte «Giesskannen-

38 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

39 So Stadtpräsident Emil Landolt an der Übergabe des Stadtzürcher Kunstpreises an Wilhelm Gimmi 1962 in der Zürcher Tonhalle (Ansprache des Stadtpräsidenten bei der Übergabe des Kunstpreises an Wilhelm Gimmi, 16. Dez. 1962, StArZH, V.B.c.67).

40 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

41 Ebd.

42 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 25. Aug. 1971, StArZH, V.B.c.64.

43 Gemäss dem Protokoll der Kommissionssitzung vom Sommer 1953 wurden die ökonomischen Verhältnisse aller Bewerberinnen und Bewerber «durch Einforderung der Steuerdeklaration vom Steueramt» abgeklärt (Protokoll der Kommissionssitzung für die Vergabe der Studienbeiträge für bildende Kunst, 29. Aug. 1953, StArZH, V.B.c.64).

44 Vgl. dazu: Liste der Studienbeiträge für bildende Künstler, 1952 bis 1970, StArZH, V.B.c.64. Die Höhe der zwischen 1970 und 1980 vergebenen Stipendien kann aus dem jährlichen Geschäftsbericht des Stadtrates eruiert werden (vgl. Geschäftsbericht). Es fällt auf, dass die für das Stipendium bereitgestellten Gesamtbeträge – im Unterschied zum Eidgenössischen Stipendium – nicht kontinuierlich erhöht wurden und erst zwischen 1970 (33 000 Franken) und 1980 (50 000 Franken) substanziell aufgestockt wurden.

prinzip» in Frage gestellt. Für dieses Vorgehen plädierte 1967 auch Kommissionsmitglied Hans Fischli, der sich bei seinen Kolleginnen und Kollegen für das Sprechen von höheren Beiträgen an weniger Kunstschaffende einsetzte.⁴⁵ Diese Veränderung wurde auch in der gesetzlichen Grundlage berücksichtigt. Sah das Reglement von 1952 als maximalen Betrag noch 4000 Franken vor, fixierte die revidierte Version von 1971 die Mindestgrenze immerhin bei 5000 Franken.⁴⁶ Ab 1970 stieg – gleich wie beim Eidgenössischen Stipendium – nicht nur die Anzahl der Bewerberinnen und Bewerber, sondern auch die Höhe der vergebenen Beiträge.⁴⁷ So wurden beispielsweise 1974 elf Stipendien von durchschnittlich 5000 Franken oder 1979 neun Stipendien von 6000 Franken vergeben.⁴⁸ Die Höhe der jeweiligen Stipendien war für die entscheidende Kommission nicht nur an die künstlerische Qualität der Arbeit gekoppelt, sondern sollte auch in Relation zu den Materialkosten stehen. So sei in Betracht zu ziehen, dass «die Arbeit des Bildhauers kostenaufwendiger ist und den Bildhauern deshalb durchschnittlich höhere Beiträge zugesprochen werden müssten».⁴⁹

Die Stipendienbeiträge sollten den Kunstschaffenden ermöglichen, «sich für einige Zeit aus [ihren] gewöhnlichen Verhältnissen zu lösen, um sich ganz [ihrem] Schaffen zu widmen».⁵⁰ Diese Hoffnungen knüpften auch die Künstlerinnen und Künstler an ihre Bewerbung. Er wünsche sich, schrieb Max Frühauf um 1960, mit dem Studienbeitrag «wieder einmal tagsüber malen zu können, nicht nur nachts»,⁵¹ während Willy Jaeger 1975 hoffte, sich mit dem Geld «einmal für längere Zeit ganz der künstlerischen Arbeit [...] widmen»⁵² zu können. Betont wurde nicht selten das Dilemma, einerseits aus finanziellen Überlegungen einer Erwerbstätigkeit nachgehen, andererseits aber das künstlerische Schaffen dadurch vernachlässigen zu müssen. «Malerei erträgt keinen

45 Protokoll der Sitzung der Kommission für bildende Kunst, 14. Juli 1967, StArZH, V.B.c.64.

46 Dieser Vorgabe wurde jedoch bereits im selben Jahr nicht nachgekommen. So wurden drei Maler und eine Malerin mit lediglich 4000 Franken bedacht und im Gegenzug zwei Bildhauer mit 6000 bzw. 8000 Franken ausgezeichnet. So sollte deren «stets hoher Materialaufwand» (Protokoll der Jurierung des Kunststipendienwettbewerbes, 17. Dez. 1971, StArZH, V.B.c.64) berücksichtigt, zugleich aber der Stipendienkredit von 45 000 Franken nicht überschritten werden.

47 Der Höhepunkt wurde 1977 mit 223 Bewerberinnen und Bewerbern erreicht. Das Rekordjahr beim Eidgenössischen Kunststipendium, bei dem sich 1978 692 Kunstschaffende bewarben, fällt in dieselbe Zeit.

48 Vgl. für die Zahlen der 1970er Jahre: Geschäftsberichte des Stadtrates der Stadt Zürich, 1970–1980.

49 Protokoll der Kommissionssitzung für die Vergabe der Studienbeiträge für bildende Kunst, 17. April 1970, StArZH, V.B.c.64.

50 Protokoll der Kommission zur Prüfung der Gesuche um Ausrichtung von Studienbeiträgen aus dem Kredit zur Förderung der Kunst, 27. April 1961, StArZH, V.B.c.64.

51 Schreiben von Max Frühauf (1928–2003) an den Stadtpräsidenten, undatiert (circa 1960), StArZH, V.B.c.64.

52 Schreiben von Willy Jaeger an die Präsidialabteilung, 17. Jan. 1975, StArZH, V.B.c.64.

Nebenberuf» – so die Meinung eines Künstlers; «um mir Lebensunterhalt, Miete u.a.m. zu verdienen, bin ich [dennoch] darauf angewiesen Unterricht zu erteilen».⁵³ Neben der Hoffnung, durch das Stipendium vorübergehend auf einen Nebenerwerb zu verzichten und sich ganz der Kunst widmen oder sich die «Anschaffung von Malutensilien»⁵⁴ leisten zu können, wurde die zuständige Stelle bei der Zürcher Präsidialabteilung ab und an auch mit ganz bestimmten Wünschen konfrontiert. So schrieb Anna Keel (1940–2010) an die Stadt: «Wenn man gerne Leute malt statt Vierecke oder Landschaften oder Stillleben, hat man es sowieso schwerer a) fürs Verkaufen und b) weil es in Zürich fast keine Modelle gibt, und die 1–2, die hie und da doch auftauchen, verlangen 7–8 Fr. in der Stunde. Drum habe ich sonst viel die Leute auf der Strasse oder im Tram angesprochen, ob ich sie malen könne. [...] Aber wenn man zu viel alte Männer mit Hunden malt, hält man einen sofort für eine naive Malerin, dabei sind das die einzigen Leute, die Zeit haben Modell zu sitzen. [...] Drum hätte ich doch sehr gerne hie und da ein Berufsmodell. [...] Aber da ich ziemlich lange an einem Bild male und ziemlich grosse Formate habe, braucht es viel Geld und ich möchte das gern selber verdienen. [...] Wenn Sie mir statt eines Studienbeitrages irgendeinen Stadtvater zum Portraitieren vermitteln könnten, oder auch zwei Stadtväter auf einem Bild, oder einen mit seiner Frau, ein Doppelportrait, so würde mich das sehr freuen.»⁵⁵

Während die bundesstaatlichen Kunststipendien nicht auf einer Gegenleistung, beispielsweise in Form von kulturellem Kapital, gründeten, ja explizit festgehalten wurde, dass die von den Kunstschaffenden eingesandten Werke in deren Eigentum blieben,⁵⁶ betonte das Stadtzürcher Reglement von 1952, dass «die Empfänger von Studienbeiträgen [...] gehalten werden [könnten], Proben ihres künstlerischen Schaffens der Stadt ohne besondere Entschädigung zu überlassen»,⁵⁷ wobei der «Wert der abzuliefernden Werke [...] die Höhe der Beiträge erreichen»⁵⁸ könne. Was in der gesetzlichen Grundlage im Konjunktiv formuliert wurde, fand in der Praxis seine Anwendung. So schrieb der Sekretär des Stadtpräsidenten im Februar 1956 an einen Stipendiaten: «Wir laden Sie nun-

53 Schreiben von Rolf Lipski (1926–2005) an die Präsidialabteilung, 31. März 1968, StArZH, V.B.c.64.

54 Schreiben von Christian Michael Brügger an die Präsidialabteilung, 20. März 1961, StArZH, V.B.c.64.

55 Schreiben von Anna [Anne] Keel an die Präsidialabteilung, 18. März 1968, StArZH, V.B.c.64.

56 Reglement 1924, S. 428.

57 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

58 Ebd. Vgl. dazu auch den Auszug aus dem Protokoll des Stadtrates vom 2. Sept. 1952: «Es ist beabsichtigt, die Künstler, welche Studienbeiträge erhalten, zu veranlassen, die Beiträge ganz oder teilweise in Form von Kunstwerken zurückzuerstatten» (Auszug aus dem Protokolle des Stadtrates von Zürich vom 2. September 1952, StArZH, V.B.c.64).

mehr ein, uns einige Arbeiten vorzulegen, aus denen wir das Werk auswählen können, das uns entsprechend dieser Bestimmung zukommt. Vor allem wäre es für uns interessant, eine Arbeit von Ihnen zu erhalten, die seit dem Empfang des Studienbeitrages entstanden ist.»⁵⁹

Die Bestimmung zu einer Gegenleistung tauchte zwar im revidierten Reglement von 1971 nicht mehr auf, kann aber in den Jahren ihrer Anwendung in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Einerseits stand die Praxis der Rückerstattung in einer Analogie zu den von der EKK eingeforderten Rechenschaftsberichten und dem Anspruch, über die Verwendung der gesprochenen Gelder zu «wachen».⁶⁰ Anstatt schriftlich zu berichten, waren die Kunstschaffenden angehalten, in künstlerischer Form von ihrer Arbeit und implizit auch von den von der Kommission immer wieder eingeforderten «Fortschritten» Zeugnis abzulegen. Andererseits forcierte die Stadt eine Art des Kapitaltransfers und handelte nach dem Prinzip einer allgemeinen Ökonomie der Praxis, die eine Kapitalmaximierung anstrebte. Während sie den Kunstschaffenden mit monetärem Kapital in Form eines Stipendienbeitrages bedachte, der sich als symbolisches Kapital zugleich auch auf die Stellung der Künstlerin, des Künstlers im Feld auswirkte, erhielt sie im Gegenzug kulturelles Kapital im Bourdieu'schen Sinne. Dieses konnte sich – sollte sich die prophezeite «erfolgsversprechende künstlerische Begabung»⁶¹ als richtig erweisen – sowohl in monetärem Kapital im Sinne einer realen Wertsteigerung des städtischen Kunstbesitzes als auch in Form von symbolischem Kapital als Anerkennung der vorausblickenden städtischen Förderung auswirken.

Die Einforderung einer Rückerstattung wurde auch kritisiert. So pochten zwei Künstler bereits 1959 in mehreren Schreiben auf eine Reorganisation dieser Praxis: «Unter anderem hat die Rückzahlung eines Stipendiums den Zweck, diese nicht als Unterstützung oder Almosen erscheinen zu lassen. Die Art und Weise, wie die Bilder eingesammelt wurden, ist jedoch recht eigentlich dazu angetan, gerade diese Gedanken zu wecken. Wenn unsere Arbeiten als gleichwertige Gegenleistung für das empfangene Geld betrachtet würden, müsste ihre Annahme durch die Jury für Stadt und Künstler die gleiche Bedeutung haben, wie seinerzeit das Stipendium selbst, das uns nicht nur schriftlich angekündigt, sondern sogar von Ihnen persönlich überreicht wurde. [...] Hat die Stadt Bedarf für die bei dieser Gelegenheit erworbenen Werke und welche Verwendung ist im einzelnen dafür vorgesehen? Wäre es nicht möglich und wünschenswert, die

59 Schreiben vom Sekretär des Stadtpräsidenten, Dionys Gurny, an Heinz Berchtold, 27. Feb. 1956, Stadtarchiv Zürich, V.B.c.64.

60 Vgl. Verordnung 1979, S. 220.

61 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

Gegenleistung der Preisgewinner auf andere Weise zu regeln, die für Stadt und Maler fruchtbarer wäre? Z. B. indem man die Stipendiaten verpflichtete, Entwürfe für die wirklich benötigte Ausschmückung eines öffentlichen Gebäudes zu bearbeiten. Den jüngeren Malern würde damit gleichzeitig die Gelegenheit geboten, sich mit den Problemen der Wandmalerei etc. auseinander zu setzen.»⁶² Die Kritik führte zu einer Aussprache zwischen den Künstlern und dem Sekretär des Stadtpräsidenten, wobei dieser versprach, den Vorschlag eines Wandbildwettbewerbes weiterzuverfolgen. Allerdings schien die Idee zu versanden und am tradierten Vorgehen wurde festgehalten.⁶³ In einer diskussionsintensiven Sitzung 1967 griff Kunstkommissionsmitglied Hans Fischli das Thema auf. «Das sei doch keine Kunstpflege», empörte sich der Künstler und Architekt, wenn dem Kunstschaaffenden erst die Möglichkeit zum Arbeiten geboten, ihm dann aber wieder «ein[...] Teil»⁶⁴ genommen werde. Die Stadt sollte, so Fischli, die Stipendien in Form eines *à fonds perdu* ausrichten und den Kunstschaaffenden zu einem späteren Zeitpunkt mit einem tatsächlichen Ankauf ehren.

Während die Stipendien bei der Nachwuchsförderung ansetzten, sollte der Kunstpreis der Stadt Zürich jene Künstlerinnen und Künstler prämiieren, die «mit ihren Werken das geistige Leben der Stadt in besonderer Weise befruchtet haben»⁶⁵ und die sich durch «ein abgeschlossenes oder zumindest reifes Lebenswerk»⁶⁶ auszeichnen. Vorgeschlagen wurden die Anwärterinnen und Anwärter von der städtischen Kunstkommission. Erstmals 1944 vergeben, war der Kunstpreis eine Erweiterung des bereits 1932 eingerichteten Literaturpreises. Initiant war der Zürcher Verleger und Publizist Adolf Guggenbühl, der sich für eine jährliche Preisvergabe an Maler, Bildhauer, Schriftsteller oder Musiker aussprach und hoffte, dass so «die Kunst als Kulturerscheinung in allen Formen in stärkerem Masse als bisher beachtet werde».⁶⁷ Der Preis solle dazu beitragen, «den Lokalstolz des Zürchers zu fördern»,⁶⁸ und liege dem-

62 So die Künstler Karl Guldenschuh (1928–1991) und Max Hellstern (*1927) an den Sekretär des Stadtpräsidenten (Schreiben von Karl Guldenschuh und Max Hellstern an Dionys Gurny, 5. Feb. 1959, StArZH, V.B.c.64).

63 Dies geht aus einem weiteren Schreiben von Guldenschuh und Hellstern hervor (Schreiben von Karl Guldenschuh und Max Hellstern an Dionys Gurny, 12. Juni 1959, StArZH, V.B.c.64).

64 Protokoll der Sitzung der städtischen Kunstkommission vom 28. Februar 1967, 16.30 Uhr im Stadthaus, Zimmer 101, S. 8, StArZH, V.B.c.33.

65 Weisung des Stadtrates an den Gemeinderat, Erweiterung des Literaturpreises der Stadt Zürich zu einem Kunstpreis, 11. Juli 1942, S. 5, StArZH, V.B.c.55.

66 Ansprache des Stadtpräsidenten bei der Übergabe des Kunstpreises an Wilhelm Gimmi, 16. Dez. 1962, StArZH, V.B.c.67.

67 Ebd., S. 1.

68 So Guggenbühl bei einer Sitzung mit verschiedenen Exponenten des Zürcher Kulturlebens im Stadthaus (Protokoll der Besprechung betreffend Erweiterung des städtischen Literaturpreises zu einem jährlichen Kunstpreis, S. 2, StArZH, V.B.c.55).

nach «in der Linie der geistigen Landesverteidigung».⁶⁹ Sei sich doch «unsere Bevölkerung zu wenig bewusst [...], dass wir nicht nur ein Volk von Hirten sind, das Käse und Maschinen herstellt, sondern auch die geistigen Güter pflegt».⁷⁰ Die Höhe des Preises belief sich bei dessen Einrichtung auf 8000 Franken, im Zuge der kriegsbedingten Sparmassnahmen 1938 wurde er auf 5000 Franken hinabgesetzt, 1955 wieder auf die anfängliche Summe und 1967 auf 12 000 Franken erhöht.⁷¹

Eingerichtet in Anlehnung an die Geistige Landesverteidigung, zeugten auch die ersten Preisvergaben von diesem Ansinnen. Mit der Prämierung von Hermann Hubacher (1944), Paul Bodmer (1947), Hermann Haller (1949) oder Otto Charles Bänninger (1956) wurden jene Vertreter der figurativen Plastik und Malerei ausgezeichnet, die mit ihren Arbeiten einen entscheidenden Beitrag zur Visualisierung einer wehrhaften Schweiz geleistet hatten. Vergleichsweise spät kamen die Kunstschaffenden aus dem Kreis der Zürcher Konkreten zum Zug, dominierten dann jedoch die Vergabungen um 1970. 1968 wurde Max Bill geehrt, 1973 Richard P. Lohse und 1975 der damals bereits 83-jährige Camille Graeser.⁷² Ein Umstand, auf den 1973 auch Stadtpräsident Sigmund Widmer verwies: «Die Konkreten sind für Zürichs kulturelle Bedeutung wesentlich. Leider wurden sie zu spät in ihrem Wert erkannt. Das führt zur heutigen Häufung der Auszeichnungen.»⁷³

Trotz der klaren Ausrichtung des Preises auf etablierte künstlerische Positionen, war er immer wieder Gegenstand öffentlicher und kommissionsinterner Debatten. So fragte der Kunstkritiker Hans Neuburg anlässlich der Ehrung von Varlin 1967, ob der Preis als «Aufmunterung oder Altersbeihilfe»⁷⁴ zu verstehen sei oder ob er gar eine «Verlegenheitsgeste der offenen Hand» gegenüber einem Kunstschaffenden darstelle, der «schon längst die öffentliche Aufmerksamkeit» habe, so dass die «amtliche Bestätigung» bloss als «seltsame Nachdoppelung»⁷⁵ empfunden werde. Im Protokoll zur Kommissionsitzung vom Juli 1967 wurde vermerkt, dass einmal mehr die Frage aufgetaucht sei, «wie der Preis nun eigentlich gedacht sei, ob ein bereits arrivierter Künstler geehrt oder ein noch nicht arrivierter aufgemuntert werden solle».⁷⁶ Darauf hielt der Kommissi-

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Vgl. Erhöhung des städtischen Kunstpreises, undatiert, ca. 1954, StArZH, V.B.c.55.

72 Bereits 1973 merkt ein Jurymitglied an, dass «der diesjährige Preis nach menschlichem Ermessen die letzte Chance einer Auszeichnung Graesers» darstellen werde (Protokoll der Sitzung der Kunstkommission, 13. Juli 1973, S. 1, StArZH, V.B.c.64).

73 Ebd., S. 3.

74 Neuburg, Bill.

75 Neuburg, Vom Sinn.

76 Protokoll der Sitzung der Kommission für bildende Kunst vom 10. Juli 1967, 17.00 Uhr, im Zimmer 101 des Stadthauses, S. 1, StArZH, V.B.c.33.

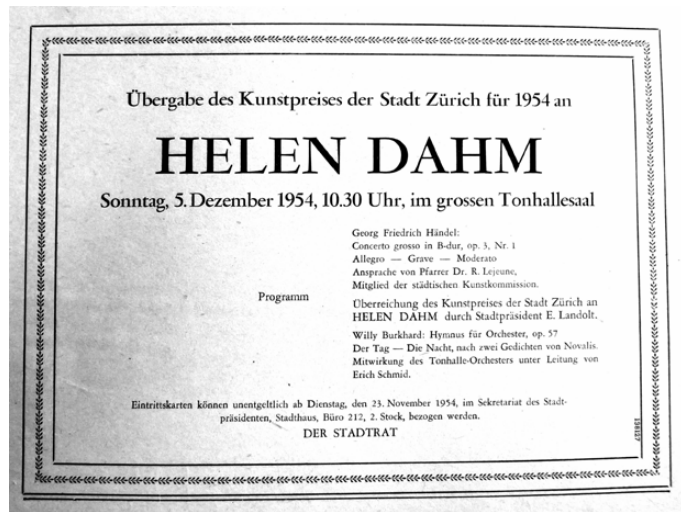


Abb. 4: Einladungskarte zur Übergabe des Kunstpreises der Stadt Zürich an die Künstlerin Helen Dahm am 5. Dezember 1954 in der Tonhalle.

onspräsident fest, dass der Preis sowohl der «Etablierung eines sanktionierten Ruhmes» dienen als auch einen Kunstschaffenden ehren könne, «der noch in der Diskussion stehe»,⁷⁷ jedoch keinen Aufmunterungspreis darstelle. Ein weiteres Kommissionsmitglied betonte, dass «auch darauf Rücksicht zu nehmen» sei, dass «mit der Auswahl des Kunstpreisträgers kein Erstaunen in der Öffentlichkeit»⁷⁸ ausgelöst werde. Der Kunstpreis war demnach nicht für die lediglich von einigen wenigen Eingeweihten anerkannten Kunstschaffenden am Pol der eingeschränkten Produktion gedacht.

Während die Stadtzürcher Stipendienvergabe gerade auch durch die eingeforderte Rückerstattung des zugesprochenen Geldes in Form einer künstlerischen Arbeit auf einen klar definierten Kapitaltransfer setzte, ist der Austausch bei der Vergabe des Preises weniger eindeutig. Grundsätzlich erhielt der geehrte Kunstschaffende die Preissumme als monetäres Kapital. Darüber hinaus fokussierte die Auszeichnung stark den Aspekt der öffentlichen Ehrung und die Vergabe von symbolischem Kapital. Die auf den Einladungskarten (Abb. 4) angekündigte Preisübergabe im Tonhallensaal mit musikalischer Darbietung und Laudatio, die lange Liste der geladenen Gäste oder das anschliessende Mit-

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 2.



Abb. 5: In der Schweizer Schrift *Helvetica* gestaltete Einladungskarte und Menu für das Nachtessen im Zürcher Stadthaus anlässlich der Vergabe des Kunstpreises an Max Bill 1968.

tagessen im Zürcher *Muraltengut* oder das Nachtessen im Stadthaus – Max Bill lud 1968 sogar ganz unbescheiden zu einer ‚Billenale‘ (Abb. 5) – zeugen von der Relevanz, die der Preisverleihung zugestanden wurde.

Preise und «Preislein».⁷⁹ Die Vergabepaxis der Privaten

Neben dem von Bund vergebenen Eidgenössischen Kunststipendium oder den Preisen und Stipendien der Stadt Zürich, nutzten auch die privaten und privatwirtschaftlichen Akteure derartige Strategien der Förderung. Allerdings ist die Zahl der öffentlich propagierten Preise und Stipendien von Seiten der Privaten vergleichsweise klein. Erst mit der Einrichtung des *Manor-Kunstpreises* (1982), des *Prix Mobilère Young Art* (1996) der *Mobilier-Versicherungsgesellschaft*, des Förderpreises der *Nationale Suisse* (2004) oder des *ZKB-Kunstpreises* (2007) der *Zürcher Kantonalbank* offenbart sich ein verstärktes Interesse der Privatwirtschaft, das eng an das Aufkommen des Kunstsponsorings in den 1980er Jahren geknüpft war. Die Ursachen für das zuvor geringe Engagement lassen sich aus den vorhandenen Quellen nicht eruieren, anzunehmen ist jedoch, dass der beachtliche administrative und organisatorische Aufwand einer Preis- oder Sti-

⁷⁹ So Kunstkritiker Theo Kneubühler zum Stipendium der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* (Kneubühler, Preislein).

pendienvergabe abschreckend wirkte. Anstatt dies auf sich zu nehmen, setzten viele private und privatwirtschaftliche Akteure auf den gern als Kunstförderung propagierten Aufbau einer Sammlung, die das eingesetzte monetäre Kapital nicht nur mit kulturellem und symbolischem Kapital aufwog, sondern zugleich als «Raum- oder Büroschmuck» einen funktionalen Nutzen erfüllen konnte.

Öffentlich sichtbar war zwischen 1950 und 1980 vor allem das 1951 erstmals vergebene Stipendium der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung*, das an Kunstschaffende unter 35 Jahren für die Aus- und Weiterbildung verliehen wurde und neben dem Eidgenössischen Kunststipendium die einzige nationale Vergabung in der bildenden Kunst darstellte. Das Unternehmerehepaar Mathilde und Charles Kiefer-Hablitzel, das seinen Wohnsitz seit 1923 in Luzern hatte, vermachte Teile seines Vermögens in Form der 1946 gegründeten *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Aus dem Ertrag des Stiftungskapitals sollten jeweils 3/16 zur Förderung von Kunstschaffenden der bildenden Kunst und der Musik verwendet werden. Die Bewerberinnen und Bewerber waren aufgefordert, «höchsten drei neuere Werke» einzusenden, wobei die «Bildhauer [...] ersucht [werden], keine sehr schweren Stücke einzusenden (Höchstgewicht 120 kg)», jedoch «allenfalls gute Fotos grösserer Arbeiten beifügen»⁸⁰ konnten. Bei der ersten Stipendienvergabe 1951 war die Jury mit lediglich sechs Gesuchen konfrontiert, von denen zwei Künstler mit einem Stipendium von je 1500 Franken bedacht wurden.⁸¹ 1955 bewarben sich bereits 112 Künstlerinnen und Künstler, mit Stipendien zwischen 1500 und 2500 Franken wurden schliesslich zwölf Kunstschaffende ausgezeichnet.

Bis in die späten 1970er Jahre stieg – analog zum Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerb – auch die Zahl der Bewerberinnen und Bewerber für das Stipendium der Stiftung stetig an. 1978 musste die Jury die Eingaben von 446 Kunstschaffenden begutachten, von denen sie 15 mit je 5000 Franken auszeichnete. In den kulturpolitischen Debatten der 1970er Jahre erfuhr auch das *Kiefer-Hablitzel-Stipendium* eine Reorganisation. Bereits 1971 wurde der jährliche Rhythmus, bedingt durch Umbauarbeiten im Kunstmuseum Luzern, wo zwischen 1959 und 1974 die Jurierung und Ausstellung der eingereichten Arbeiten stattfand, unterbrochen. Im darauffolgenden Jahr entschied der Stiftungsrat, diesen Turnus beizubehalten, und erhoffte sich davon nicht nur eine Qualitätssteigerung, sondern sah auch die Möglichkeit, «die Stipendien in Zahl oder Höhe zu verdoppeln».⁸² Während 1972 mit 26 Stipendien zwischen 2000 und 3000

80 Bedingungen für die Teilnahme am Stipendienwettbewerb für Maler & Bildhauer, 1958, Mai 1958. SALU D18/186.

81 Bühlmann, Charles und Mathilde, S. 102.

82 Vgl. Schreiben Philippe Garraux, Sekretär der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung*, an den Präsidenten der Kunstgesellschaft Luzern, 17. April 1972, SALU D18/192.

Franken⁸³ lediglich die Zahl der Beiträge erhöht, die Summe jedoch beibehalten wurde, passte die Stiftung 1974 auch die Beitragshöhe an. Auch im Anschluss an den öffentlichen Tadel – der Kunstkritiker Theo Kneubühler bezeichnete die Vergabungen als «Preislein» und «Göttibatzen»⁸⁴ – wurden nun lediglich 20 Stipendien zwischen 3000 und 5000 Franken vergeben.⁸⁵ Auf Initiative von Hans Fischli, der seit 1974 Einsitz in den Stiftungsrat hatte und die Kunstjury leitete, wurde der Stipendienwettbewerb ab 1976 wieder jährlich durchgeführt, allerdings fanden die Vergabe und die Ausstellung «aus Gründen der Rationalisierung»⁸⁶ neu zeitgleich mit dem Eidgenössischen Kunststipendium statt.⁸⁷ Wobei den ausgezeichneten Künstlerinnen und Künstler 1977 zusätzlich zur gemeinsamen Präsentation in Lausanne «die Gelegenheit geboten [wurde], sich in Zürich vorzustellen».⁸⁸ Darin barg sich wiederum für den Stiftungsrat und die Jurymitglieder die willkommene Möglichkeit, sich als Kunstkenner in der Presse zu präsentieren (Abb. 6). Die Kunstschaffenden bewarben sich noch immer explizit für das Stipendium der Stiftung und wurden von einer autonomen Jury beurteilt, hatten aber die Möglichkeit, sich mit denselben Arbeiten auch für das Eidgenössische Stipendium anzumelden.⁸⁹ Allerdings hielt die EKK fest, dass

83 Vgl. Liste der Stipendiaten 1972, SALU D18/192.

84 Kneubühler, Preislein. Kneubühler führte aus: «Nun, sie [die Preissummen, d. V.] haben etwas von einem Göttibatzen, mit dem der junge Künstler beehrt wird und sich beehrt fühlen soll, dass er so artig und nett gearbeitet hat» (ebd.). Gerade angesichts der Erhöhung der Eidgenössischen Stipendien seien die Vergabungen der Stiftung «nicht nur lächerlich, sondern eine arrogante Ausnützung der Situation des jungen Künstlers» (ebd.), würden doch die «paar Franken» (ebd.) meist «kaum den Materialwert und den eingesetzten Arbeitsaufwand» (ebd.) der einzureichenden Arbeiten decken.

85 Vgl. Liste der Stipendiaten 1974, SALU D18/207.

86 Vgl. Schreiben von Philippe Garraux, Sekretär der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung*, an Jean-Christophe Ammann, 18. Sept. 1975, SALU D18/207. Durch die zeitgleiche Beurteilung und Ausstellung der Arbeiten konnte vor allem der mit der Einsendung der künstlerischen Arbeitsproben verbundene logistische und administrative Aufwand verringert werden. So wurde beispielsweise bei den beiden Stipendienwettbewerben 1976 ein Sammeltransport aus Paris organisiert (vgl. Weisungen 1976, Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel-Stipendium, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel, Allgemeines/Verweise, Korrespondenzen etc.). Der Terminus der Rationalisierung ist insofern interessant, als er darauf verweist, dass die in den 1970er Jahren präsenten Rationalisierungsversuche der öffentlichen Verwaltung (vgl. Fasel, Rationalisierung) auch die (private) Kunstförderung betrafen, ja dass letztlich auch die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler rationalisiert werden sollte.

87 Der von Hans Fischli bei der EKK-Sitzung im Sommer 1975 dargelegte Vorschlag der Zusammenlegung wurde von der EKK «einstimmig gutgeheissen» (P. 279/16. Juni 1975, S. 3).

88 Ausstellung im Foyer, Stipendiaten der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Pressemitteilung des Kunsthhauses Zürich, 25. Jan. 1977. SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel, Allgemeines/Verweise, Korrespondenzen etc.

89 Vgl. Weisungen 1976, Eidgenössisches Kunststipendium Kiefer-Hablitzel-Stipendium, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel, Allgemeines/Verweise, Korrespondenzen etc.



Abb. 6: Eröffnung der *Kiefer-Hablitzel*-Stipendiaausstellung im Kunsthaus Zürich 1977. V.l.n.r.: Gerhard Schürch (Nationalrat und Präsident der *Kiefer-Hablitzel*-Stiftung), Philippe Garraux (Stiftungssekretär), Hans Fischli (Jurypräsident). Im Vordergrund eine Arbeit der mit einem Stipendium bedachten Künstlerin Hannah Villiger.

von einer «absichtlichen Kumulation der Stipendien abgesehen» werden sollte, um nicht dem «Gemunkel einer <Kunstmafia> unnötig Nahrung zu geben», sich Überschneidungen «angesichts der doch recht schmalen Qualitätsspitze»⁹⁰ aber kaum vermeiden lassen würden. Diese Annäherung ging zugleich mit einem klaren Versuch der Abgrenzung zur nationalstaatlichen Förderung einher. Die Altersgrenze des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* wurde 1976 von 35 auf 30 Jahre hinabgesetzt. Der Preis richtete sich dezidiert an den künstlerischen Nachwuchs, wodurch das Fördermittel bisweilen als «progressiv»⁹¹ wahrgenommen wurde.

Die von den Künstlerinnen und Künstlern an das Stipendium gestellten Erwartungen waren letztlich dieselben wie die an jede andere finanzielle Vergabung auch. Ersichtlich werden sie aus der im Anmeldeformular auszufüllenden Sparte

⁹⁰ P. 279/16. Juni 1975, S. 3, Hervorhebung im Original. Die Tatsache, dass dabei immer wieder Kunstschaffende von der einen Jury ausgezeichnet, von der anderen jedoch übergangen wurden, entlockte den Kritikerinnen und Kritikern jedoch auch Stirnrunzeln. So bemerkte Kunz bei der Stipendiaausstellung von 1977, bei der es keinen deckungsgleichen Juryentscheid gab, dass es den Aussenstehenden erstaune, wenn «Spitzenleistungen nach der einen Jury von der anderen nicht einmal als förderungswürdig beurteilt werden» (Kunz, Kunstförderung).

⁹¹ So erinnerte sich EKK-Mitglied Willy Rotzler (Rotzler, Von Glücks- und Fehlschlägen, S. 139).

«vorgesehene Verwendung eines allfälligen Stipendiums»,⁹² in der die Künstlerinnen und Künstler mehr oder minder konkrete Angaben machen mussten. Neben dem oft gehegten Wunsch, einmal ungestört, ja «unabhängiger arbeiten»,⁹³ den «allzu verpflichtenden Nebenerwerb» vorübergehend aufgeben zu können und eine «Entlastung v. unkünstlerischer Brotarbeit»⁹⁴ zu haben, hofften die Bewerberinnen und Bewerber auch, mit dem Stiftungsgeld ins Ausland reisen zu können. So wollten sie «un voyage en Grèce ou en Egypte»⁹⁵ unternehmen, «in den Süden»⁹⁶ fahren, um zu malen, einen «Aufenthalt in New York» absolvieren oder eine «Reise nach Paris und Besichtigung dortiger Museen und Galerien»⁹⁷ unternehmen. Ebenfalls sollten mit dem Geld die «Beschaffung von Material und [die] Ausführung grösserer Arbeiten»,⁹⁸ «Material und Atelierzins», die «Neuanschaffung von Malwänden und Farben»⁹⁹ oder die «Gründung einer Familie, Festigung im Leben und in der Malerei»¹⁰⁰ finanziert werden.

1961 wurde zudem der mit 5000 Franken dotierte *Preis der Kiefer-Hablitzel-Stiftung* geschaffen, der beim Stipendienwettbewerb vergeben wurde und diesen – wohl auch durch die hinsichtlich des symbolischen Kapitals differente Konnotation der Begriffe «Preis» und «Stipendium» – in der Öffentlichkeit bekannter machen sollte.¹⁰¹ Der Preis wurde bereits im darauffolgenden Jahr wieder sistiert und erst 1972 mit unveränderter Summe an den Bündner Corsin Fontana (*1944) verliehen, der in den frühen 1970er Jahren fragile Objekte aus Packpapier schuf. Angesichts der Tatsache, dass das Eidgenössische Kunststipendium im selben Jahr mit 6000 bis 8000 Franken dotiert war, relativiert sich jedoch die in der Begrifflichkeit des Preises implizierte Honorierung.

Ebenfalls einen Förderpreis lancierte 1971 die zum 75-jährigen Firmenjubiläum begründete und mit einem Kapital von 7,5 Millionen ausgestattete

92 Vgl. beispielsweise: Anmeldung für den Stipendienwettbewerb für Maler und Bildhauer 1959, SALU, D18/162.

93 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1967, SALU, D18/176.

94 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1960, SALU, D18/164.

95 Ebd.

96 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1964, SALU, D18/172.

97 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1967, SALU, D18/176.

98 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1960, SALU, D18/164.

99 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1964, SALU, D18/172.

100 Gesammelte Anmeldungen der Kunstschaftenden zur Stipendienvergabe von 1960, SALU, D18/164.

101 Bühlmann, Charles und Mathilde, S. 113.

Stiftung Landis & Gyr des gleichnamigen Technologiekonzerns.¹⁰² Der Preis wurde nicht nur im Bereich der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur, der Musik sowie für wissenschaftliche Leistungen vergeben und fokussierte ebenfalls die noch nicht etablierten Künstlerinnen und Künstler, die in der Hoffnung auf lange Produktionszyklen und sich verschiebende Deutungshoheiten im Feld ihres Erfolges noch harrten. So sollte «nicht das Etablierte, nicht die der Kritik bereits entzogene, abgeschlossene Leistung» gefördert, sondern «das werdende» unterstützt und das ermöglicht werden, «was sonst vielleicht nicht geschehen könnte».¹⁰³ Dabei werde «zuweilen das noch Abwegige, aber vorwärts in eine nicht festgelegte Zukunft Weisende»¹⁰⁴ berücksichtigt. Die «Preisbewerber [sollten] neue Wege suchen, die zum Verständnis des Kunstschaffens führen» und «zur Auseinandersetzung mit der Kunst»¹⁰⁵ anregen. Bewerben durften sich Künstlerinnen und Künstler bis 40 Jahre. Im Herbst 1973 wurde mit Janos Urban (*1934) erstmals ein bildender Künstler prämiert.¹⁰⁶ Jurymitglied Willy Rotzler hielt fest, dass der Preis die «verdiente Anerkennung eines Wegbereiters, dem gerade die allerjüngste Kunst der Schweiz wesentliche Anstösse verdankt»,¹⁰⁷ darstelle. Zugleich wurde der Auszeichnung auch einen vermittelnden Charakter eingeschrieben. Gemäss Hans A. Lüthy, der als Direktor des SIK an der Preisübergabe die Laudatio auf Urban hielt, verfolge die Vergabung den Anspruch, dem «rasch grösser werdende[n] Graben zwischen Künstlern und Publikum»¹⁰⁸ entgegenwirken. Diese Kluft sei, so Lüthy, den Umständen geschuldet, dass «die jüngeren Künstler (unter 40) sich immer mehr vom hergebrachten Begriff «Kunst» entfernen»¹⁰⁹ würden. Das Publikum jedoch könne diesen künstlerischen Herangehensweisen kaum folgen und wolle durch

102 Weiter engagierte sich die Stiftung für die «Unterstützung und Förderung des [...] karitativen Lebens» (Stiftung Landis & Gyr (Hg.), 10 Jahre, o. P.). Die finanziell gewichtigste Unterstützung (1 700 000 CHF) zwischen 1971 und 1981 erhielt das Neubauprojekt für einen Theatersaal im Theater-Casino in Zug (vgl. ebd.). In geografischer Hinsicht konzentrierte sich das Engagement auf die Innerschweiz.

103 Stiftung Landis & Gyr (Hg.), 10 Jahre, o. P.

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Urban war zum Zeitpunkt seiner Auszeichnung noch nicht in Besitz der Schweizer Staatsbürgerschaft, diese erhielt er erst 1977. Die Nationalität war also beim Förderungspreis der *Landis & Gyr* nicht das entscheidende Ausschlusskriterium. Bezeichnenderweise kam in den 1950er Jahren auch im Kontext des Eidgenössischen Kunststipendiums die Frage auf, inwieweit die sogenannten «Ungarnflüchtlinge» zum Wettbewerb zugelassen werden sollten (vgl. dazu Kap. 5.1 der vorliegenden Arbeit). Der Künstler blieb der einzige Preisträger, der Förderpreis wurde in den 1980er Jahren durch Ateliaraufenthalte in London ersetzt (vgl. Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (Hg.), 20 Jahre, S. 23).

107 So die in der Hauszeitschrift des Unternehmens abgedruckte Begründung von Rotzler, der damals auch in der EKK wirkte (Janos Urban, S. 35).

108 Lüthy, *Neue Richtlinien*, S. 36.

109 Ebd., Der Redner führte die konzeptuelle Kunst oder die politische Kunst als Beispiele an.

die Kunst nicht schockiert werden. Daher «flüchtet [das Publikum, d. V.] in die erbauliche Welt älterer Kunst und lehnt die modernen Richtungen in Bausch und Bogen ab».¹¹⁰ Die Vergabe des Förderungspreises sollte «dem toleranteren Verständnis zwischen den Fronten»¹¹¹ dienlich sein.

Als einziger Akteur aus dem Bankensektor versuchte sich die *Schweizerische Bankgesellschaft* durch das Fördermittel des Preises im künstlerischen Feld zu positionieren.¹¹² Im Frühjahr 1973 schrieb sie den *Grossen Fotopreis der Schweiz* aus, in dessen Rahmen in drei verschiedenen Kategorien – «Berufsfotografen», «Amateure» und «Jugendliche unter 18 Jahren» – Auszeichnungen vergeben wurden. Die eingereichten fotografischen Arbeiten mussten einem thematischen Überbegriff folgen. 1974 sollten sich die Fotografinnen und Fotografen aus dem In- und Ausland mit den Themen «Alltag in der Schweiz», «Volk und Armee» oder «Jugend und Gesellschaft»¹¹³ auseinandersetzen. 1976 forderte die Aufgabenstellung eine Reflexion zu «Typisch Schweizerisch»,¹¹⁴ 1978 stand die «Kreative Schweiz»¹¹⁵ zur Diskussion. Bei einer «gediegenen Feier»¹¹⁶ im Zürcher Zunfthaus zur Meisen wurden im September 1974 erstmals zwölf Preise im

110 Ebd., S. 39.

111 Ebd. Ganz ähnliche Ziele verfolgte die Stiftung auch mit der 1980 in Zusammenarbeit mit dem SIK organisierten Ausstellung *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz 1900–1945* (vgl. *Ungegenständliche Malerei*, S. 26f.). Bedenkt man allerdings, dass bereits 1958 im Kunstmuseum Winterthur eine Ausstellung mit fast identischem Titel gezeigt wurde, ist doch zu fragen, wie viel Aktualität und Brisanz einem solchen Vorhaben 1980 noch anhaftete.

112 Zusätzlich zum 1974 eingerichteten *Grossen Fotopreis* kaufte die SBG künstlerische Arbeiten für ihre Firmensitze, organisierte in ihren Räumlichkeiten kleine Kunstausstellungen und finanzierte im Rahmen der 1962 eingerichteten Jubiläumstiftung alle Sparten des künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffens. Im Bereich der bildenden Kunst lag der Fokus jedoch auf der Pflege und Konservierung von in ihrem Wert gesicherten Werken (vgl. Strehle et al., Ganz oben, S. 203).

113 Vgl. den zum Preis erschienenen, reich bebilderten Katalog: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), *Grosser Fotopreis*, 1974.

114 Die Jury des Fotopreises von 1976 setzte sich aus Fotografen, dem Generaldirektor von *Orell Füssli* sowie einem Bildredaktor zusammen. Im sogenannten Ehrenpatronat versammelten sich wie bereits 1974 unter anderen Hans Peter Tschudi (alt Bundesrat), Alfred Schaefer (Ehrenpräsident der *Bankgesellschaft* und Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft) oder Remo Rossi (Präsident der EKK) (vgl. Schweizerische Bankgesellschaft, *Grosser Fotopreis* 1976, S. 162). Angesichts der auffallend zahlreichen Fotografien, die Szenen aus einem idyllisch stilisierten Bauernalltag zeigen, wird auch im Katalog festgestellt: «Da die meisten Fotografen in rasch wachsenden städtischen Agglomerationen wohnen, neigen viele von ihnen zu einer eher auf Ländliches gerichteten, oft nostalgisch anmutenden Sicht des typisch Schweizerischen» (ebd., S. 10).

115 Vgl. den publizierten Katalog: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), *Grosser Fotopreis*, 1978. Die eher konventionelle Themenstellung wurde auch in den 1980er Jahren beibehalten. So stand bei der Preisvergabe von 1982 der Aspekt der «Arbeitenden Schweiz» im Zentrum, 1984 sollten die Bewerberinnen und Bewerber Eingaben zur «Unbekannten Schweiz» machen, 1986 war das Thema die «Jugend in der Schweiz». 1989 schliesslich stand die «Freizeit in der Schweiz» zur Diskussion.

116 K.E., *Grosser Fotopreis*, S. 1.

Gesamtwert von 73 000 Franken vergeben. 1976 beliefen sich die 19 Preise auf insgesamt 89 000 Franken, 1978 vergab die Bank 86 000 Franken in Form von 23 Auszeichnungen. Mit jeweiligen Hauptpreisen von über 10 000 Franken war der *Grosse Fotopreis* relativ gut dotiert.¹¹⁷

Während die von der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* oder von der *Stiftung Landis & Gyr* vergebenen Auszeichnungen argumentativ in der Nachwuchsförderung verortet wurden, war die Ausrichtung des *Grossen Fotopreises* in mehrerer Hinsicht ambivalent. Die fehlende Altersbeschränkung und die gleichzeitige Berücksichtigung von Jugendlichen unter 18 Jahren, die Zulassung sowohl von Berufsfotografinnen und -fotografen als auch von Amateuren sowie die versuchte internationale Ausrichtung generierten ein heterogenes Feld an Bewerberinnen und Bewerbern. So prämierte die Jury nicht nur «Fotografen, die sich schon in anderer Gelegenheit ausgezeichnet haben», sondern rühmte sich auch als Entdeckerin neuer Talente, «die einer Förderung würdig sind».¹¹⁸ Von alt Bundesrat Tschudi als Förderaktivität im Bereich der «modernen Kunstgattungen»¹¹⁹ gelobt und durch den dem Ehrenpatronat angehörenden EKK-Präsidenten Remo Rossi in ebendiesem Kontext positioniert, war die Ausrichtung des Preises jedoch keine dezidiert künstlerische. Während die Fotografie in den frühen 1970er Jahren zu einem wichtigen künstlerischen Medium avancierte, Kunstschaffende wie Urs Lüthi seit den späten 1960er Jahren mit Fotopapier als Bildträger arbeiteten und die EKK und die EKaK über die Zuständigkeitsbereiche für die zum Stipendienwettbewerb eingereichten fotografischen Arbeiten debattierten,¹²⁰ zeichneten sich die mit dem *Fotopreis* ausgezeichneten Werke durch eine überaus tradierte Auslegung der Fotografie als rein abbildenden Verfahrens aus. Die thematische Eingrenzung bewirkte zudem, dass die bei der Preisvergabe publizierten Bildbände mehr als eine Visualisierung einer idealisierten Schweiz denn als die Erzeugnisse eines künstlerischen Wettbewerbes daherkamen. Erst mit Blick in den Katalog von 1978 entsteht der Eindruck, dass die prämierten Fotografinnen und Fotografen das Medium weit mehr als künstlerisches Ausdrucksmittel verstanden als in den Jahren zuvor. Dies bemerkten auch die Initianten des Wettbewerbes. Sie hielten fest, dass die Jury von Arbeiten überrascht worden sei, die «die Kreativität der Fotografie» zum Gegenstand hätten, ja dass eine Tendenz zu «konzeptionellen Arbeiten» auszumachen und das «Experiment mit den technischen und gestalterischen Möglichkeiten der

117 So war beispielsweise das Eidgenössische Kunststipendium noch 1978 mit maximal 8000 Franken dotiert, die 10 000er-Grenze wurde erst mit der Revision von 1979 überschritten.

118 Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), *Grosser Fotopreis* 1974, S. 11f.

119 K.E., *Grosser Fotopreis*, S. 1.

120 Vgl. P. 278/6.–8. Jan. 1975, S. 9. Dazu auch: Gfeller, *Fotografie*, S. 154f.

Fotografie»¹²¹ zusehends zentral sei. Dies ist eine Einsicht, die im Kontext der künstlerischen Strategien der ausgehenden 1970er Jahre reichlich verspätet anmutet. Der *Grosse Fotopreis* oszillierte letztlich mehr als die oben beschriebenen privatwirtschaftlichen Förderstrategien zwischen zwei Ansprüchen. Einerseits sollten fotografierende Amateure und Berufsfotografinnen und -fotografen im Rahmen der tradierten Zuschreibungen an das Medium als dokumentarisches Verfahren ausgezeichnet werden. Andererseits musste gerade die in der Zeit der Preiseinrichtung nicht mehr zu übersehende Relevanz der Fotografie als Mittel des künstlerischen Experiments berücksichtigt werden. Diese Uneindeutigkeit ist auch durch die an den Preis geknüpften Ansprüche der Bank determiniert, die ihrerseits als Akteurin der Kunstförderung und als privatwirtschaftliches Unternehmen eine ambivalente Position einnahm. Während sie in erstgenannter Rolle mit Blick auf die Verteilung des symbolischen Kapitals auf die Förderung noch nicht etablierter künstlerischer Tendenzen setzen wollte, bedingte letztgenannte Position die Vermeidung des Experiments. Das Festhalten an visuell konventionellen Darstellungen der ‹typischen› und nicht zu gewagt kreativen Schweiz korrelierte letztlich mit der vom Finanzinstitut angestrebten öffentlichen Selbstdarstellung.

121 Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.), *Grosser Fotopreis* 1978, S. 8f.

4.2 Sichtbarkeit im Ausland: Die Entsendung von Kunst und Kunschtchaffenden

Für die «dringend notwendigen weiteren Studien im Auslande»:¹²²

Stipendien für Auslandsaufenthalte und Reisen

Bis Mitte der 1960er Jahre gab es in der Schweiz keine eigentlichen Atelierstipendien, die den Künstlerinnen und Künstlern einen längeren Aufenthalt im Ausland ermöglichten und ihnen Wohn- und Arbeitsort zur Verfügung stellten. Die finanziellen Aufwendungen für eine Auslandsreise versuchten die Kunschtchaffenden über die in ihrem Verwendungszweck nicht eindeutig spezifizierten Stipendien zu decken. So äusserten Künstlerinnen und Künstler immer wieder die Hoffnung, mit dem Geld der Stadt Zürich eine lang ersehnte Auslandsreise unternehmen zu können. 1952 schrieb beispielsweise der damals erst 19-jährige Bildhauer Raffael Benazzi (*1933) an den Stadtpräsidenten: «Zudem haben sie [die Eltern des Künstlers, d. V.] nicht genügend Verständnis für meine Arbeiten und es gibt immer Reibereien. Sie finden meine Arbeiten zu wenig schön, sonst hätte ich schon lange etwas verkaufen können. Ich möchte Sie daher höflich anfragen, ob Sie in der Lage wären, mir einen Studienaufenthalt in Italien (Rom oder Florenz) zu ermöglichen.»¹²³ Den Wunsch, mit dem Stipendiengeld ins Ausland zu reisen, führten die Kunschtchaffenden in ihren Begründungen immer wieder an, stellte doch eine Auslandsreise zumeist eine beträchtliche finanzielle Belastung dar, gerade auch, weil auf längeren Reisen oft auf den «Broterwerb» verzichtet werden musste. Die Malerin und Grafikerin Marie-Louise Häny (*1921) betonte gegenüber dem Stadtpräsidenten: «Sie werden vielleicht denken, sehr verehrter Herr Stadtpräsident, dass ich es als verheiratete Frau und als Gattin eines Gymnasiallehrers nicht nötig habe um einen Studienbeitrag nachzusuchen. Ich kann Ihnen aber versichern, dass ich es mir nie leisten könnte, ein paar Wochen in ein fremdes Land zu reisen, um dort zu leben und zu zeichnen. Ich würde meinen Studienbeitrag dazu verwenden um Italien und Südfrankreich zeichnerisch zu studieren. Neue Eindrücke würden meiner Kunst sehr zu statten kommen.»¹²⁴

Die Kunschtchaffenden hofften auf ein von «bedrückenden Geldsorgen»¹²⁵ und alltäglichen Tätigkeiten befreites Leben, das sie auch für die bis anhin in Kauf genommenen Entschädigungen entschädigen sollte: «Ich habe meine jahrelange

122 Dies die Wortwahl des Künstlers Kobi Baumgartner (1916–1993) in seinem Brief an den Stadtpräsidenten, mit dem er sich 1953 für die Finanzierung einer Auslandsreise bewarb (Schreiben von Kobi Baumgartner an den Stadtpräsidenten, 13. März 1953, StArZH, V.B.c.64).

123 Schreiben von Raffael Benazzi an den Stadtpräsidenten, 15. Okt. 1952, StArZH, V.B.c.64.

124 Schreiben von Marie-Louise Häny an den Stadtpräsidenten, 13. März 1960, StArZH, V.B.c.64.

125 Schreiben von Walter Grab an den Stadtpräsidenten, 11. Jan. 1953, StArZH, V.B.c.64.

Ausbildung unter grossen Opfern und Entbehrungen *ohne* fremde Hilfe durchgehalten und bewusst eine konservative (gegenständliche) Malweise gewählt als solide Basis. Nun käme mir ein sorgenfreieres Studienjahr [...] als äusserst wünschenswert und entscheidend vor. Ich habe gelernt äusserst bescheiden zu leben und fleissig zu arbeiten und würde die sich bietende freie Arbeitsmöglichkeit umfassend ausnützen.»¹²⁶ Eine handgezeichnete Postkarte und die Anmerkung «Von meiner Stipendien-Reise durch Italien die besten Grüsse»¹²⁷ (Abb. 7) oder eine illustrierte Nachricht aus Paris¹²⁸ (Abb. 8) zeugen von erfüllten Wünschen. Allerdings wiesen einige Kunstschaffende auch auf die Einschränkungen hin, die sie angesichts der knapp bemessenen Beträge machen mussten. «Da es sich um einen relativ kleinen Beitrag handelte», so der Künstler Willi Goetz 1960 an das Zürcher Präsidentsdepartement, «verzichtete ich auf einen Studienaufenthalt im Ausland».¹²⁹ Hätte er doch, «bei den heutigen Lebenskosten [...] damit höchstens ¼-Jahr in Paris leben können».¹³⁰ Und er fuhr fort: «Ich zog es vor, zu Hause (bei bedeutend kleineren Lebenskosten) entsprechend länger für mich zu arbeiten, d. h. malen zu können. So konnte ich bis gegen Jahresende vom Unterstützungsbeitrag zehren.»¹³¹

Neben dem viel geäusserten Wunsch, «Land und Leben in Italien zu studieren»,¹³² bildete in den 1950er und 1960er Jahren Paris den Sehnsuchtsort für die Zürcher Künstlerinnen und Künstler. «Ich bin überzeugt», schrieb die Malerin Carlotta Stocker (1921–1972) 1953 an den Stadtpräsidenten, «dass mir ein weiterer Aufenthalt in Paris förderlich wäre, umso mehr, ich die Verhältnisse daselbst bereits kenne und nicht mehr mit Anfangsschwierigkeiten zu kämpfen hätte, sondern mich sofort produktivem Schaffen widmen könnte.»¹³³ Die mit den Stipendien ermöglichte Auslandsreise, der «sehnlichst gewünschte Aufenthalt in Paris»¹³⁴ wurden auch von den Künstlerinnen und Künstlern mit der Idee der Studien- oder Bildungsreise verknüpft, die als wesentlicher Bestandteil des künstlerischen Curriculums erachtet wurde. Er wolle – schrieb der Maler Walter Grab (1927–1989) – «wahrscheinlich Mailand, Florenz, Rom,

126 Schreiben von Alfredo Walter an den Stadtpräsidenten, 29. März 1955, StArZH, V.B.c.64. Hervorhebungen im Original.

127 Postkarte des Malers Secondo Püschel (1931–1997) an den Stadtpräsidenten, undatiert, ca. 1953, StArZH, V.B.c.64.

128 «Mit einem Gruss aus Paris möchte ich Ihnen herzlich danken für das Stipendium, das ich in solch grosszügiger Weise von Ihnen erhalten habe» (Walter Meier an den Stadtpräsidenten, Juli 1955, StArZH, V.B.c.64).

129 Schreiben von Willi Goetz an den Stadtpräsidenten, 1. April 1960, StArZH, V.B.c.64.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Schreiben von Walter Grab an den Stadtpräsidenten, 25. März 1953, StArZH, V.B.c.64.

133 Schreiben von Carlotta Stocker an den Stadtpräsidenten, 28. März 1953, StArZH, V.B.c.64.

134 Schreiben von Alfredo Walter an den Stadtpräsidenten, 29. März 1955, StArZH, V.B.c.64.



Abb. 7: Postkarte des Künstlers Secondo Püschel aus dem toskanischen Ort Castiglione della Pescaia an den Stadtpräsidenten Emil Landolt. Undatiert, um 1953.

Padua, Assisi, Ravenna und Venedig besuchen» und sich «besonders auf die Ausdrucksmöglichkeit des Lebendigen und des Religiösen in der Malerei des 12.–17. und des 20. Jahrhunderts beschränken».¹³⁵ Der mit dem Stipendienhalt ohnehin verbundene und auch von der entscheidungsmächtigen Kommission angeführte Wunsch, «sich für einige Zeit aus seinen gewöhnlichen Verhältnissen zu lösen, um sich ganz seinem Schaffen zu widmen»,¹³⁶ verknüpfte sich mit der Hoffnung, durch die «dringend notwendigen weiteren Studien im Auslande»¹³⁷ sich diejenigen Fertigkeiten und Erfahrungen anzueignen, die sich auf die künstlerische Arbeit produktiv auswirken sollten. «Ich wäre auch glücklich» – hielt der Maler Alphons Grimm (1898–1954) in seinem Stipendienantrag 1952 fest – «durch eine Studienfahrt neue geistige und seelische Grundlagen für neue schöpferische Arbeiten zu schaffen».¹³⁸ Dementsprechend euphorisch und bisweilen sehr detailliert wurden die gemach-

135 Schreiben von Walter Grab an den Stadtpräsidenten, 25. März 1953, StArZH, V.B.c.64.

136 Protokoll der Kommission zur Prüfung der Gesuche um Ausrichtung von Studienbeiträgen aus dem Kredit zur Förderung der Kunst, 27. April 1961, StArZH, V.B.c.64.

137 Schreiben von Kobi Baumgartner an den Stadtpräsidenten, 13. März 1953, StArZH, V.B.c.64.

138 Schreiben von Alphons Grimm an den Stadtpräsidenten, 26. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

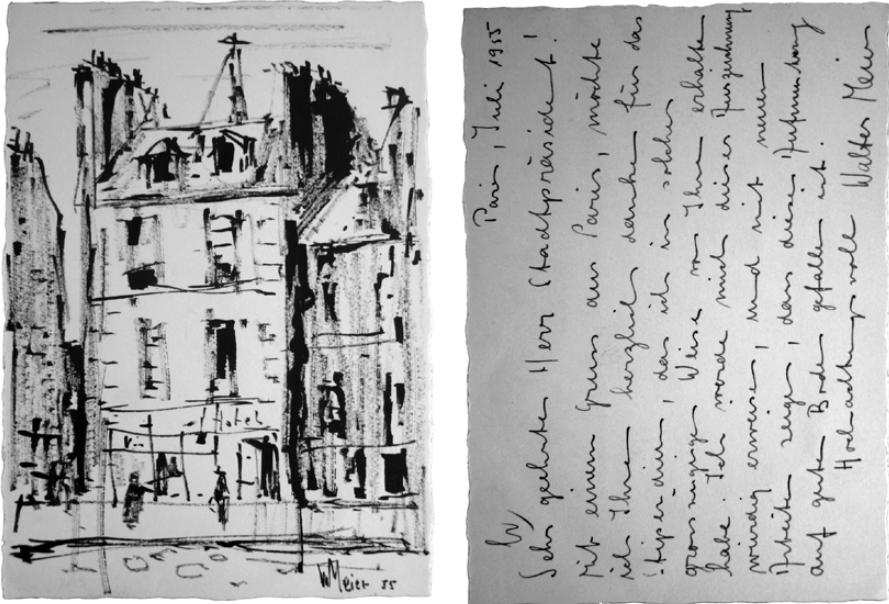


Abb. 8: Postkarte des Künstlers Walter Meier aus Paris an den Stadtpräsidenten Emil Landolt. 1955.

ten Erfahrungen beschrieben und sogleich als Begründung für ein erneutes Stipendium angeführt. So berichtete der Maler und Grafiker Walter Kerker (1924–1989): «Ich habe dank dem Studienbeitrag anfangs 1955 während einem Monat dort [auf Lipari und Sizilien, d. V.] gearbeitet und zwar mit einem mir neuen Material, der Wachscreide [...]. Wenn Sie die Gelegenheit haben, die Arbeiten näher zu betrachten, werden Sie die Leuchtkraft der Farben bewundern. Es ist zwar zu sagen, dass sie die Oelmalerei nie ersetzen kann, aber mir hat die Wachsmalerei und dieser Monat in Sizilien unglaublich viel genützt. Ich bin meinem Ideal um etliche Sprünge näher gerückt und habe gelernt, die Farbe, die reine Farbe anzuwenden, habe gelernt bescheiden zu sein im malerischen Aufwand und bei der ersten Komposition zu bleiben. Während des Jahres habe ich diese Erkenntnisse vertieft. Ich bin nun beinahe sicher, wie man all das auch in der Oelmalerei anwenden kann. Es wird zwar noch viel brauchen: viel Arbeit, Selbstkritik und – leider auch Geld. Ich möchte mich deshalb ein zweites Mal um Ihren Studienbeitrag bewerben, in der Hoffnung, wenn er bewilligt würde, noch bessere Arbeiten zustellen zu können.»¹³⁹ Die in diesen Zeilen an-

139 Schreiben von Walter Kerker an den Stadtpräsidenten, 26. März 1956, StArZH, V.B.c.64.

klingende Annahme der Notwendigkeit einer Ortsveränderung, die im Topos der ‹Horizontenerweiterung› mitunter als Bedingung für künstlerisches Arbeiten erachtet wurde, war auch der Idee der Atelierstipendien immanent, auf die ich im Folgenden eingehe.

Die Sehnsucht nach dem ‹Grosstadtklima›¹⁴⁰ oder der ‹italienischen Landschaft›:¹⁴¹ Das Atelierstipendium

Im März 1978 debattierte die EKK erstmals über die Einrichtung eines Ateliers.¹⁴² Die Kommissionsmitglieder nannten Paris, London oder New York als mögliche Orte, wobei der Vorschlag, mit einer Erstaufwendung von 70000 Franken ein Atelier in der *Cité Internationale des Arts* in Paris einzurichten, der konkreteste war.¹⁴³ Die Ideen blieben jedoch folgenlos, erst im November 1983 stand das Thema erneut zur Diskussion. Nun dachte die EKK über eine Beteiligung am *International Studio Programm* im New Yorker Ausstellungshaus *P.S.1* nach und richtete schliesslich 1984 das damals wohl renommierteste und bestdotierte Schweizer Atelierstipendium im New Yorker Stadtteil Queens ein. 1994 wurde das Programm um eine Atelierresidenz in Berlin erweitert.¹⁴⁴

Während die bundesstaatliche Förderung der Idee von Atelierstipendien zögerlich entgegentrat, private Akteure nach 1985 Gefallen daran fanden und der eigentliche Boom erst gegen Ende des Jahrzehnts einsetzte, nutzten einige wenige städtische und kantonale Institutionen das Fördermittel bereits Mitte der 1960er Jahre. Die Stadt Zürich, die den Künstlerinnen und Künstlern seit 1965 die Möglichkeit eines Aufenthaltes in Paris bot, in den frühen 1970er Jahren ein Atelier in Genua einrichtete und ab 1975 dasjenige in New York anbot, nahm

¹⁴⁰ Schreiben von Martin Strelbel an die Präsidialabteilung, 21. Nov. 1977, StArZH, V.B.c.64.

¹⁴¹ Schreiben von Thomas Wüthrich (*1948) an die Präsidialabteilung, 19. Feb. 1972, StArZH, V.B.c.64. Die 1965 gegründete *Cité Internationale des Arts* stellte Künstlerinnen und Künstlern aus den verschiedensten künstlerischen Bereichen Ateliers und Wohnmöglichkeiten zur Verfügung.

¹⁴² Das seit 1948 bestehende Schweizer Institut in Rom war als autonome Stiftung organisiert und erhielt vom Bund lediglich partiell finanzielle Zuwendungen. Die Ateliers und Gästezimmer standen Kunstschaffenden und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern offen. Während die Unterkunft über die Stiftung finanziert wurde, hatten die Stipendiaten für alle weiteren Kosten selbst aufzukommen (vgl. Schweizer Institut in Rom, 1975, S. 2f., E3010A#1987/96#62*).

¹⁴³ P. 289/2. März 1978, S. 8f.

¹⁴⁴ Bis 2004 – mit einem Unterbruch zwischen 1985 und 1988, bedingt durch den aus Sicht der EKK schlechten Zustand des Studios und die schwierige Kommunikation mit den Verantwortlichen vom *P.S.1* – konnten Schweizer Künstlerinnen und Künstler von diesem Fördermittel profitieren, danach wurde sowohl das New Yorker wie auch das Berliner Atelier infolge von Sparmassnahmen sistiert (vgl. Glauser, Verordnete Entgrenzung, S. 91f., S. 108).

eine Pionierrolle ein.¹⁴⁵ Die Initiative zur Schaffung der Ateliers in Genua und New York ging jedoch nicht von der Stadt selbst aus. Während eine Privatperson die Räumlichkeiten in Genua zur Verfügung stellte, wurden die zwei Lofts am New Yorker West Broadway auf Initiative der *Schweizerischen Bankgesellschaft* eingerichtet und von dieser auch finanziert.¹⁴⁶

Zwischen den drei Destinationen schienen implizit Hierarchien auf, die sich auch in der Praxis der Vergabe manifestierten. Lediglich das New Yorker Atelier wurde durch einen Juryentscheid vergeben, derweil die Vergabe der Aufenthalte in Paris und Genua bis 1989 lediglich auf Anfrage an den Stadtpräsidenten erfolgte. Auch wenn die Stadt betonte, dass «nur ausgewiesene Künstler berücksichtigt werden, welche vor allem mit Erfolg an unseren jährlichen Ausstellungen *Kunstszene Zürich* mitgewirkt haben»,¹⁴⁷ entsteht bei der Durchsicht der Korrespondenzen der Eindruck, dass die Ateliers mehr oder minder zufällig vergeben wurden. Das Genueser Atelier stiess in den frühen 1970er Jahren auf wenig Interesse¹⁴⁸ und zu Ende des Jahrzehnts musste sich die Stadt eingestehen, dass «der Drang, ein halbes Jahr in Genua zu verbringen, geringer»¹⁴⁹ sei, als nach Paris oder New York zu reisen.¹⁵⁰

Auch wenn die Ateliers als Mittel der Kunstförderung deklariert wurden, stellten sich nicht prinzipiell eine finanzielle Förderung dar. Das Genueser Atelier wurde den Kunstschaaffenden zwar kostenlos überlassen, diese mussten jedoch für Wasser und Strom selbst aufkommen. Die Künstlerinnen und Künstler, die von der Pariser Unterkunft Gebrauch machten, hatten die Ateliermiete selbst zu bezahlen. Lediglich die Zuteilung des New Yorker Ateliers war an die Vergabe eines Stipendiums gekoppelt. Die Kunstschaaffenden erhielten für den zwölfmonatigen Aufenthalt zusätzliche 8000 Franken.¹⁵¹ Die anfallenden Kosten dürften

145 Ebenfalls bereits 1965 boten auch der Kanton Zürich und der Kanton Basel-Stadt ein Atelier in der Pariser *Cité* an, 1975 folgte die Stadt Genf, 1978 der Kanton Aargau.

146 Vgl. ebd., S. 89. Die ursprüngliche Idee, in New York ein Atelier einzurichten, stammt vom Künstler Carl Bucher (*1935), der 1974 den damaligen VR-Präsidenten der *Bankgesellschaft*, Alfred Schaefer, auf das Atelier hingewiesen haben soll (vgl. R.M., Künstler; Strehle et al., Ganz oben, S. 119).

147 Schreiben des Sekretärs der Präsidialabteilung an eine Bewerberin, 24. Feb. 1977, StArZH, V.B.c.64.

148 Die Präsidialabteilung müsse froh sein, das Atelier in Genua «überhaupt noch einem Künstler vermieten zu können», schrieb *Die Tat* 1973 (hw., Scheuen Zürichs Künstler das Exil?).

149 Schriftliche Anfrage von Hans-Ulrich Frei-Wohlgemuth über Unterstützung junger Zürcher Künstler durch Studienaufenthalte im Ausland, Antwort des Stadtrates, 28. Mai 1980, StArZH, V.B.c.64.

150 In dieser Feststellung manifestiert sich auch das von Guilbaut beschriebene Phänomen, dass New York seit den 1950er Jahren immer mehr zum Zentrum der zeitgenössischen Kunst nutzte und Paris aus dieser Position verdrängte (vgl. Guilbaut, *Wie New York*).

151 Heute ist die Bereitstellung von Ateliers durch die öffentliche Hand in den meisten Fällen an ein Stipendium geknüpft, das die anfallenden Lebenskosten deckt.

ein Grund gewesen sein, weshalb die Zürcher Künstlerinnen und Künstler das «Exil» mitunter scheuten.¹⁵² So schrieb der Zeichner und Radierer Peter Bräuniger (*1948) im Februar 1981 aus Paris: «Weniger lustig finde ich die Kosten, welche dieser Aufenthalt mit sich bringt. [...] Seit ich hier bin, stieg der Atelierpreis um über 100 Francs auf 830 Francs. Dazu muss für das Benutzen des Druckgraphikateliers 150 Francs extra bezahlt werden. Da man sich ja heute nicht leisten kann, wegen eines halben Jahres die Wohnung in Zürich zu kündigen, laufen dort die Mieten auch weiter, pro Monat 400 Fr. Zusammengezählt gibt das in meinem Fall Unkosten fürs Wohnen allein von fast 800.- Fr., und das ist einfach zuviel. Nach meiner Auffassung soll ein solcher Aufenthalt ja den (noch nicht) Arrivierten zugute kommen + das sind Leute mit meist knappen Mitteln. Beispiel: Der Kanton Aargau übernimmt die Mietkosten hier. In Genua + New Yorks wirds ja, abgesehen von Strom-, Gas-, Heizkosten, auch so gehandhabt, warum hier nicht? Darüber nachzudenken bitte ich Sie, ich + die Nachkommen werden es Ihnen danken.»¹⁵³

Neben diesen beträchtlichen finanziellen Aufwendungen, angesichts deren gewisse Kunstschaffende einen Atelieraufenthalt erst gar nicht antraten,¹⁵⁴ sorgte auch die prekäre Infrastruktur für Missmut. So verfügte beispielsweise das in einem ausgebauten Kreuzgang untergebrachte Genueser Atelier erst ab 1976 über eine Heizung, was den Künstlerinnen und Künstlern zumindest im Winter klamme Finger beschert haben dürfte. In den New Yorker Räumlichkeiten, die sich im vierten Stock eines ehemaligen Lagerhauses befanden, war es insbesondere das Gastatelier, das Künstlerinnen und Künstler aus verschiedenen Bereichen für jeweils kurze Zeit nutzen konnten, dessen Ausstattung bemängelt wurde. Dieses sei «karglich möbliert», verfüge über «kein Telefon, keine Küche, keinen vernünftigen Schreibtisch» und bloss «ein[en] hässliche[n] Sessel».¹⁵⁵

152 «Scheuen Zürichs Künstler das Exil?», fragte *Die Tat* im September 1973 und verwies auf das bescheidene Echo, das die Ausschreibung der Ateliers in Genua und Paris von 1972 provoziert habe (hw., Scheuen Zürichs Künstler das Exil?).

153 Schreiben von Peter Bräuniger an Urs-Peter Müller, 9. Feb. 1981, StArZH, V.B.c.64.

154 «Leider muss ich Ihnen mitteilen, dass vor ca. einem Monat eine unverhoffte Ausstellungsmöglichkeit mich gezwungen hat, unvorhergesehene Mehrkosten auszugeben. Dieser Umstand erlaubt es mir jetzt aus finanziellen Gründen nicht mehr, das Atelier in Paris im Winter 1979 zu beziehen» (Schreiben von William Jaeger an den Sekretär des Stadtpräsidenten, 29. Mai 1978, StArZH, V.B.c.64).

155 Schreiben (unleserliche Unterschrift) an die Sekretärin des Stadtpräsidenten, 20. Feb. 1979, StArZH, V.B.c.64. Die Soziologin Glauser hat sich in ihrer Dissertation *Verordnete Entgrenzung* mit den Artist-in-Residence-Programmen als Mittel der Kunst- und Kulturförderung auseinandergesetzt und gezeigt, dass es mit den Räumlichkeiten, die den Künstlerinnen und Künstlern zur Verfügung gestellt werden, nicht selten zu Problemen kommt. Dieses «physische Ungemach» (Glauser, *Verordnete Entgrenzung*, S. 95) wird – so ergründet Glauser sowohl anhand von Gesprächen mit Kulturbeauftragten und Kunstschaffenden als auch durch

Dennoch knüpften die Kunstschaffenden grosse Hoffnungen an die Atelierstipendien. Neben dem mangelnden Angebot an Aus- und Weiterbildungsstätten, das in den 1950er und 1960er Jahren eine grosse Motivation für die auch vorübergehende Migration bildete,¹⁵⁶ oder der Hoffnung, in der Fremde von «einer Fülle von Informationszentren wie Museen»¹⁵⁷ profitieren zu können, war es gerade die «Ortsveränderung»,¹⁵⁸ von der sich die Künstlerinnen und Künstler Impulse erhofften. Diese wurden mitunter sehr präzise benannt – «ich möchte nämlich sehr gern Italiens Kultur besser kennen lernen»¹⁵⁹ – oder aber lediglich vage umrissen. So schrieb der Künstler Adrian Schiess (*1959) 1982 an die Stadtzürcher Präsidialabteilung: «Auf das Infragestellen von mir, meiner Arbeit und meiner jetzigen Situation, erhoffe ich mir in Genua irgend etwas.»¹⁶⁰ Während mit dem Genueser Atelierstipendium vor allem der Wunsch, die «südländische Umgebung»,¹⁶¹ die «italienische Landschaft und die Leute»¹⁶² zu erkunden, einherging, reizte die Kunstschaffenden bei den Aufenthalten in Paris oder New York die Vorstellung des (gross-)städtischen Lebens und Arbeitens. Die noch heute angeführte Magnetwirkung New Yorks zeichnete sich bereits in den späten 1970er Jahren ab.¹⁶³ Die Stadt war Projektionsfläche verschiedenster Wünsche und wurde als zentrale Station in einer künstlerischen Laufbahn erachtet. So schrieb die Zürcher Foto- und Performancekünstlerin Manon (*1946) an den Sekretär des Stadtpräsidenten: «Nunmehr bin ich allerdings entschlossen, solange weiterhin in Paris zu bleiben, bis es mir möglich sein wird, mich in New York zu versuchen. Für ein Weiterkommen in meinen Kunstformen scheint mir

- die Sichtung von Quellen – beispielsweise durch schlecht heizbare Ateliers, durch Lärm- und Geruchsimmissionen oder durch die schlicht baufällige Infrastruktur ausgelöst (ebd. S. 95ff.).
- 156 Die Schweizer Kunstgewerbeschulen wurzelten in der Berufsbildung und bildeten beispielsweise Lehrpersonen für Zeichenunterricht aus. Klassen oder Ausbildungsgänge im Bereich der freien Kunst wurden – mit Ausnahme der Genfer Schule – erst nach dem Zweiten Weltkrieg angeboten und waren auch dann noch geprägt von den einstigen Intentionen der Ausbildungsgänge. Erst in den 1970er Jahren fand beispielsweise mit der Gründung der Zürcher F+F als *Schule für experimentelle Gestaltung* eine Neuausrichtung statt. Für ein Studium an einer eigentlichen Kunstakademie mussten die Schweizer Künstlerinnen und Künstler aber noch immer ins Ausland gehen.
- 157 Schreiben von Martin Strebel an die Präsidialabteilung, 21. Nov. 1977, StArZH, V.B.c.64.
- 158 So schrieb der Maler Thomas Wüthrich im Winter 1972 an die Präsidialabteilung, dass er überzeugt sei, «dass eine Ortsveränderung gerade im jetzigen Zeitpunkt mein schöpferisches Schaffen sehr fördern wird» (Schreiben von Thomas Wüthrich an die Präsidialabteilung, 19. Feb. 1972, StArZH, V.B.c.64).
- 159 Schreiben von Maria Hänni an die Präsidialabteilung, 15. Feb. 1977, StArZH, V.B.c.64.
- 160 Schreiben von Adrian Schiess an die Präsidialabteilung, 3. Nov. 1982, StArZH, V.B.c.64.
- 161 Schreiben von Harro Zeier (1926–2001) an den Stadtpräsidenten, 13. Aug. 1978, StArZH, V.B.c.64.
- 162 Schreiben von Thomas Wüthrich an die Präsidialabteilung, 19. Feb. 1972, StArZH, V.B.c.64.
- 163 Vgl. zur heutigen Konnotation von New York als Atelierresidenz und der auch kritischen Befragung der vermeintlichen Anziehungskraft der Stadt: Glauser, Verordnete Entgrenzung, S. 194ff.

dieser Auslandsaufenthalt von Wichtigkeit.»¹⁶⁴ Der New Yorker Kunstwelt haftete der Ruf der avantgardistischen Vorhut an. Der städtische und künstlerische Kontext wurde als bereichernd und befruchtend imaginiert.¹⁶⁵ Wer noch nie dort gewesen war, versprach sich viel von einem Aufenthalt: «Die persönliche Berührung und Erfahrung mit der New Yorker Kunstszene», so betonte ein Zürcher Künstler, «entspräche einem von mir seit langem gehegten Wunsch.»¹⁶⁶ Dabei würde, so hofften die Künstlerinnen und Künstler, die «direkte Begegnung mit der künstlerischen Avantgarde [...] sicher für jeden Künstler eine Bereicherung»¹⁶⁷ bedeuten. Wer schon einmal dort gewesen war, beschrieb den New Yorker Aufenthalt als prägendes Erlebnis, das mit Hilfe des Atelierstipendiums wiederholt werden sollte: «Meine wichtigste Reise war zweifellos mein erster New York-Besuch. [...] Ich lernte dort viele wichtige Künstler kennen, besuchte sie in ihren Studios und wurde in wichtige Diskussionen verwickelt. Zurück in Zürich merkte ich schnell, dass sich die Erfahrungen von New York in meiner Arbeit niederschlugen.»¹⁶⁸

Die an die Auslandsaufenthalte geknüpften Hoffnungen und die ihnen anhaftenden Konnotationen veränderten sich zwischen 1950 und 1980. War es in den 1950er und 1960er Jahren vor allem die mit einem Stipendium finanzierte Studienreise nach Italien oder nach Paris, von der sich die Kunstschaffenden nicht nur Inspiration oder einen Wissensmehrwert, sondern auch ein «sorgenfreieres Studienjahr»¹⁶⁹ erhofften, wurden mit der Verbreitung von kunstfördernden Entsendungspraktiken ab den frühen 1970er Jahren und der zeitgleichen Zunahme von internationalen Kunstbiennalen oder Kunstmesen die Aspekte der internationalen Sichtbarkeit und der Mobilität relevanter. Die bis anhin vielleicht punktuell mögliche Visibilität im Ausland konnte nun akkumuliert werden. Die Künstlerin oder der Künstler hatte die Möglichkeit nach Paris zu reisen, um sich – mit kurzem Zwischenstopp in der Heimat – für einen Aufenthalt in New York zu bewerben, von wo aus sie oder er bei ausreichenden finanziellen Mitteln für Ausstellungsbeteiligungen ab und an nach Europa zurückflog. Auch die Selbst- und Fremdzuschreibungen veränderten sich.¹⁷⁰ Noch in den 1950er Jahren traten die Künstlerinnen und Künstler gegenüber den Kommissionen

164 Schreiben von Manon (bürgerlich: Rosmarie Küng) an Urs-Peter Müller, Oktober 1979, StArZH, V.B.c.64.

165 «Sicher würde ein Aufenthalt in New York mich anregen und meine Arbeit massgebend befruchten» (Schreiben von Isabelle Dillier (1913–2011) an die Präsidiabteilung, 26. Juni 1982, StArZH, V.B.c.64).

166 Schreiben von Ernst B. Pflüger (*1943) an die Präsidiabteilung, 29. Mai 1980, StArZH, V.B.c.64.

167 Schreiben von Peter Noser (*1952) an die Präsidiabteilung, 6. April 1975, StArZH, V.B.c.64.
168 Ebd.

169 Schreiben von Alfredo Walter an die Präsidiabteilung, 29. März 1955, StArZH, V.B.c.64.

170 Vgl. dazu auch: [Kap. 4.4](#) der vorliegenden Arbeit.

nicht selten als Bittsteller auf und erhielten von diesen mitunter auch Ratschläge,¹⁷¹ während sie in den 1970er Jahren die Notwendigkeit von Auslandsaufenthalten für ihre künstlerische Laufbahn betonten und auch Missmut über die Förderstrategien äusserten. In der Idee des erfolgreichen Kunstschaffenden als «hypermobile[n] Akteur[s]»¹⁷² fungierten die Auslandsateliers als Orte, denen eben diese Lebensweise eingeschrieben wurde. Sie avancierten zu Behausungen für internationale Kunst-Nomaden, die sich in einer Art temporärer Migration befanden.¹⁷³

Die Beschickung der Biennalen: ««Promotion» oder «Consécration»?»¹⁷⁴

Die Entsendung von Kunst und Kunstschaffenden geschah auch durch die Beschickung von Kunst-Biennalen. Dabei vermengte sich der diesem Fördermittel anhaftende Wunsch nach ausländischer Präsenz mit den (aussen-)politischen Implikationen der auf bundesstaatlicher Ebene vorgenommenen Beschickungsentscheidungen.

Die im Vorfeld der Biennale Venedig 1978 formulierte Grundsatzfrage, ob «der Schweizer Beitrag experimentelle[n] Charakter» haben solle oder ob «be-währte» Künstler vorzustellen («promotion» oder «consécration»)¹⁷⁵ seien, steht exemplarisch für die gefochtenen Grabenkämpfe. Mit vergleichendem Blick auf die drei regelmässig beschickten Biennalen in Venedig, Paris und São Paulo fällt auf, dass der Schweizer Pavillon in Venedig meist mit etablierten künstlerischen Positionen bespielt wurde und die Ausstellungen oft retrospektiven Charakter hatten. Die Auswahl der entsandten Künstlerinnen und Künstler gründete nicht selten auf Kompromissentscheidungen, die beispielsweise unter der Berücksichtigung der einzelnen Landesteile gefunden werden mussten und die venezianische Biennale weder als ein «Schauplatz für die «idée d'avant-garde»¹⁷⁶ noch als eine Bühne für die rechtzeitige Ehrung international bereits anerkannter Kunstschaffender erscheinen lassen. Ansatzweise risikofreudiger zeigte sich die Schweiz bei den Kunstbiennalen in Paris und in São Paulo, die, im vermeintlichen Schatten der Ausstellung in Venedig, als Experimentierfeld für jüngere, we-

171 So schrieb der damalige Stadtpräsident Emil Landolt an den Künstler Karl Weber: «Ich hoffe, dass Sie diesen Beitrag sinngemäss verwenden werden und dass ein Studienaufenthalt an einem Ort, wo Sie sich ganz Ihrer Arbeit widmen können, Sie in Ihrem künstlerischen Schaffen noch mehr vorwärts bringe» (Schreiben von Emil Landolt an Karl Weber, 11. Dez. 1953, StArZH, V.B.c.64).

172 Glauser, Verordnete Entgrenzung, S. 262.

173 Vgl. Behnke, Kunstfeld, S. 26.

174 Dies die Wortwahl in den Diskussionen der EKK um die Beschickung der Biennale Venedig von 1978 (P. 287/25. Juli 1977, S. 2, Hervorhebungen im Original).

175 P. 287/25. Juli 1977, S. 2, Hervorhebungen im Original.

176 P. 216/11./12. Okt. 1957, S. 6, Hervorhebung im Original.

niger etablierte Positionen genutzt wurden. Gerade die brasilianische Biennale war Kompensationsort für Kunstschaffende, über die im Auswahlprozedere für Venedig wohl diskutiert, die letztlich aber doch nicht auserkoren worden waren.¹⁷⁷ Werden zudem auch die erfolgten beziehungsweise nicht erfolgten Vergabungen des Eidgenössischen Kunststipendiums beachtet, zeigt sich, dass die Beschickungen der Biennalen mitunter den Versuch darstellten, einst verpasste oder verkannte Künstlerinnen und Künstler durch eine Ausstellungseinladung zu rehabilitieren.¹⁷⁸

Seit den 1920er Jahren wurde der künstlerischen Präsenz im Ausland immer mehr Bedeutung zugemessen.¹⁷⁹ Nach der ersten Teilnahme an der Biennale Venedig 1920 und einer unregelmässigen Partizipation in den darauffolgenden Jahren im zentralen Pavillon kaufte die Schweiz 1932 einen Oberlichtsaal auf der Insel Sant' Elena.¹⁸⁰ Die periphere Lage und die im Sommer unerträgliche Hitze im Innern befriedigten jedoch nicht. Als sich 1951 die Gelegenheit bot, in der Nähe des Eingangs der *Giardini* ein Grundstück zu erwerben, beauftragte die EKK den Zürcher Architekten Bruno Giacometti mit der Errichtung eines neuen Pavillons.¹⁸¹ Der 1952 eröffnete Bau eignete sich durch seine räumliche Gliederung besonders gut für die Ausstellung mehrerer künstlerischer Positionen, was dem Tun der EKK insofern entsprach, als dass sich die Kommissio bis 1982, trotz wiederkehrenden Diskussionen zum Thema, nicht dazu durchringen konnte, die venezianische Bühne für eine monografische Ausstellung zu nutzen. Schon bei der Künstlerauswahl für die Biennale von 1950 debattierte die Kommission über Vor- und Nachteile einer Einzelausstellung. Während der EKK-Vizepräsident für den Bildhauer Karl Geiser und einen «dazu passende[n] Maler» als Kombination von «entschieden schweizerischem Charakter»¹⁸² plädierte, machte sich der Architekt Hans Hofmann dafür stark, mit der «traditionelle[n] Kombination von Malerei und Plastik»¹⁸³ zu brechen. Schliesslich überwog die Kritik an einer

177 Vgl. Menz-Vonder Mühlh, *Zwischen Kommerz*, S. 61. So wurde beispielsweise der Metallplastiker Willy Weber (1933–1998) 1965 auf der *Biennale des Jeunes* in Paris gezeigt und durfte 1972 die Schweiz in Venedig vertreten, während der Pop-Art-Künstler Peter Stämpfli (*1937) 1962 in Paris, 1967 in São Paulo und schliesslich 1970 in Venedig gezeigt wurde.

178 Vgl. dazu: Obrist, *Die Unerwünschten*, S. 154ff. Tinguely, der bei seiner einmaligen Bewerbung um das Kunststipendium 1956 von der EKK abgelehnt worden war, erhielt 1965 die Einladung nach São Paulo. André Thomkins, der sich 1955 vergeblich am Wettbewerb beteiligt hatte, wurde 1979 nach Brasilien entsandt. Noch länger liess die künstlerische Anerkennung von Dieter Roth (1930–1998) auf sich warten. Nachdem der Künstler 1952, 1953 und 1955 bei der Vergabe des Kunststipendiums leer ausging, durfte er 1982 die Schweiz in Venedig vertreten.

179 Ursprung, *Die Schweiz*, S. 158.

180 Ebd., S. 158f.

181 Ebd., S. 159.

182 P. 189/11. März 1949, S. 11.

183 Ebd., S. 12.

«Einmann-Vertretung»¹⁸⁴ und die EKK setzte mit dem Maler Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958)¹⁸⁵ und dem Bildhauer Ernst Suter (1904–1987) auf die bewährte Zusammenstellung.¹⁸⁶

Die Zurückhaltung nicht nur gegenüber monografischen Ausstellungen, sondern auch gegenüber allzu aktuellen, ja neuen künstlerischen Tendenzen bestimmte die Beschickungen der nächsten Jahre und Jahrzehnte.¹⁸⁷ Anlässlich der Biennale von 1952 wünschten sich die Ausstellungsorganisatoren eine Beteiligung der inzwischen international bekannten Künstler Alberto Giacometti oder Max Bill.¹⁸⁸ Ersterer reagierte auf eine Nachfrage ablehnend und schlug

- 184 Ebd., S. 13. «Haben wir», fragte Max Huggler, Konservator des Kunstmuseums Bern, «das Recht, einen einzigen Mann derart herauszuheben, ihm eine Geniestellung zuzuweisen, ihn gewissermassen als den «Grössten» der Schweiz zu präsentieren?» (Ebd., S. 12, Hervorhebung im Original).
- 185 Der «Hauptakzent soll auf der Ausstellung Pellegrini liegen, im Sinne einer Ehrung aus Anlass seines 70. Geburtstages» (Sitzung des Schweizerischen Bundesrates, Auszug aus dem Protokoll, 3. Feb. 1950, S. 1, BAR E2001E#1967/113#16280*).
- 186 Allerdings war die EKK zuerst tatsächlich gewillt, «etwas völlig Neues zu versuchen» (P. 190/20. Mai 1949, S. 12) und Karl Geiser (1898–1957) als einzigen Künstler einzuladen. Nach dessen Absage wurde die Möglichkeit eines «neuen Ausstellungstyp[s]» erneut diskutiert, die «immer wiederholte, gleichförmige Methode der Aufstellung von Kunstwerken» (ebd., S. 14) nochmals hinterfragt. Da jedoch einige Kommissionsmitglieder den als Ersatz vorgeschlagenen Pellegrini «nicht für ausreichend stark» (ebd., S. 16) hielten, obsiegte letztlich die bewährte Methode. Die Fokussierung auf zwei Künstler wurde im Rückblick auch vom Schweizer Gesandten in Italien gegenüber dem EPD gelobt: «Il me semble que la formule que nous avons adopté, soit de nous borner aux œuvres d'un sculpteur et d'un peintre, est excellente [...]» (Schreiben des Schweizer Gesandten in Rom an das EPD, 13. Juni 1950, S. 1, BAR E2001E#1967/113#16280*).
- 187 Vgl. ausführlich zu den Schweizer Beschickungen der Biennale Venedig zwischen 1950 und 2007: Keller, Zwischen Tradition.
- 188 Gerade das Verhältnis zwischen Alberto Giacometti und der EKK war nicht einfach. Wiederholte Male versuchte die Kommission den mehrheitlich in Paris lebenden Bildhauer für eine Biennalebeteiligung zu gewinnen. Nach der Absage für die venezianische Biennale 1952 und einer bereits 1951 erfolgten Ausschlagung der Einladung zur Biennale in São Paulo lud ihn die Kommission 1956 erneut nach Venedig ein. Giacometti lehnte die Einladung wieder ab und zeigte seine Arbeiten stattdessen im französischen Pavillon (vgl. ebd., S. 42). Im Vorfeld der Biennale Venedig 1960 wurde erneut über eine Einladung an Giacometti diskutiert. Während der Sekretär des EDI betonte, dass es «vielleicht gut» wäre, den «vor allem als Bildhauer international bekannten Künstler diesmal zu berücksichtigen», fühlten sich andere Kommissionsmitglieder ob Giacomettis angeblichen Ausspruches «La Suisse ne m'intéresse pas» (P. 226/18. Jan. 1960, S. 5) und seines Zugehörigkeitsgefühls zu Frankreich pikiert. Schliesslich gab die EKK aber der Meinung Ernest Manganel's, Konservator am Kunstmuseum Lausanne, recht, der davor warnte, dass eine Nichtberücksichtigung Giacometti's der Kommission den Vorwurf einer verpassten Möglichkeit einbringen würde. Giacometti jedoch wies die Einladung erneut ab. Auch der ebenfalls in Paris lebende Le Corbusier (1887–1965) schien sich nicht für eine Präsenz im Schweizer Pavillon in Venedig zu interessieren. Obschon die EKK im Vorfeld der Biennale 1964 überzeugt war, dass es noch nicht zu spät sei, ihn «jetzt gross herauszustellen» (P. P. 235./30. Nov.–1. Dez. 1962, S. 8) und ihm eine «carte blanche» (ebd.) zusicherte, lehnte Le Corbusier – nachdem er 1951 bereits eine Einladung nach São Paulo ausgeschlagen hatte – die Einladung ab.

ironisch vor, einmal mehr Hermann Haller einzuladen.¹⁸⁹ Bills künstlerisches Können wurde von der Kunstkommission bezweifelt und ein Urteil Paul Klees angeführt, der Bill ein Talent für «Grafik und Dekoratives»,¹⁹⁰ nicht aber für «grosse» Kunst attestierte. Schliesslich entschied sich die EKK für den Maler Max Gubler (1898–1973), den Bildhauer Johann Jakob Probst (1880–1966) und den Graphiker und Zeichner Hans Fischer (1909–1958).¹⁹¹ Während andere Nationen wie Frankreich oder US-Amerika die ersten venezianischen Biennalen nach dem Krieg für die Präsentation der unmittelbaren Gegenwartskunst nutzten,¹⁹² manifestierte sich bei den Schweizer Entsendungen keine Zäsur, sondern ein direkter Anschluss an die Kunst der 1930er und 1940er Jahre.¹⁹³ 1954 zeigte die Schweiz neben Plastiken des bereits 1923 verstorbenen Carl Burckhardt (1878–1923) Arbeiten von Paul Speck (1896–1966) sowie den «nun 85-jährigen Altmeister der Schweizer Malerei, Cuno Amiet».¹⁹⁴ Allerdings betonte das die Beschickungen koordinierende EDI gegenüber den Biennale-Organisatoren, dass die Ernennung dieser Künstler auch einem Mangel an Information geschuldet sei, wäre doch die zuständige EKK zu spät über den surrealistischen Fokus der Ausstellung informiert worden.¹⁹⁵

Erst 1956 konnte sich die EKK dazu durchringen, eine Auswahl ungegenständlicher Plastiken und Skulpturen in Venedig zu zeigen und von der ansons-

189 Giacometti bezeichnete Haller als *den* grossen Schweizer Bildhauer und fügte an, dass die Biennale von 1952 der «gegebene Zeitpunkt für eine Ehrung» (P. 197/23. Nov. 1951, S. 7) sei. Die dieser Aussage immanente Anspielung auf die oft verspäteten Ehrungen und die in den 1950er Jahren anachronistisch anmutende Vorliebe der EKK für gegenständliche Kunst blieb von der Kommission jedoch unverstanden. Ja, sie erwog in der Tat, Haller anzufragen, zweifelte jedoch letztlich selbst, ob dem Bildhauer angesichts der «ausgesprochen avantgardistischen Tendenzen» (ebd.) der Biennale «ein[...] gute[r] Dienst» (ebd.) erwiesen würde.

190 P. 197/23. Nov. 1951, S. 7.

191 Vgl. Mitteilung des EDI an den Gesamtbundesrat, 17. April 1952, BAR E2001E#1970/1#892*.

192 Bereits 1948 zeigte Frankreich neben Klassikern wie Marc Chagall (1887–1985) oder Pablo Picasso (1881–1973) beispielsweise mit Hans Hartung (1904–1989) auch Vertreter der expressiven Abstraktion, während im amerikanischen Pavillon 1950 mit Arbeiten von Jackson Pollock (1912–1956) oder Willem de Kooning (1904–1997) der amerikanische abstrakte Expressionismus für Aufsehen sorgte (Müller, Bergsee, S. 221f.).

193 Müller spricht in diesem Kontext gar von einer «geradezu beklemmenden Kontinuität» (ebd., S. 224).

194 Schreiben von Philipp Etter (EDI) an die schweizerische Gesandtschaft in Rom, 5. Feb. 1954, BAR E2001E#1970/1#892*.

195 Jedoch betonte der Sekretär des EDI in seinem Schreiben vom Februar 1955 nach Venedig zugleich, dass durchaus anzuzweifeln sei, ob die EKK den Wünschen der Veranstalter nach surrealistischer Kunst nachgekommen wäre: «Siamo oltremodo spiacenti di non avere conosciuto prima il vostro intendo. Ci sarebbe stato facile informare la commissione federale delle belle arti allorché elaborò le sue proposte (quantunque sia dubbio che le sarebbe stato possibile aderirvi). Ora, comunque, è troppo tardi, poiché, come l'avete supposto, i nostri preparativi per la Biennale sono già troppo avanzati» (Schreiben des Sekretär des EDI an Rodolfo Paluchini, Generalsekretär der Biennale, 25. Feb. 1954, S. 1, BAR E2200.19-02#1969/46#473*).

ten favorisierten Zweier- oder Dreierbeschickung abzuweichen. Es schein, so EDI-Vorsteher Etter in seinem offiziellen Antrag an den Gesamtbundesrat, «richtig, diesmal eine ganze Gruppe von Künstlern der gleichen Richtung in diesem internationalen Rahmen vorzustellen».¹⁹⁶ Allerdings sollte der Schwerpunkt auf «bewährten»¹⁹⁷ Künstlerinnen und Künstlern liegen. Zugleich wurde erstmals ein Katalog publiziert, in dem die Kunstschaffenden und ihre Arbeit vorgestellt wurden und der in seiner Gestaltung dem künstlerischen Umbruch Referenz erwies (Abb. 9).¹⁹⁸ Obschon die Kommission in der Rückschau zweifelte, ob vielleicht gar «zu junge Bildhauer»¹⁹⁹ eingeladen worden seien, formulierte sie zwei Jahre später mit der Präsentation von abstrakter und konstruktiv-konkreter Malerei ein wohl verspätetes, aber klares Bekenntnis zur Kunst der Nachkriegsmoderne, das sich erneut auch im grafischen Erscheinungsbild des Ausstellungskataloges offenbarte (Abb. 10). Gezeigt wurden unter anderen Richard P. Lohse, Camille Graeser, Walter Bodmer oder Fritz Glarner (1899–1972). Zudem war auch Max Bill – trotz seinen anfänglich geäusserten Zweifeln ob der knappen Vorbereitungszeit – mit 21 plastischen Arbeiten präsent.²⁰⁰

Nachdem die EKK in Venedig 1956 und 1958 den aktuellen Tendenzen Raum gegeben hatte, setzte sie zu Beginn der 1960er Jahre wieder auf Bewährtes und zeigte beispielsweise 1962 unter anderen erneut Arbeiten von Paul Speck, sowie Gemälde und Aquarelle des 82-jährigen Louis Moilliet.²⁰¹ Im darauf folgenden Jahr debattierte die EKK erstmals über eine Einladung an Jean Tinguely. Der Eisenplastiker, der 1959 auf Einladung Frankreichs seine *Méta-Matic 17* – eine Maschine, die auf Münzeinwurf Gemälde fertigte – an der ersten *Biennale des Jeunes Artistes* in Paris gezeigt hatte,²⁰² vermochte die

196 Mitteilung von Philipp Etter (EDI) an den Gesamtbundesrat, XVIII. Biennale in Venedig, 1956, S. 1, BAR E2003A#1970/115#134*.

197 P. 210/10.–12. Jan. 1956, S. 4. Ausgestellt wurden 17 künstlerische Positionen, darunter auch Bernhard Luginbühl und Sophie Taeuber-Arp.

198 Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), Svizzera.

199 P. 216./11.–12. Okt. 1957, S. 5.

200 Bill trieb insbesondere die Tatsache um, dass es ihm nicht reichen könnte, seine grossen, lediglich in Gips gefertigten Plastiken in Stein oder Bronze herzustellen. Angesicht der in seinen Augen schwachen Konkurrenz hoffte der Künstler auf den bei der Biennale vergebenen Preis für Bildhauerei. So schrieb er recht unbescheiden nach Bern: «die situation ist so, dass ich bei ausgezeichneter darstellung meines werkes sehr grosse chancen habe, den grossen preis für plastik zugesprochen zu bekommen. dies ist sowohl für mich, wie für unser land nicht unwichtig» (Schreiben von Max Bill an das Sekretariat des EDI, 13. Feb. 1958, S. 2, BAR E3001B#1978/31#1436*, Kleinschreibung im Original).

201 Vgl. Müller, Bergsee, S. 229.

202 Vgl. *Première Biennale de Paris, Ausst.-Kat.*, Paris 1959, S. 124. Die Maschinezeichnungen wurden mit einem Stempel versehen und von Tinguely signiert. Auf Druck von Künstlern musste die zeichnende Konstruktion jedoch aus den Ausstellungsräumlichkeiten entfernt werden. Tinguely liess sie in der Folge vor dem *Musée National d'Art Moderne* aufstellen (Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, S. 208).

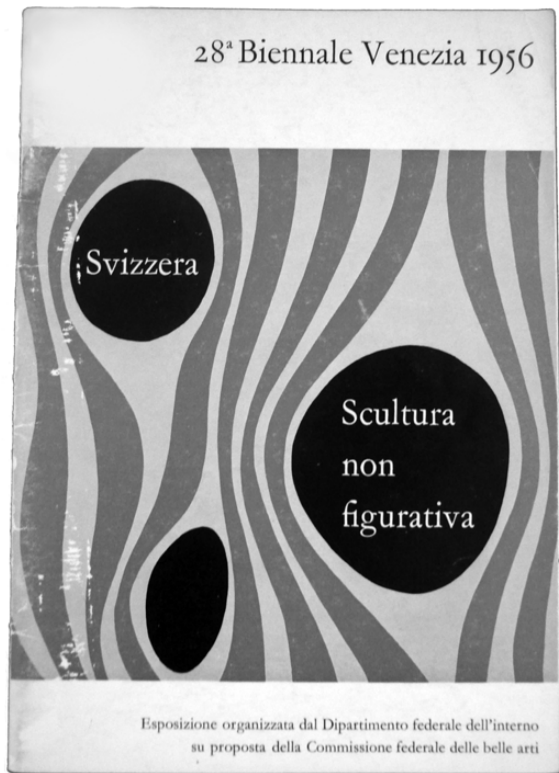


Abb. 9: Deckblatt des Ausstellungskataloges zum künstlerischen Beitrag im Schweizer Pavillon an der 28. Biennale in Venedig, 1956.

Kommissionsmehrheit jedoch nicht zu überzeugen. Sie entschied sich gegen ihn und entsandte stattdessen 1964 den ursprünglich aus Ungarn stammenden Zoltan Kemeny (1907–1965) sowie den neben Tinguely zweiten bedeutenden Eisenplastiker, Bernhard Luginbühl, nach Venedig.²⁰³ Tinguely hingegen vertrat die Schweiz an der 1951 erstmals durchgeführten Biennale im brasilianischen São

203 Die Präsentation wurde vom EDI gegenüber dem Gesamtbundesrat gerühmt: «Die Kommission [die EKK, d. V.] glaubt, dass unser Land mit diesen beiden Bildhauern, die – vor allem Kemeny – bereits internationales Ansehen geniessen, in Venedig in der überzeugendsten Weise vertreten sein wird» (Antrag von Hans Peter Tschudi (EDI) an den Gesamtbundesrat, 32. Biennale Venedig 1964; Schweizerische Beteiligung, 3. März 1964, S. 1, BAR E2200.19#1976/112#33³²). Kemeny erhielt in Venedig den *Grossen internationalen Preis für Bildhauerei*, die Ausstellung wurde auch von der EKK als gelungen erachtet (vgl. P. 242/20. Nov. 1964, S. 7).

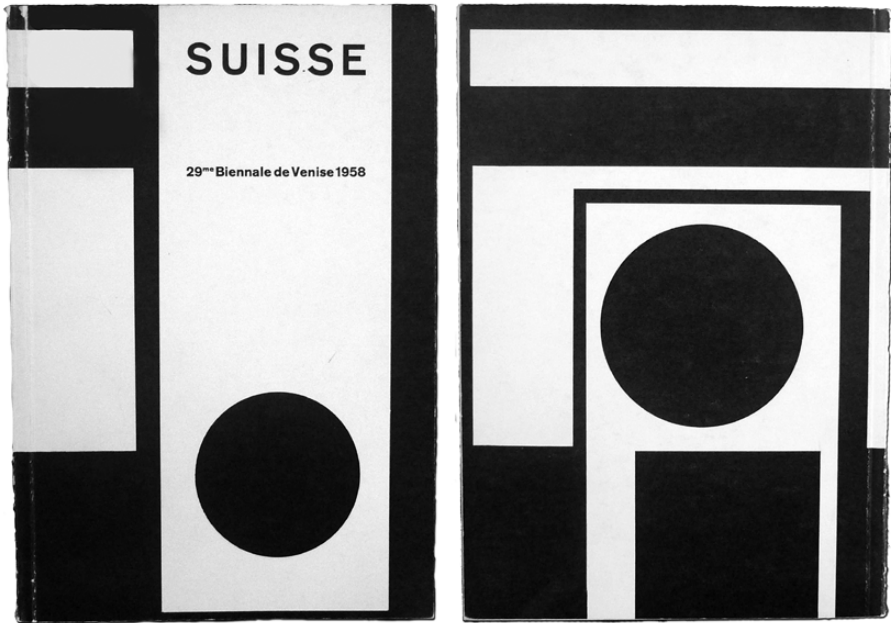


Abb. 10: Ausstellungskatalog zum Schweizer Beitrag an der 29. Biennale in Venedig, 1958.

Paulo, bei deren Beschickungen die EKK sich oft mutiger und risikofreudiger zeigte.²⁰⁴ Der künstlerische Ritterschlag einer Einladung nach Venedig stand für Tinguely jedoch noch immer aus. 1966 stellte EKK-Mitglied Bill fest, dass der Eisenplastiker, «wenn man kunstpolitisch denkt», die «einzige Möglichkeit» sei, worauf Kommissionsmitglied Jeanne Bueche erwiderte, «man dürfte nicht

²⁰⁴ Auch Tinguelys Beteiligung in São Paulo wurde mit einem Preis bedacht. Der Künstler zeigte sich jedoch ob der Verleihung lediglich des Sonderpreises *Recherche d'Art* und nicht des Preises für Bildhauerei derart enttäuscht, dass er es, wie es der Botschafter in São Paulo an die Botschaft in Buenos Aires schrieb, für «mit seiner Würde [...] unvereinbar» (Schreiben vom Schweizer Botschafter in São Paulo an die Schweizerische Botschaft in Buenos Aires, 5. Nov. 1965, S. 2, BAR E2200.67-04#1977/77#241*) hielt, die Auszeichnung anzunehmen. Das Verhalten Tinguelys, der trotz Umstimmungsversuchen von Franz Meyer, dem Direktor des Basler Kunstmuseums, an seiner Entscheidung festhielt, sei «dem brasilianischen Denken fremd» (ebd.). Eine mit den beiden Schweizer Biennale-Teilnehmern Tinguely und Lohse geplante Ausstellung, so der Botschafter, im Museum für moderne Kunst in Rio de Janeiro stehe in der Folge dieser Irritation und «aus einem gewissen Groll der Museumsleitung» (ebd.) nun in der Gefahr des Scheiterns.

nur Tinguely fördern»²⁰⁵ und sich die EKK schliesslich für die Nominierung des 78-jährigen Johannes Itten und des schon 1956 in Venedig vertretenen Bildhauers Walter Linck (1903–1975) entschied. Im Vorfeld der Biennale Venedig von 1968 wurde Tinguely erneut als Kandidat gehandelt. Die wahrlich verspätete Einsicht, dieser gehöre «zur Avantgarde»,²⁰⁶ vermochte die EKK nun zu überzeugen. Aus gesundheitlichen Gründen musste der Künstler seine Zusage jedoch widerrufen.²⁰⁷ Auch 1970 kursierte Tinguelys Name erneut in der Liste der potentiellen Biennale-Künstler. Würde er – wie Kommissionspräsident Rossi zu Recht fürchtete – «die späte Ehrung nicht ausschlagen»,²⁰⁸ sollte er nun die Schweiz in Venedig vertreten. Diese Wahl sei «ideal, da seine Werke effektiv, lebendig und individuell geprägt»²⁰⁹ seien. Tinguely jedoch lehnte die Einladung ab.²¹⁰

Trotz der immer wiederkehrenden Forderung, «man sollte aktuellere Dinge zeigen»,²¹¹ und der Ansicht, dass der venezianischen Biennale nicht länger der «Charakter einer späten Honorierung (<Consécration>) bereits allgemein bekannter Persönlichkeiten»²¹² anhaften sollte, verweisen die Abwesenheit nicht nur Tinguelys, sondern auch der bereits seit den frühen 1960er Jahren international bekannten Kunstschaaffenden wie Daniel Spoerri, André Thomkins, Meret Oppenheim (1913–1985) oder Dieter Roth auf die Diskrepanz zwischen der offiziell geförderten Kunst und dem internationalen Stellenwert Schweizer Künstlerinnen und Künstler.²¹³

205 P. 244/18.–19. Nov. 1965, S. 3. Edouard Vodoz, Sekretär des EDI, betonte zudem, dass angesichts der Präsenz Tinguelys an der Biennale in São Paulo mit der Frage gerechnet werden müsse, «ob die Schweiz wirklich keinen anderen Künstler besitze als Tinguely» (ebd.).

206 P. 251/3. Nov. 1967, S. 6.

207 Vgl. P. 259/31. Okt. 1969, S. 6. An seiner Stelle wurde neben dem konkreten Maler Fritz Glarner der Bildhauer Hans Aeschbacher (1906–1980) nach Venedig eingeladen. Dies, ob schon Aeschbacher bereits 1956 im Schweizer Pavillon ausgestellt hatte und Kommissionsmitglied Franz Meyer dessen Aktualität bezweifelte (P. 251/3. Nov. 1967, S. 6). Gegenüber dem Gesamtbundesrat betonte Tschudi, dass die Schweiz mit den «beiden international anerkannten Künstler[n]» (Antrag von Hans Peter Tschudi (EDI) an den Gesamtbundesrat, 35. Biennale von Venedig 1968, Schweizerische Beteiligung, 18. April 1968, S. 1, BAR E2003A#1980/85#426*) einen «wertvollen Beitrag zum guten Gelingen der diesjährigen Kunstbiennale von Venedig» (ebd.) leisten würde.

208 P. 259/31. Okt. 1969, S. 5.

209 Ebd., S. 6.

210 Als Begründung führte er an, «an keiner Biennale mehr teilnehmen zu wollen» (P. 260/11. Dez. 1969, S. 2).

211 P. 224/8.–9. Juli 1959, S. 5.

212 Dies stellt gemäss Protokoll die Position der «Mehrheit der Kommission» (P. 275/29.–31. 1. 1974, S. 6) dar.

213 Vgl. Ursprung, Die Schweiz, S. 159. Spoerri fungierte lediglich 1964 als Kandidat für die Biennale Venedig. Thomkins wurde 1970 vorgeschlagen und durfte die Schweiz 1979 in São Paulo vertreten, von Oppenheim fehlt in den Protokollen jegliche Spur, Dieter Roth taucht 1970 und 1972 als Vorschlag auf, die Einladung nach Venedig erfolgte jedoch erst 1982 (vgl.

1974 erfuhr die venezianische Biennale im Zuge der gesellschaftlichen Erneuerungsversuchen der späten 1960er Jahre eine Umgestaltung. Die Leitung wurde einem Gremium übertragen und die Ausstellung dem Thema Chile gewidmet. Neue Schauorte wurden erschlossen, die Veranstaltung sollte als interdisziplinäres Gefäss funktionieren, die Länderpavillons als internationale Laboratorien und als Orte für Workshops genutzt werden.²¹⁴ Angesichts der turbulenten Reorganisationen verzichtete die Schweiz auf eine Teilnahme und äusserte Kritik an der in ihren Augen drohenden «Verpolitisierung der Biennale».²¹⁵ «Wie weit», fragte AKA-Vorsteher Max Altorfer, «kann und darf die Schweiz die *«apertura a sinistra»* mitmachen?»²¹⁶ Trotz der anhaltenden Skepsis beteiligte sich die Schweiz 1976 an der zum Thema *«Environment»* konzipierten Biennale. Gezeigt wurde eine Auswahl an Künstlergruppen und Kunstschulen, die sich mit Fragen der Umweltgestaltung auseinandersetzten, wobei ein Fokus auf kollektiv erarbeitete Werke gerichtet wurde.²¹⁷ «Das Unternehmen ist gescheitert»,²¹⁸ konstatierte jedoch EKK-Mitglied Rotzler im Katalog zur Ausstellung, worauf 1978 und 1980 wieder auf die bewährte Kombination mehrerer Kunstschaffender gesetzt wurde.

Der an der *Expo 64* präsentierte, an einen Igel aus Beton erinnernde Armeepavillon fungierte demnach nicht nur als Sinnbild für die politische Haltung der Schweiz während des Kalten Krieges, sondern verwies in seiner abwartenden, ja abwehrenden Stellung auch auf die offizielle Haltung bezüglich der Biennalebeschickungen. Die vorsichtig ausharrende Igelposition bewahrte sich das Land auch gegenüber der erstmaligen Durchführung der Biennale in São Paulo 1951. «Man könne ruhig die erste Biennale einmal vorübergehen lassen», so die EKK, «den Erfolg abwarten und dann eventuell für 1953 die Frage einer Beteiligung neuerdings prüfen.»²¹⁹ Ob dem Insistieren der Organisatoren – eine Vertreterin

dazu auch die Liste der vorgeschlagenen und eingeladenen Künstlerinnen und Künstler bei: Keller, *Zwischen Tradition*, S. 104–120).

214 Ursprung, *Die Schweiz*, S. 159.

215 So Remo Rossi an einer kommissionsinternen Orientierung über die Neuausrichtung der Ausstellung (P. 278/6.–8. Jan. 1975).

216 P. 281/12.–14. Jan. 1976, S. 6.

217 Hans Hürlimann (EDI) schrieb an den Präsidenten der Biennale Venedig: «L'intesa discussione sul tema progettuale *«l'ambiente fisico»*, ci ha indotti a cambiare un poco la forma de contributo svizzero rispetto alli scorsi anni. In particolare crediamo che il tema dato, che noi limitiamo al concreto interesse dell'artista verso il suo ambiente naturale e urbano, possa essere bene illustrate mediante lavori collettivi» (Schreiben von Hans Hürlimann (EDI) an Carlo Ripa di Meana, den Präsidenten der Biennale Venedig, 21. Juni 1976, S. 1f., BAR E2200.19#1987/37#52*).

218 Eidgenössisches Amt für kulturelle Angelegenheiten (Hg.), *Schweiz*, o. P.

219 Dies die Position der EKK nach der Einladung an die brasilianische Biennale (Schreiben des Sekretariats des EDI an die Mitglieder der EKK, 16. Mai 1951, beigefügt zu: P. 195/31. Mai 1951).

der brasilianischen Behörden «in Sondermission»²²⁰ leistete beim Bundespräsidenten von Steiger und bei EDI-Vorsteher Etter persönliche Überzeugungsarbeit – entschloss sich die Schweiz schliesslich doch zu einer Teilnahme. Allerdings gab die Ausrichtung der Ausstellung auf die «tendances les plus jeunes de l'art moderne»²²¹ Anlass zu Diskussion. Da die Biennale in São Paulo offensichtlich «besonders, wenn nicht ausschliesslich den «jüngsten» Richtungen innerhalb der modernen Kunst, also vor allem der abstrakten und der surrealistischen» Kunst gewidmet sein werde und demnach «Werke, die andere, mehr traditionsgebundene Auffassungen vertreten, nicht erwünscht [s]eien] oder doch jedenfalls weniger interessier[t]en»,²²² überlegte die EKK die Künstlergruppe *Allianz* mit der Ausrichtung des Schweizer Beitrages zu beauftragen.²²³ Allerdings ortete sie in diesem Vorgehen auch Probleme. So wurde betont, dass die Einbeziehung der *Allianz* als einmaliges organisatorisches Vorgehen zu deklarieren sei, da eine längere Zusammenarbeit mit der Gruppe nicht «unter dem Titel einer «offiziellen» schweizerischen Repräsentation»²²⁴ geschehen könne, stelle doch die *Allianz* im Schweizer Kunstfeld eine «ausgesprochene Minderheit» dar, ja sie verkörpere lediglich «einen Aspekt der modernen Schweizer Kunst».²²⁵ In der Folge entschied die Kommission, die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler selbst zu treffen, und lud unter anderen Walter Bodmer, Alberto Giacometti, Sophie Taeuber-Arp, Le Corbusier, Leo Leuppi, Richard P. Lohse und Louis Moilliet ein.²²⁶ Giacometti²²⁷ und Le Corbusier lehnten die Einladung ab. Der Architekt hielt in seinem Antwortschreiben fest, dass er seit dreissig Jahren in Frankreich

220 Ebd.

221 P. 195/31. Mai 1951, S. 2.

222 Ebd., S. 3.

223 Als loses Konglomerat von abstrakt-konkreten und surrealistischen Kunstschaaffenden fungierte die 1937 begründete *Allianz* in der Zwischenkriegs- und Kriegszeit als Sammelbecken für die marginalisierte Avantgarde. Nach der Gruppenausstellung im Zürcher *Helmbaus* 1954 schliessen die Aktivitäten der *Allianz* zusehends ein (vgl. dazu ausführlich: Matheson, *Allianz*).

224 P. 195/31. Mai 1951, S. 3.

225 Ebd., Hervorhebung im Original.

226 Bill war an der ersten Biennale in São Paulo ebenfalls präsent. Auf direkte Einladung des Organisationskomitees zeigte er seine Skulptur *Dreiteilige Einheit* (1947/48), die mit dem *Grossen Preis für Skulptur* ausgezeichnet wurde (vgl. P. 197./23. November 1951, S. 10). Einer in der Folge von der Biennale-Leitung praktisch erwarteten Schenkung der Skulptur an das *Museo de Arte Moderna* in São Paulo stand Bill kritisch gegenüber: Die «verquickung von preisverteilung und schenkung der werke ist mir äusserst unsympathisch», schrieb er 1952 an die Verantwortlichen. Letztlich ging er aber doch auf die implizite Aufforderung ein und die Plastik blieb in Brasilien (zit. Merklinger, *Die Biennale São Paulo*, S. 100, Kleinschreibung im Original). Die Preisverleihung an Bill trug zur Verbreitung der konstruktiv-konkreten Kunst in Brasilien bei; Bill war bei der zweiten Biennale 1953 Mitglied der für die Vergabe der *Grossen Preise* verantwortlichen Jury (ebd., S. 178ff.).

227 Ähnlich wie die im darauf folgenden Jahr ausgesprochene Einladung an die venezianische Biennale 1952 lehnte Alberto Giacometti auch diese Einladung mit dem Hinweis ab, dass er in der französischen Sektion ausstellen werde. Sei es doch «malheureusement pas possible

integriert sei und betonte: «tout mon activité est considérée comme représentative de l'esprit moderne français». ²²⁸ Auch der Genfer Maler Moilliet, der seine Arbeiten bereits 1962 im Schweizer Pavillon in Venedig gezeigt hatte, lehnte die «freundliche Aufforderung» des Bundes ab, würde er doch seine «Bestrebungen in der Malerei keineswegs als «junge Tendenzen» ansprechen» ²²⁹ können. Mit Arbeiten unter anderen von Bodmer, Leuppi, Lohse und Taeuber-Arp, war die *Allianz* schliesslich doch prominent an der Biennale vertreten. ²³⁰ Anlässlich der dritten Biennale in São Paulo 1955 pochten die Organisatoren erneut auf eine Schweizer Beteiligung, unter anderem mit nicht-gegenständlicher Kunst. Einmal mehr äusserte sich die offiziell zuständige Stelle jedoch skeptisch und sah die Vielfalt des künstlerischen Schaffens der Schweiz beschnitten. Dementsprechend schrieb Bundesrat Etter an das Eidgenössische Politische Departement, an das die offizielle Einladung aus Brasilien gelangt war: «Was nun die konkreten Vorschläge der brasilianischen Gesandtschaft anbetrifft, – Retrospektive Sophie Täuber-Arp, zeitgenössische Graphik und Zeichnungen [...] –, so werden wir der Kunstkommission gerne davon Kenntnis geben, doch müssen wir natürlich für sie die Freiheit vorbehalten, ihrerseits Vorschläge für die Beschickung der Ausstellung auszuarbeiten. In diesem Zusammenhang möchten wir daran erinnern, dass Sophie Täuber-Arp bereits an der ersten Biennale von São Paulo, 1951, im Rahmen einer Gruppe von Schweizer Künstlern der abstrakten Richtung mit acht Werken vertreten war. Bei allem Verständnis für den Wunsch der Leitung der Biennale, Kunst der Avantgarde zu zeigen, müssen wir im Hinblick auf die Mannigfaltigkeit des schweizerischen Kunstschaffens doch darauf bedacht sein, die Akzente nicht allzu einseitig zu setzen.» ²³¹

d'exposer dans deux groupes différents» (Schreiben von Alberto Giacometti an das EDI, 27. Juni 1951, S. 2, BAR E3001B#1992/265#168*).

228 Schreiben von Le Corbusier an das Sekretariat des EDI, 19. Juni 1951, BAR E3001B#1992/265#168*.

229 Und er fuhr fort: «[...] umso mehr mir die Arbeiten der bezeichneten, beteiligten Künstler nicht unbekannt sind, und ich bei aller Achtung für die neuesten Bestrebungen jüngster Malerei – mit Hesse sagen muss: Aber hier in meinen Augen wohnt / eine andere Ordnung der Dinge» (Schreiben von Louis Moilliet an das EDI, 29. Juni 1951, BAR E3001B#1992/265#168*).

230 Das Zögern und die Zuordnung der *Allianz* zu den «jüngsten» Richtungen erstaunt insofern, als die in der Künstlergruppe vertretenen Tendenzen in den frühen 1950er Jahren zusehends eine breite Anerkennung genossen und sich im Kunstfeld nicht mehr ausschliesslich am Pol der eingeschränkten Produktion bewegten. Auch war mit der Einladung der *Allianz* an die *XXI. Nationale Kunstausstellung* 1946 in Genf die offizielle Anerkennung der Schweizer Avantgarde zumindest im Rahmen der nationalen Förderung besiegelt. Walter zeigt in diesem Kontext auf, dass die Künstlergruppe im Moment ihrer offiziellen Anerkennung in den 1940er Jahren gerade seitens der Kunstkritik nicht mehr als künstlerische Vorhut kategorisiert wurde (Walter, «Dunkle Pferde», S. 60).

231 Schreiben von Philipp Etter (EDI) an das Eidgenössische Politische Departement, 12. Juli 1954, S. 1, BAR E3001B#1992/265#172*.

Trotz der Zurückhaltung wurde schliesslich auf die Wünsche der Biennale-Organisatoren eingegangen, zeigte sich die offizielle Schweiz doch um gebührende Aufmerksamkeit besorgt. Die EKK halte es, so Etter in einer Mitteilung an den Gesamtbundesrat, «für gegeben, den Anregungen der Veranstalter der Ausstellung zu folgen», denn offenbar seien es «vor allem die <modernen>, d.h. abstrakten und surrealistischen Tendenzen, die in Brasilien interessieren».²³² Demnach scheine es «nicht zweckmässig, sich über solche Wünsche hinwegzusetzen und die Schweizer Sektion so zu gestalten, dass sie aus dem Rahmen des Gesamtprogramms der Schau als Fremdkörper»²³³ herauszufallen drohe.

Während die Kunstkommission und das zuständige EDI von der Wichtigkeit der venezianischen Biennale überzeugt waren, wurde die Relevanz der Biennalen in Paris und São Paulo immer wieder in Frage gestellt.²³⁴ Die EKK bekundete offensichtlich Mühe, gerade die Tragweite der Veranstaltung in Übersee einzuschätzen. Während einige Stimmen betonten, diese sei als «bedeutende Ausstellung»,²³⁵ die «beträchtliches internationales Ansehen geniesst»,²³⁶ zu werten, warnten andere vor einer Überschätzung der brasilianischen Biennale, die «praktisch nur einen kleinen Kreis von Südamerikanern»²³⁷ interessieren würde. Nach dreimaliger Teilnahme schrieb Bundesrat Etter an den Schweizer Generalkonsul in São Paulo, dass künftige Einladungen an die Ausstellung «im gegebenen Moment im Einvernehmen mit der Eidgenössischen Kunstkommission wohlwollend» geprüft würden, betonte jedoch: «Wir möchten aber auch hier darauf hinweisen, dass wir uns nicht von vornherein verpflichten können, *jedesmal* zu kommen.»²³⁸ Obschon die wirtschaftliche und politische Bedeutung einer Teilnahme an der Ausstellung in dem aufstrebenden südamerikanischen

232 Mitteilung von Philipp Etter (EDI) an den Bundesrat, III. Biennale des Museums für moderne Kunst in São Paulo (Brasilien), Beteiligung der Schweiz, 23. Sept. 1954, S. 1f., BAR E2001E#1970/1#1159*, Hervorhebung im Original.

233 Ebd.

234 Zwischen den Biennalen in Venedig und São Paulo bestehe, so der Sekretär des EDI, «ein grosser Unterschied» (P. 212/6. Sept. 1956, S. 4). Während Erstere «in jedem Sinne international» (ebd.) sei, nicht nur «weil fast alle Länder ausstellen, sondern auch weil die Besucher aus der ganzen Welt kommen» (ebd.), stelle Letztere «vor allem eine Sache für eine kleine brasilianische, vielleicht südamerikanische Elite» (ebd.) dar. Mit der Teilnahme von 22 Nationen an der ersten und 33 Nationen – darunter auch potente Industrienationen wie Frankreich, Grossbritannien, Japan oder die USA – an der zweiten Biennale vermochte sich aber auch die südamerikanische Ausstellung im Feld der Kunst zu etablieren (vgl. Merklinger, Die Biennale São Paulo, S. 129, 151).

235 P. 259/31. Okt. 1969, S. 4.

236 P. 229/21. Dez. 1960, S. 3.

237 P. 247/18. Jan. 1967, S. 3.

238 Schreiben von Philipp Etter (EDI) an das Generalkonsulat der Schweiz in São Paulo, 3. Jan. 1956, BAR E3001B#1992/265#172*, Hervorhebung im Original.

Land gerne betont wurde,²³⁹ stand doch die den Kunstkredit stark belastende Teilnahme wieder zur Debatte.²⁴⁰ Kritisiert wurde nicht nur das «reichlich chaotisch[e]»²⁴¹ Programm, sondern auch die Tatsache, dass die Organisatoren der Biennale nicht selten spezifische Wünsche hinsichtlich der einzuladenden Kunstschaffenden aussprachen oder Schweizer Künstlerinnen und Künstler direkt einluden.

Diese Taktik, die teilweise auch die Organisatoren der Pariser Biennale nutzten, stiess bei der Kunstkommission auf wenig Gefallen, fühlte sie sich doch in ihrer Rolle als «künstlerische[s] Gewissen des Landes»²⁴² hintergangen. Während die Schweiz beispielsweise 1977 die Künstler Samuel Buri (*1935), Markus Raetz (*1941) und Kurt Sigrist (*1943) in offizieller Mission nach São Paulo entsandte, lud das brasilianische Organisationskomitee eigenmächtig eine Gruppe Genfer Videokünstler um Silvie (*1935) und Cherif Defraoui (1932–1994) ein, die zum Entsetzen der vor Ort für die offizielle Schweizer Präsentation zuständigen Kuratorin²⁴³ mit einem Preis ausgezeichnet wurde. Die Reaktion aus der Schweiz liess nicht auf sich warten. Einmal mehr drohte der beim AKA zuständige Max Altorfer, dass man nicht lediglich als Geldgeber aufzutreten gedenke.²⁴⁴ Er schrieb an die Kuratorin nach São Paulo: «Meine Meinung – und auch die Meinung der Eidgenössischen Kunstkommission – ist, dass die Biennaleleitung selbstverständlich frei ist, irgendwelche Künstler einzuladen. Falls sie dies aber

239 So hielt beispielsweise das EDI in einer Mitteilung an den Bundesrat im Kontext der Biennale in São Paulo 1956 fest: «Im Interesse unserer politischen und wirtschaftlichen Beziehungen mit Brasilien erscheint die Annahme der Einladung als geboten» (Schreiben von Philipp Etter (EDI) an den Bundesrat, Beteiligung der Schweiz an der 4. Biennale des Museums für moderne Kunst in São Paulo, Herbst 1957, 11. Okt. 1956, S. 1, BAR E3001B#1992/265#175*).

240 P. 221/5. Nov. 1958, S. 6. Die Kosten für die 11. Biennale 1971 in São Paulo wurden beispielsweise mit rund 35 000 Franken budgetiert (vgl. Schweizerischer Bundesrat, Beschluss, 21. Juni 1971, BAR E2200.67#1984/88#436*). Demgegenüber beliefen sich die Schätzungen der Ausgaben für die 7. Biennale in demselben Jahr in Paris auf lediglich 17 000 bis 20 000 Franken (Schweizerischer Bundesrat, Präsidialverfügung zur 7. Biennale de Paris, BAR E3001B#1979/121#441*).

241 P. 284/27. Feb. 1977, S. 7. Ähnlich auch: P. 257./12.–15. Feb. 1969, S. 2.

242 P. 229/21. Dez. 1960, S. 2.

243 Diese berichtete Max Altorfer ausführlich über die Ereignisse: «Den nächsten Abend, als der [...] Vice-Präsident mir ankündigte, dass Defraoui prämiert wurde, reagierte ich heftig. Daraufhin drohte Dr. Rodriguez Alves den Preis zurückzuziehen, was wir verhindert haben. [...] Wirklich leid tut es mir aber wegen den Künstler (Buri ist meine besondere Liebe) und wegen der Kunstkommission, die sich soviel Mühe gemacht hat» (Schreiben von Lisetta Levi an Max Altorfer (AKA), 20. Nov. 1977, S. 1, BAR E3001B#1982/40#492*).

244 So argumentierte der Bund auch angesichts der Umgestaltung der Pariser Biennale in den 1970er Jahren und der Ernennung von Jean-Christophe Ammann zum unabhängigen Kurator. Vgl. dazu auch: [Kap. 5.2](#) der vorliegenden Arbeit.



Abb. 11: Ausstellungskatalog zum Schweizer Beitrag mit Rudolf Mumprecht, Raymond Meuwly, Rolf Lehmann, Léon Prébandier, Köbi Lämmli, Jean Baier und Pierre Terbois an der 6. Biennale in São Paulo, 1961.

tut, verzichten wir in Zukunft auf eine offizielle Beschickung durch unser Land ebenso wie auf eine finanzielle Unterstützung der Teilnehmer.»²⁴⁵

Auch die Beschickung der Pariser Ausstellung wurde in Frage gestellt. Unzufrieden zeigte sich die Schweiz nicht nur ob den in ihren Augen «ausserordentlich begrenzten räumlichen Möglichkeiten»,²⁴⁶ sondern auch über die fehlende Vernetzung vor Ort. Dies kreidete EDI-Vorsteher Tschudi der Botschaft in Paris an. So habe «man schweizerischerseits dem gesellschaftlichen Kontakt mit den für die Urteilsbildung und damit auch für die Zuerkennung von Auszeichnungen massgebenden Pariser Kreisen zu wenig Aufmerksamkeit»²⁴⁷ geschenkt. Dennoch pochte der Bundesrat auf die Bedeutung der Biennale in Frankreich:

245 Schreiben von Max Altorfer (AKA) an Lisetta Levi, 10. Jan. 1978, S. 1f., BAR E3001B#1982/40#492*.

246 Schreiben von Hans Peter Tschudi (EDI) an die Schweizerische Botschaft in Frankreich, 8. März 1963, S. 1, BAR E3001B#1978/31#1463*.

247 Ebd., S. 2. Der Botschafter begründete die mangelnde Aufmerksamkeit des Pariser Kunstfeldes mit dem seiner Meinung nach wenig auffallenden Schweizer Beitrag des Künstlers Jean Baier. Auch warnte er den Bundesrat vor den Konsequenzen einer Abwesenheit an der Pariser Biennale: «J'en viens maintenant aux doutes que vous formulez sur l'utilité réelle d'une participation suisse aux Biennale de Paris après 1963. En songeant aux excellentes relations de notre pays avec la France, d'un point de vue général, j'ai peur que notre absence de cette importante compétition internationale ne provoque l'étonnement des milieux officiels français et ne soit peut-être interprétée comme un acte de inamical» (Schreiben des Schweizer Botschafters in Frankreich an Hans Peter Tschudi (EDI), 22. April 1963, S. 3, BAR E3001B#1978/31#1463*).

Es sei an der Präsenz in «Paris, der Welthauptstadt des künstlerischen Lebens»²⁴⁸ festzuhalten.

In den 1960er Jahren schenkte die EKK der Biennale in São Paulo mehr Aufmerksamkeit. Die sorgfältig gestalteten Kataloge (Abb. 11), aber auch die Entscheidung, mit Künstlern wie Urs Lüthi (1975), Markus Raetz (1977) oder André Thomkins (1979) auf die aktuellen künstlerischen Tendenzen zu setzen, zeugen davon. Auch bei den Entsendungen an die Pariser Biennale zeigte sich die Schweiz kühner. Die Auseinandersetzung mit dem von der Pariser Biennale-Leitung seit 1962 geäusserten Wunsch nach einer «travail collectif»²⁴⁹ zeugen vom wachsenden Mut bei den Beschickungen. Noch im August 1962 verwehrt sich Bundesrat Tschudi gegen solche künstlerische Ansinnen und berichtete dem Botschafter in Paris: «Auf unsere Veranlassung hat die Kunstkommission auch die Anregung des Beauftragten der französischen Regierung für die Biennale, Herrn Raymond Cogniat, näher geprüft, sich jedoch schliesslich für eine Beteiligung in der bisherigen – <traditionellen> – Form ausgesprochen, da es ihres Erachtens im Hinblick auf die bevorstehende Landesausstellung (1964), an der auch zahlreiche einheimische Künstler beteiligt sind, schwierig sein dürfte, ein Künstlerkollektiv zusammenzubringen, von dem [...] ein für das Schaffen der jüngeren Künstlergeneration unseres Landes repräsentatives Gemeinschaftswerk erwartet werden könnte. Wir teilen die Auffassung der Kunstkommission und bitten Sie daher, Herrn Cogniat vor dem 15. August wissen zu lassen, dass die Schweiz von der Möglichkeit, an der nächstjährigen Biennale auch «oeuvres collectives» zu zeigen, keinen Gebrauch machen werde.»²⁵⁰ Obschon der Botschafter kurz nach der Biennale 1963 erneut auf die Möglichkeit, die nächste Biennale mit einer «travaux d'équipe»²⁵¹ zu beschicken, verwies, reagierten das EDI und die EKK noch immer skeptisch. So sei doch «immerhin zu bedenken, dass der Gedanke solcher Gruppenarbeiten bei unsern Malern und Bildhauern noch wenig verbreitet ist».²⁵² 1965 jedoch erhörte die

248 Schreiben von Hans Peter Tschudi (EDI) an die schweizerische Botschaft in Frankreich, 8. März 1963, S. 1, BAR E3001B#1978/31#1463*.

249 Schreiben des Schweizer Botschafters in Frankreich an Hans Peter Tschudi (EDI), 28. Juni 1962, S. 2, BAR E3001B#1978/31#1463*. Bereits im Sommer 1962 informierte der Schweizer Botschafter in Paris Bundesrat Tschudi über das Ansinnen der Biennale-Organisatoren, die teilnehmenden Länder zu in der Gruppe erarbeiteten Beiträgen anzuregen. Er vermied es nicht, seine eigenen Ideen kundzutun: «Il me semble qu'en ce qui concerne la Suisse, une œuvre collective pourrait, par exemple, être entreprise dans le cadre de nos principales villes, par une équipe qui aurait la faculté de se choisir un mentor» (ebd., S. 2f.).

250 Schreiben von Hans Peter Tschudi (EDI) an die schweizerische Botschaft in Frankreich, 8. Aug. 1962, S. 1, BAR E3001B#1978/31#1463*, Hervorhebungen im Original.

251 Schreiben des Schweizer Botschafters in Frankreich an Hans Peter Tschudi (EDI), 17. Okt. 1963, S. 2, BAR E3001B#1978/31#1463*.

252 Schreiben von Hans Peter Tschudi (EDI) an die schweizerische Botschaft in Frankreich, 5. Nov. 1963, BAR E3001B#1978/31#1463*.

EKK den «von den Organisatoren der Biennale gegenüber unserem Botschafter wiederholt und mit Nachdruck geäußerten Wunsch»²⁵³ und beauftragte die Künstler Andreas Christen (1936–2006), Markus Raetz und Willy Weber mit «der Schaffung eines Kollektivwerkes im Sinne der Pariser Wünsche».²⁵⁴ Der Entstehungsprozess der Arbeit sollte vom ehemaligen EKK-Mitglied und Maler Max von Mühlenen (1903–1971) begleitet werden. Die geplante Arbeit bestand aus einem «dreieckförmigen, ganz weissen Bau», dessen «Wandflächen von den drei Beteiligten verschiedenartig strukturiert werden»²⁵⁵ sollten. Die Beschreibung erweckt jedoch den Eindruck, als würde die dreieckige Konstruktion primär versuchen, die jeweiligen, individuell gefertigten künstlerischen Arbeiten zu einem Gesamtwerk zu einen. Diese Befürchtung schienen die Verantwortlichen im EDI zu teilen. In einem von Bundesrat Tschudi unterzeichneten Schreiben an die drei Künstler wurde betont, dass «besonders zu beachten» sei, dass «das ‹œuvre collective› schlussendlich eine geschlossene *Einheit* (Integration!) – wie es der Absicht der Biennale und ihrer Konzeption entspricht – bilden» müsse und in Paris «keinesfalls der Eindruck aufkommen» dürfe, dass es sich «lediglich um eine kleine Sonderausstellung von drei Künstlern innerhalb der Biennale»²⁵⁶ handeln würde. Die öffentliche Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit korrelierte jedoch nicht mit der angestrebten einheitlichen Erscheinung.²⁵⁷ An der Biennale 1967 wurde das Experiment nicht wiederholt. 1969 jedoch lud die Schweiz den Zürcher Künstler Marc Kuhn ein, der gemeinsam mit befreundeten Kunstschaaffenden eine «besondere Art kollektiver Kunstwerke»²⁵⁸ fertigte.

1973 wurde die Pariser Biennale genutzt, um dem künstlerischen Schaffen abseits der etablierten Institutionen Raum zu geben. Die Schweizer Präsentation von Leo Walz (*1943) und Rolf Winnewisser wurde um eine Darstellung der Tätigkeit der 1971 in Zürich gegründeten *F+F. Schule für experimentelle Gestaltung*²⁵⁹ ergänzt. Auch bei der Auswahl der sogenannten Ausstellungskommissäre, die je nach Kompetenzen neben der Einrichtung der Ausstellung vor Ort auch in die Selektion der Kunstschaaffenden involviert waren, zeigte sich die

253 Mitteilung von Hans Peter Tschudi (EDI) an den Bundesrat, IV. Biennale de Paris, 7. Juli 1965, S. 1, BAR E2003A#1980/85#1500*.

254 Ebd.

255 Unadressiertes Schreiben von Willy Weber, Andreas Christen und Markus Raetz, 28. Juni 1965, BAR E3001B#1978/31#1464*.

256 Schreiben von Hans Peter Tschudi (EDI) an Andreas Christen, Markus Raetz und Willy Weber, 30. Juli 1965, S. 2, BAR E3001B#1978/31#1464*, Hervorhebungen im Original.

257 So ging beispielsweise der Berner *Bund* in seiner Ausstellungsbesprechung auf jeden der drei beteiligten Künstler einzeln ein (vgl. G., Drei Plastiker).

258 Schreiben von EKK-Mitglied Willy Rotzler an Max Altorfer (EDI), 13. Mai 1969, BAR E3001B#1979/121#440*.

259 Schreiben von Bundesrat Tschudi (EDI) an die F+F, Schule für experimentelle Gestaltung, 30. Juli 1973, BAR E3001B#1979/121#442*.

Schweiz mutiger und bekannte sich zu den aktuellen künstlerischen Tendenzen.²⁶⁰ Bereits 1967 kooperierte sie für die Auswahl der Kunstschaaffenden mit Szeemann und entsandte Kurt Fahrner (1932–1977) und Johannes Gachnang (1939–2005) nach Paris,²⁶¹ 1971 zeigte Jean-Christophe Ammann unter anderen Balthasar Burkhard (1944–2010), Luciano Castelli und Markus Raetz.²⁶²

Mit der steigenden Zahl von internationalen Kunstausstellungen und Biennalen für Gegenwartskunst in der Nachkriegszeit und der zunehmenden Öffnung der Schweiz gegenüber ausländischen Anfragen ergaben sich bei den Beschickungen auch Probleme mit politischen Implikationen. So tauchte bei den Debatten in der EKK über eine Teilnahme an der Biennale in São Paulo die Frage auf, «wie weit politische Gesichtspunkte [im Gastgeberland, d. V.] bei der Beschickung von Ausstellungen im Ausland entscheidend sein sollten».²⁶³ Die anschliessende Diskussion führte jedoch zu keiner konkreten Stellungnahme.²⁶⁴ Zu einem klareren Entscheid kam die Kommission bei der *IV. Bienal Internacional de Arte* 1979 in Chile. Die Zurückhaltung der Kommission gegenüber dezidiert politischen Positionierungen zeigte sich jedoch auch hier. So nutzte EKK-Präsident Rossi letztlich die im Feld der Kunst generierten Argumentati-

260 Vgl. zum (Experten-)Status dieser Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher auch [Kap. 5.2](#) der vorliegenden Arbeit.

261 P. 247/18. Jan. 1967, S. 4, vgl. dazu auch: Menz-Vonder Mühlh, *Zwischen Kommerz*, S. 61. Vgl. dazu auch [Kap. 5.2](#) der vorliegenden Arbeit.

262 Vgl. Ammann, *Eidgenössisches Departement des Innern* (Hg.), *La Suisse*. Dazu auch: P. 264/28. Okt. 1970, S. 8. Zudem beteiligte sich die Schweiz auch an den ebenfalls in die Ausstellung eingegliederten Sektionen der darstellenden Künste, des Filmes und der Musik. So kamen unter anderen Filme von Fredi M. Murer (*1940) und Xavier Koller (*1944) zur Aufführung. Ebenfalls wurden eine experimentelle Theatergruppe und eine Jazzband nach Paris entsandt (vgl. Pressemitteilung, *Die Schweiz an der 7. Biennale von Paris*, 20. Aug. 1971, BAR E3001B#1979/121#441*).

263 P. 259/31. Okt. 1969, S. 4f. Die Diskussionen entbrannten um einen von französischen Kunstschaaffenden initiierten Boykottaufruf, angestossen durch die politischen Verhältnisse in Brasilien, das seit 1964 unter einer Militärdiktatur stand. Dieser Protestbekundung waren einzelne Mitglieder der EKK positiv gesinnt, versuchten sie doch gemäss dem Sitzungsprotokoll die für die Biennale ausgewählten Kunstschaaffenden in einer persönlichen Kontaktaufnahme in ihrer Teilnahmeentscheidung zu beeinflussen. Max Altorfer, damals Vorsteher der Sektion Kunst- und Denkmalpflege des EDI, äusserte sich darüber irritiert und betonte, dass den Künstlerinnen und Künstlern die Teilnahme «ohne jeden Versuch einer Beeinflussung» (ebd., S. 4) freigestellt sein müsse.

264 Im Protokoll herausgestrichen wurde lediglich die Position von Remo Rossi und Hans Erni, die «jedenfalls nein zu einer Ausstellung in Griechenland (unter den momentan dort obwaltenden Umständen) sagen» würden (ebd., S. 5). Auch in Griechenland herrschte zwischen 1967 und 1974 eine Militärdiktatur. In Schweizer Künstlerkreisen formierten sich Solidaritätsaktionen. So organisierte beispielsweise die *Fachgruppe Bildende Kunst* der politisch linksstehenden *Gewerkschaft für Kultur, Erziehung und Wissenschaft* (GKEW) im Frühling 1972 im Zürcher Ausstellungsort *Strauhof* die Ausstellung *Freiheit für das griechische Volk*, deren Erlös der *Bewegung des 20. Oktobers* zukam, die in Griechenland den bewaffneten Widerstand gegen die Militärdiktatur organisierte (vgl. dazu: Dal Molin, *Kunst*, S. 43f.).

onen, würde sich die Ausstellung doch «auf keinem besonders bemerkenswerten künstlerischen Niveau» bewegen, während die befürchteten «politische[n] Schwierigkeiten»²⁶⁵ lediglich als sekundäre Gründe herangezogen wurden.

Obschon die Biennalen als Fördermittel propagiert wurden, stellt sich letztlich die Frage, inwieweit sie für die Künstlerinnen und Künstler als solche wirkten. Natürlich konnten die an den Ausstellungen mit ihren Arbeiten präsenten Kunstschaaffenden symbolisches Kapital im Feld der Kunst akquirieren und natürlich fungierten die internationalen Biennalen teilweise gar als Plattform und Vermittlungsort für erfolgreiche Kunstverkäufe. Allerdings war es noch in den 1970er Jahren nicht selbstverständlich, dass die öffentliche Hand auch die tatsächliche Anwesenheit der Künstlerinnen und Künstler vor Ort unterstützte.²⁶⁶ In diesem Sinne wurde ihnen gerade die in jener Zeit zunehmende Relevanz der internationalen Vernetzung und der Mobilität durch diese Förderstrategie weniger ermöglicht als durch die Vergabe von Reise- oder Atelierstipendien.

4.3 Ausstellen, Kaufen und Sammeln als Strategien der Förderung

Ausstellungen: Orte für Umsatz und Öffentlichkeit oder «Monsterkunstschauen»²⁶⁷?

«Les expositions» – so betonte Max Bill 1979 auf einer Tagung zum Thema *Art aujourd'hui: initiative publique, initiative privée* – «sont les plus effectives moyens pour la diffusion de l'art d'aujourd'hui».²⁶⁸ Die von Bill favorisierte Verbreitung von zeitgenössischer Kunst durch Ausstellungen wurde in ihrem kunstfördernden Charakter verschieden ausgelegt. Die veränderten Ansprüche an die Ausstellung als öffentliche Förderstrategie zeigen sich exemplarisch in der seit 1943 durchgeführten, unter dem Patronat des Stadtpräsidenten stehenden

265 P. 296/19.–21. Feb. 1979, S. 4.

266 Während die persönliche Anwesenheit der ausstellenden Künstlerinnen und Künstler an der Biennale in Venedig, wohl auch bedingt durch die Relevanz, die der Ausstellung beigemessen wurde, gemäss den archivierten Abrechnungen meist mittels Spesenauslagen aus dem Kunstkredit finanziert wurde (vgl. beispielsweise Schreiben von Max Bill an das Sekretariat des EDI, 17. Juni 1958, BAR E3001B#1978/31#1436^{*}; Antwortschreiben vom Sekretariat des EDI an Max Bill, 25. Juni 1958, BAR E3001B#1978/31#1436^{*}), schien dies bei den Biennalen in Paris und São Paulo nicht selbstverständlich. So wurde beispielsweise die Anfrage des 1967 an der Biennale in São Paulo ausstellenden Künstlers Peter Stämpfli nach verbilligten Flugtickets abgelehnt (vgl. Schreiben von Departementssekretariat des EDI an das schweizerische Generalkonsulat in São Paulo, 27. Sept. 1967, S. 2, BAR E2200.67#1984/88#433^{*}). Demgegenüber wurde auch die Anreise der 1975 an der Biennale in Paris ausgestellten Kunstschaaffenden nur auf Druck vom Kurator Jean-Christophe Ammann aus dem Kunstkredit finanziert (vgl. Nichtunterzeichnete Notiz an Hans Hürlimann, 10. Juli 1975, BAR E3001B#1980/53#1203^{*}).

267 Stocker, *Die Arbeit*, S. 77.

268 Bill, *Assemblée générale*, S. 57.

Ausstellung *Zürcher Künstler im Helmhaus*.²⁶⁹ Hervorgegangen aus einer karitativen Unterstützungsaktion,²⁷⁰ die in den frühen 1930er Jahre wurzelte, haftete der jurierten Veranstaltung auch in den 1950er und 1960er Jahren noch eine «soziale Funktion»²⁷¹ an. Sie sollten den Künstlerinnen und Künstlern insofern monetäres Kapital beschern, als sie dezidiert als Verkaufsausstellungen gedacht waren. Im Unterschied zur Preis- und Stipendienvergabe oder der Entsendung an die Biennalen²⁷² wurden die Verkaufschancen als prioritärer Aspekt dieser Förderstrategie kategorisiert.²⁷³ Dementsprechend relativierte Stadtpräsident Emil Landolt 1958 die Relevanz von symbolischem Kapital: «Damit aber, dass diese Namen [der an der Ausstellung beteiligten Kunstschaffenden, d. V.] in der Zeitung stehen, haben die Künstler noch kein Brot gegessen».²⁷⁴ Auch unter seinem Nachfolger Sigmund Widmer war die Verknüpfung von Förderung und Unterstützung zentral. Die Ausstellung wurde als «bedeutendste[...] Aktion zur Förderung der bildenden Kunst»²⁷⁵ gepriesen, die nicht nur die Intention hegte, «einen Überblick über das Kunstschaffen Zürichs zu geben», sondern vor allem «Künstlern eine Verkaufschance [...] bieten [sollte], die mit Existenzschwierigkeiten zu kämpfen»²⁷⁶ haben.

269 Die Stadt Zürich agierte auch als Sammlerin von Kunst. Seit 1916 kaufte sie Arbeiten an, die primär der Ausstattung öffentlich zugänglicher Gebäude oder Büroräumlichkeiten dienen. Die Archivalien zur Tätigkeit der städtischen Ankaufskommissionen sind im Zürcher Stadtarchiv (StArZH, V.B.c.64) greifbar.

270 Die Ausstellung war konzipiert als Nachfolgeveranstaltung einer seit 1932 stattfindenden Unterstützungsinitiative für Zürcher Künstlerinnen und Künstler, bei der die Stadt künstlerische Werke kaufte. Initiiert in einer Zeit der wirtschaftlichen Krise, hatte die Aktion stark karitativen Charakter (vgl. Fries, *Zürcher Künstler*, o. P.).

271 So Stadtpräsident Sigmund Widmer 1978 in einem Rückblick auf die Ausstellungstätigkeit (Widmer, *Zum Geleit*, 1978, o. P.).

272 Auch an den Biennalen oder am Eidgenössischen Kunststipendium wurde Kunst verkauft, allerdings strichen die verantwortlichen Akteure diesen Aspekt der monetären Förderung nicht heraus.

273 Neben dem *Helmhaus* nutzte die Stadt seit 1951 auch ein ehemaliges Wohnhaus an der Augustinergasse für den Ausstellungsbetrieb. Diese erst als *Kunstkammer zum Strau Hoff*, später als *Städtische Galerie zum Straubhof* bezeichneten Räume beherbergten jährlich bis zu 20 Ausstellungen, bei denen die Kunstschaffenden ihre Arbeiten auch verkaufen konnten. Dazu wurde 1960 im Geschäftsbericht vermerkt: «Namentlich die Künstler sind um diese Möglichkeit, ihre Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und eine Verkaufschance zu erhalten, sehr dankbar» (Geschäftsbericht 1960, S. 13).

274 Landolt, Vorwort, o. P.

275 Geschäftsbericht 1961, S. 14.

276 Geschäftsbericht 1965, S. 26. Tatsächlich wurden bei den Ausstellungen Arbeiten verkauft. Als Käuferin fungierte nicht nur die Stadt Zürich, sondern auch der Kanton Zürich und Private. So kaufte die Stadt 1960 beispielsweise zwölf Arbeiten im Gesamtwert von 24 600 Franken, während der Kanton für 4 500 Franken, private Käuferinnen und Käufer für 8 540 Franken Werke erstanden (Geschäftsbericht 1960, S. 14). 1968 kaufte die Stadt zwölf Arbeiten für 33 410 Franken, der Kanton deren sieben im Wert von 12 670 Franken, während von privater Seite 18 Werke im Gesamtbetrag von 15 135 Franken erworben wurden (Geschäftsbericht

Die Verbindung von Förderung und sozialen Unterstützungsmassnahmen barg jedoch auch Probleme. Schon 1952 empörte sich *Die Tat*, in der Ausstellung würde die Kunst «statt gefördert [...] nivelliert und vermassst», ja das Format sei das «falsche Mittel, gute und wahre Kunst zu fördern».²⁷⁷ «Das künstlerische Niveau», so beschwerte sich 1960 ein Gemeinderat beim Stadtrat, «ist in den letzten Jahren bei einem Tiefstand angelangt», wobei die «leider in grosser Zahl vorhandenen ganz schlechten Werke»²⁷⁸ viele Künstlerinnen und Künstler von einer Beteiligung abhalten würden. In seiner Antwort betonte der Stadtpräsident, dass die Juroren wohl darauf bedacht seien, «das Schlechte vom Guten zu trennen», eine strengere Selektion jedoch dem Anspruch, «einer grösseren Zahl von Künstlern Gelegenheit» zu bieten, «ihre Werke dem Publikum zu zeigen»,²⁷⁹ widerläufig sei. So wurde an der alljährlich im Dezember – daher auch die Bezeichnung «Weihnachtsausstellung» – stattfindenden Veranstaltung auch in den 1960er Jahren festgehalten. Erst 1968 erfolgte eine Neuausrichtung. Der mit der Durchführung beauftragte Max Bill entschied sich für eine dreigeteilte Gliederung der Veranstaltung nach künstlerischen Tendenzen.²⁸⁰ Allerdings schien die Neuausrichtung nicht zu befriedigen und 1971 wurde die Gesamtschau der Zürcher Kunstschaaffenden in einer gänzlich revidierten Form durchgeführt. In Anlehnung an die in den frühen 1970er Jahren aktuellen Debatten um eine breitenwirksame und möglichst vielen Menschen zugängliche Kulturpolitik etablierte die städtische Förderung das Format der unjurierten Ausstellung.

1968, S. 15). Bei Werkverkäufen mussten die Künstlerinnen und Künstler der Stadt einen Unkostenbeitrag erstatten (vgl. Widmer, Zum Geleit, 1976, o. P.).

277 C. Sch., Zum Städtischen Kunstkredit.

278 Weisung des Stadtpräsidenten an den Stadtrat, 22. Feb., S. 1, 1960, StArZH, V.B.c.64.

279 Ebd., S. 2.

280 Die Ausstellung von 1968 war den abstrakt arbeitenden Kunstschaaffenden gewidmet, 1969 wurden Künstlerinnen und Künstler der konkreten und der phantastischen Richtung gezeigt, 1970 schliesslich diejenigen der gegenständlichen Malerei und Plastik. Insgesamt wählte die aus Bill, dem Architekten und Designer Robert Haussmann sowie dem Kunstkritiker Willy Rotzler zusammengesetzte Jury aus 2121 eingereichten Werken 521 aus und ordnete sie den jeweiligen Ausstellungen zu (Zürcher Künstler im Helmhaus, S. 4). Dabei schlug die von Bill im Katalog zur dritten Ausstellung *Figurative Malerei und Plastik* formulierte Kritik an der gegenständlichen Kunst hohe Wellen. Diese lasse sich durch die Haltung des «Keine-Kennntnis-Nehmens von der aktuellen Gegenwart und ihren Problemen» (ebd., S. 5) beschreiben, dementsprechend komme ihr keine «wirkliche Funktion in unserer Zeit» (ebd.) mehr zu. Erstaunlich sei, «dass die junge Generation diese, an einer noch heilen Welt orientierten Kunst übernimmt, ohne sie mit Elementen der Gegenwart zu konfrontieren» (ebd.). Und er fuhr fort: «Es fehlt jede Andeutung an die spezifischen Merkmale unserer Zeit, die Welt der Wissenschaft, der Technik, des Bauens, des Verkehrs. Es fehlt die Auseinandersetzung zwischen den Menschen und innerhalb der Gesellschaft» (ebd.). Vgl. dazu auch [Kap. 3.1](#) der vorliegenden Arbeit.

1971 präsentierten 625 Künstlerinnen und Künstler rund 7200 Arbeiten in den *Züspa*-Hallen in Zürich-Oerlikon.²⁸¹

Die kaum überschaubare Form, die sich mit ihrer durch Kojen gegliederten Ausstellungsarchitektur an den aufkommenden Kunstmessen orientierte,²⁸² irritierte selbst die Verantwortlichen. Als «unzensurierte Heerschau» verleite sie «zu strapaziösen Tagesmärschen kreuz und quer durch ein verwirrendes Kunstdickicht», in dem sich «Kunst an Kitsch, Meisterliches an Stümperhaftes, Gekonntes an Missglücktes»²⁸³ reihe. Im Frühjahr 1972 wurde die Ausstellung um drei weitere, kleinere und von drei verschiedenen Jurys konzipierte Präsentationen im Helmhaus ergänzt. Neben der Jurierung durch die städtische Kunstkommission einerseits und durch fünf junge Schweizer Künstler²⁸⁴ andererseits war vor allem die dritte, durch Publikumsvoten generierte Ausstellung ein Versuch, basisdemokratische Entscheidungen in die Förderung einfließen zu lassen. Nach diesen Experimenten konnte sich die Stadt auf eine gewisse Kontinuität einigen: Die Ausstellung fand – ab 1975 unter dem Titel *Kunstszene Zürich* – im Dreijahresrhythmus juryfrei in den Messehallen in Oerlikon statt, während in den übrigen Jahren eine jurierte Schau im *Helmhaus*, im Kunsthaus und im Kunstgewerbemuseum durchgeführt und von aufwändig gestalteten Katalogen (Abb. 12) begleitet wurde. Die Fördermittel verloren den ursprünglichen Charakter der sozialen Unterstützungsaktion und wurden als klares Bekenntnis zu einer auf symbolisches Kapital bedachten Förderung propagiert.

In dieser Entwicklung werden sowohl die Probleme einer differenten Auslegung als auch die an das Fördermittel der Ausstellung gestellten Ansprüche offenbar. Der Versuch, die Präsentation einerseits juriert und andererseits unjuriert durchzuführen, zeugt von der heiklen Gratwanderung zwischen Offenheit und Selektion, zwischen Förderung für alle und Förderung für wenige.²⁸⁵ Als problematisch wurde insbesondere die Idee einer allen zugänglichen Förderung erachtet, die sich klar von den immer knappen und demnach per se antagonistisch angelegten Preis- oder Stipendienvergaben unterschied. Stadtpräsident Widmer kritisierte die unjurierte Ausstellung als «demokratische Mammutschau»²⁸⁶ und verlieh dem Demokratiebegriff für einmal eine negative Prägung.

281 Vgl. Geschäftsbericht 1971, S. 79.

282 Nur ein Jahr zuvor hatte in der Schweiz mit der *Art Basel* die erste Verkaufsmesse für Gegenwartskunst stattgefunden.

283 Zürcher Künstler im Helmhaus I, Die Auswahl der städtischen Kunstkommission, Jurybericht, 1972, StArZH, V.B.c.900.

284 In der Jury sass unter anderen Rémy Zaugg (vgl. Zürcher Künstler im Helmhaus II. Die Auswahl von fünf jungen Schweizer Künstlern, Jurybericht, 1972, StArZH, V.B.c.900).

285 Dementsprechend bemerkte Stadtpräsident Widmer zur Eröffnung der Ausstellung von 1972, dass man «sich vielleicht nicht ganz klar darüber ist, welche Funktion der Ausstellung zukommen» (Widmer, Zum Geleit, 1972, S. 3) solle.

286 Widmer, Zum Geleit, 1978, o. P.



Abb. 12: Deckblatt des Kataloges zur Ausstellung *Kunstszene Zürich*, 1976.

Bezeichnenderweise betonte die Jury der *Kunstszene Zürich* 1978 dann auch, dass sie gerade «nicht <demokratisch> vorgehen und jedermann berücksichtigen»²⁸⁷ könne. Auch das Verhältnis von Quantität und Qualität stand zur Debatte. So hielt Widmer 1975 angesichts der Grösse der unjuriierten Ausstellung fest: «Seien wir uns allerdings bewusst, dass Zahlen in der Kunst nicht alles bedeuten. Wenn die Werke unserer Ausstellung aneinandergereiht auch bequem

287 Baumann et al., Bericht der Jury, o. P., Hervorhebung im Original.

an beiden Seiten der Bahnhofstrasse Platz fänden, ist damit nicht gesagt, dass sie sich damit in einen Louvre verwandeln würde.»²⁸⁸

Neben der Meinung, dass eine Steigerung der Quantität nicht eine Zunahme der Qualität bewirke – eine Einsicht, die zeitgleich auch im Kontext des Eidgenössischen Kunststipendiums geäussert wurde –, unterlief die grosse Anzahl der Anmeldungen auch die gängigen Kategorisierungen von Künstlerinnen und Künstlern beziehungsweise Laien oder Nichtkünstlern. Die Stadtzürcher Ausstellung war konfrontiert mit einer Fülle von partizipationswilligen «Dilettanten, [die] ihre in liebevoller Freizeitarbeit entstandenen Kunstprodukte einmal ans Licht der Öffentlichkeit bringen woll[t]en».²⁸⁹ Dementsprechend mussten die Förderziele differenziert werden, was sich gerade auch im «Kompromiss-System»²⁹⁰ des Alternierens zwischen jurierter und unjurierter Ausstellung manifestierte. Während die grosse Ausstellung in den *Züspa*-Hallten jenen, «die sich zur Kunst berufen fühlen», die Möglichkeit bieten sollte, «frei unter gleichen Bedingungen an die Öffentlichkeit» zu treten, wollte die selektierte Ausstellung den auserkorenen Kunstschaftenden entgegenkommen, die «wünschen, nicht nur in einer Messehalle sondern auch in einem Museum präsent»²⁹¹ zu sein.

Dieser von der Jury der *Kunstszene Zürich 76* benannte Aspekt der Öffentlichkeit stellte einen zentralen Anspruch an das Fördermittel dar. Für die Ausstellerinnen und Aussteller – seien sie nun als Künstlerinnen und Künstler oder als «Laien» beschrieben – sollten sowohl die jurierte als auch die unjurierter Ausstellung eine öffentliche Plattform generieren. In der Meinung der Verantwortlichen konstituierte sich diese Öffentlichkeit wesentlich über die ausgeglichene Berücksichtigung von jüngeren Künstlerinnen und Künstlern einerseits und arrivierten andererseits. Letztere verliehen der Ausstellung «jenen Glanz, von dem auch die jüngeren und unbekannteren Kollegen profitieren»²⁹² konnten. Die etablierten Künstlerinnen und Künstler sollten die diesbezüglich schlechter ausgestatteten Kunstschaftenden an ihrem symbolischen Kapital teilhaben

288 Widmer, Vorwort, S. 3. Ähnlich hielt er schon 1972 fest: «Wie soll das weitergehen? Trifft es zu, dass nächstes Jahr der Hauptbahnhof einbezogen wird und man die Plastiken entlang den Pisten in Klotten aufbaut? Werden 1974 wirklich keine Anmeldeformulare mehr ausgegeben, sondern nur noch die Abmeldung jener wenigen Zürcher, welche nicht mitmachen wollen, registriert?» (Widmer, Zum Geleit, 1972, S. 3).

289 Widmer, Zum Geleit, 1978, o. P. Der Wunsch, die Ausstellung «vom Zulauf der Dilettanten zu befreien» (Protokoll der Sitzung der städtischen Kunstkommission vom 28. Februar 1967, S. 5, StArZH, V.B.c.33), wurde auch in einer Sitzung der städtischen Kunstkommission im Winter 1967 laut.

290 Dies die Bezeichnung der für die jurierter Ausstellung von 1976 verantwortlichen Kommission (Billeter et al., Bericht der Jury, S. 7).

291 Ebd.

292 Widmer, Zum Geleit, 1973, o. P.

lassen.²⁹³ Die Veranstalter sahen sich jedoch mit einer doppelten Gefahr konfrontiert, die die Logik dieser Fördergedanken zu unterlaufen drohte. Erstens barg die Struktur nicht nur der grossen, unjurierten, sondern auch der selektiven kleineren Präsentationen das Risiko, dass sich die etablierten Künstlerinnen und Künstlern nicht beteiligten. Sei es, weil sie, wie mitunter vermutet wurde, die Zurückweisung durch die Jury fürchteten²⁹⁴ oder weil ihnen das Format der ‹Weihnachtsausstellung› nicht (mehr) adäquat schien. In direkter Abhängigkeit davon war zweitens die symbolische Wirkungskraft der Ausstellungen nur gegeben, wenn sie sowohl die bekannten, mit symbolischem Kapital behafteten Kunstschaffenden als auch die ‹Jungen›, die ‹sich auf dem Weg eines glaubwürdigen Experimentes bef[an]den›,²⁹⁵ anziehen konnte. Traf dies nicht zu, war die Strahlkraft der Ausstellung gering und die explizit daran gekoppelte Idee einer Förderung durch Bereitstellung von Öffentlichkeit hinfällig.²⁹⁶ Auch die Idee einer finanziellen Förderung durch Verkäufe war letztlich an das den Beteiligten zugeschriebene symbolische Kapital und die Sichtbarkeit gekoppelt. So wirkte sich nicht nur ein grosser Publikumsandrang und eine dadurch entstehende Angebotsverknappung, sondern auch die künstlerische Konkurrenz positiv auf die Verkaufschancen aus.

Trotz den Ansprüchen, die Förderung bei den unjurierten Ausstellungen ohne Selektion zugänglich zu machen, entsprach auch diese Strategie der antagonistischen Struktur des künstlerischen Feldes. Die unjurierte Ausstellung sollte den Kunstschaffenden Vergleichsmöglichkeiten bieten und sie zu weiteren Leistungen anspornen. Indem beispielsweise die Zürcher Ausstellung Künst-

293 Die Wichtigkeit dieser Art von Kapitalverteilung betonte auch die GSMBA mit Blick auf ihre bis in die späten 1960er Jahre regelmässig durchgeführten, gross angelegten *Gesellschaftsausstellungen* oder die im Auftrag des Bundes 1961 organisierte *Nationale Kunstausstellung* in Luzern. So ist es gemäss einem Jurymitglied der 24. Ausstellung der Künstlergesellschaft in den St. Galler *Olma-Hallen* gerade ‹der Wille zu einer unerschütterlichen Solidarität› (Meisser, Bemerkungen, S. 42), der den Wert solcher Grossausstellungen ausmache.

294 So würden sich insbesondere die ‹etablierten Künstler› (Billetter et al., Bericht der Jury, S. 7) nur ‹ungern dieser Prozedur› (ebd.) der Jurierung unterziehen.

295 Dies die von der Jury anlässlich der *Kunstszene Zürich* 1976 genannten Kriterien (ebd.).

296 Mit diesem Problem war auch die GSMBA konfrontiert. So hielt Kunsthauksdirektor René Wehrli zu der 1950 in seinem Haus gastierenden Gesellschaftsausstellung der Künstlervereinigung fest: ‹Wir bedauern nur, dass manche, und künstlerisch ausgezeichnete, Mitglieder der GSMBA sich nicht entschliessen konnten, ihren Beitrag an die Ausstellung zu leisten und dadurch deren repräsentativen Wert zu erhöhen› (Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA (Hg.), XXII. Ausstellung, S. 6). Allerdings bleibt die Gesamtschau als Format vorerst erhalten, auch wenn sie gesellschaftsintern immer wieder zur Debatte stand. 1964 widmete die GSMBA eine ganze Nummer der *Schweizer Kunst* dem Thema. Die Beiträge, unter anderen von den Kuratoren Harald Szeemann und Arnold Rüdinger oder dem Künstler Franz Fedier, verwiesen jedoch auf die Unbeliebtheit dieser Ausstellungsform. Gemäss Szeemann würden diese lediglich den ‹mittelmässigen Talenten› nützen, Fedier erachtete eine Teilnahme gar als ‹nutzlos› (Zur Problematik, S. 3).

lerinnen und Künstler aus der Stadt und deren Agglomeration versammelte, sollten diese zur «Konfrontation mit ihrer eigenen Stellung angeregt»²⁹⁷ werden. Diesen Anspruch formulierte pointiert auch die Zentralpräsidentin der GSMBK zur 26. Gesamtausstellung der Künstlerinnenvereinigung in Basel: «Sie [die Gesamt- oder Gesellschaftsausstellungen, d. V.] sind – abgesehen vom ideellen und auch materiellen Zweck der Öffentlichkeit gegenüber – ein Wettkampf der Künstlerinnen aus der ganzen Schweiz. Und ich möchte sagen, wie es bei den Wettspielen für die Olympiameisterschaften erfreulich ist, wenn sich viele Anwärter miteinander messen, so zeugt es für die Lebendigkeit einer Künstlergesellschaft, wenn sich zu solchen Ausstellungen immer sehr viele melden.»²⁹⁸

Letztlich war sowohl der jurierten als auch der unjurierten Ausstellung die Intention einer zweifach wirkenden Förderung eingeschrieben, die nicht nur den Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch dem Publikum zugutekommen sollte. Die unjurierte, «wohl grösste Kunstaussstellung Europas»²⁹⁹ in den *Züspa*-Hallen, die «ein mehrfaches an Besuchern anziehen» vermochte, ja «Zehntausende, die nicht zum Stammpublikum von Museen und Galerien gehören und vielleicht zum ersten Mal im Leben mit bildender Kunst überhaupt so intensiv konfrontiert werden»,³⁰⁰ ansprechen würde, entsprach im besten Sinne den Ideen der demokratischen Kulturpolitik. Auch die jurierten Präsentationen bedienten sich dieser Argumentationen und setzten bei den Besucherinnen und Besuchern an. So bedeute die *Kunstszene Zürich* «nicht nur Förderung lokalen künstlerischen Schaffens; es heisst gleichermassen Förderung des Kunstverständnisses im lokalen Bereich».³⁰¹

Makkaroni, Stromzähler und die Kunst. Die Förderstrategien des Migros-Genossenschafts-Bundes und der Stiftung Landis & Gyr

«Was verstehen die Makkaronihändler schon von der Malerei?»,³⁰² soll gemäss Peter P. Riesterer, verantwortlich für die Kunstförderung beim *Migros-Genossenschafts-Bund*,³⁰³ ein Künstler über die vom Detailhändler 1965 als «Aktion

297 Stummer, Bericht der Jury, S. 5.

298 Mitteilung von Claire Zschokke an Radio Basel, undatiert, ca. 1968, Gosteli-Stiftung, 299.

299 Geschäftsbericht, 1974, S. 103.

300 Widmer, Zum Geleit, 1978, o. P.

301 Billeter et al., Bericht der Jury, S. 7. Ähnliches äusserte auch Widmer 1972: «Die Stadt betrachtet es als ihre Aufgabe, regelmässig den Kunstschaffenden eine Möglichkeit zu geben, vor eine weitere Öffentlichkeit zu treten, aber auch dem Publikum eine Übersicht über die hier entstehenden Arbeiten zu vermitteln» (Widmer, Zum Geleit, 1972, S. 3).

302 So zitiert Riesterer den ungenannt bleibenden Künstler im *Brückenbauer* (Riesterer, Die Migros, S. 6).

303 Die Struktur des *Migros-Genossenschafts-Bundes* sah vor, dass der Grossteil der kunst- und kulturfördernden Tätigkeiten zentral durch den Präsidenten der Verwaltungsdelegation ko-

zur Förderung Schweizer Nachwuchskünstler»³⁰⁴ gepriesene Ausstellung für Kunstschaffende bis vierzig Jahre angemerkt haben. Die seit den 1940er Jahren verfolgte Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit der *Migros* hatte einen dezidiert kunstfördernden Charakter. Der Genossenschaftsbund propagierte die Ausstellungen als Möglichkeit, Kunst zu erwerben, und betonte, dass die «wirksamste Förderung z. B. der Maler und Bildhauer nach wie vor durch den Kauf von Bildern und Skulpturen erzielt»³⁰⁵ werden könne.³⁰⁶ Ähnlich dem Konzept der Stadtzürcher Ausstellungstätigkeit war die Förderung des *Migros-Genossenschafts-Bundes* bis Mitte der 1970er Jahre sozial motiviert und gründete auf der Idee, die Künstlerinnen und Künstler mit Verkaufsmöglichkeiten zu unterstützen. Indem das Kaufen von künstlerischen Arbeiten als effizienteste Massnahme beschrieben wurde und sich die Unternehmung selbst als Käuferin engagierte, bekannte sie sich zu einer Förderungsstrategie, die auf dem Austausch von kulturellem und monetärem Kapital gründete und die jeweiligen Leistungen klar umriss. Auf der Ebene der regionalen Genossenschaften manifestierte sich dieser Anspruch in Zürich beispielsweise in den in der *Kommission für kulturelle Aktionen* debattierten Projekten, die «den lebenden Malern zu vermehrtem Absatz ihrer Bilder»³⁰⁷ verhelfen sollten. Auch die in den 1950er Jahren in der

ordiniert wurde, stand dieser doch in seiner Funktion auch dem *Departement für Kulturelles und Soziales* vor. Die regionalen Genossenschaften initiierten und organisierten kaum kulturelle Aktivitäten. Bis zu seinem Tode 1962 war Duttweiler Präsident der Verwaltungsdelegation und für die inhaltliche Ausrichtung der Kunst- und Kulturförderung zuständig. Die Ausführung der Projekte überliess er Peter P. Riesterer, der diese Position bis 1976 innehatte. Mit Pierre Arnold, der von 1976 bis 1984 als Präsident der Verwaltungsdelegation fungierte, wurde diese Struktur geändert. Arnold entkoppelte das *Departement für Kulturelles und Soziales* vom Präsidentenamt und schuf die *Direktion für Kulturelles und Soziales*, deren Leitung er Arina Kowner übertrug (vgl. Hunziker Keller, Mäzenin, S. 244).

304 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), Rechenschaftsbericht 1965, S. 78. «Es sollten in erster Linie Künstler zum Zug kommen, deren Werke aus dem Durchschnitt herausragen oder zukunftsversprechende Ansätze aufweisen» (ebd.).

305 Ergänzende Bemerkungen zum Konzept der Kommission Bärlocher, 26. Okt. 1973, S. 2, MGB G 2061a. Die Kommission hatte in den 1970er Jahren den Auftrag, ein Konzept für den 1941 von Duttweiler an der ersten Genossenschaftsversammlung vorgeschlagenen und 1950 in den Thesen von ihm und seiner Ehefrau Adele Duttweiler schriftlich fixierten Kulturprozess zu erarbeiten.

306 Im Bereich der Förderung der bildenden Kunst stellte das Sammeln die kontinuierlichste Tätigkeit dar. Auch wenn der Aspekt der Kunstvermittlung in der Kunstförderung der *Migros* einen zentralen Stellenwert einnahm, erfolgte die Ausstellungstätigkeit vergleichsweise unregelmässig (Hunziker Keller, Mäzenin, S. 251). Im Bereich der Vergabe von Stipendien richtete die Genossenschaft ihren Fokus nicht auf die bildende Kunst, sondern auf Musik und darstellende Kunst. Die Vergabe von Preisen in der bildenden Kunst wurde nicht als sinnvoll erachtet, beständen diese doch «schon im Überfluss in der Öffentlichkeit» (Ergänzende Bemerkungen zum Konzept der Kommission Bärlocher, 26. Okt. 1973, S. 2, MGB G 2061a).

307 Protokoll der 8. Sitzung der Kommission für kulturelle Aktionen der Genossenschaft Zürich, 14. Dez. 1953, S. 1, MGB G-KU.II/001. Diskutiert wurde Mitte der 1950er Jahre beispielsweise die nach 1940 erneuerte Durchführung eines sogenannten *Salon Indépendant*, wo Kunst-

Bücherstube Ex Libris, ab 1966 im *Kulturfoyer* im Verwaltungsgebäude am Zürcher Limmatplatz oder in der *Galerie Klubschule* in der *Migros-Klubschule* durchgeführten Ausstellungen boten den Künstlerinnen und Künstlern Verkaufsmöglichkeiten.

Zugleich verfolgte der MGB auch pädagogisch motivierte Ziele. Die Kunstaussstellungen sollten «eine Brücke [...] schlagen vom Künstler zur Bevölkerung» und waren als «Erziehungsaufgabe»³⁰⁸ deklariert. Weiter haftete dem Engagement der *Migros* seit jeher auch die von Duttweiler bereits 1950 in seinen *Thesen* vertretene Meinung an, dass wirtschaftliches Wachstum wesentlich auf sozialem und kulturellem Engagement gründe,³⁰⁹ ja «dass echte kulturelle Leistungen im Dienste des Landes positive Auswirkungen auf die Gesamtentwicklung des Unternehmens»³¹⁰ hätten. Der MGB knüpfte seine kunstfördernden Aktivitäten demnach an die Hoffnung auf symbolisches Kapital, das sich in Form von Sichtbarkeit und Bekanntheit jenseits des künstlerischen Feldes manifestierte. Die Verbindung von künstlerischem Engagement mit Strategien der öffentlichkeitswirksamen Selbstpositionierung sollte der Firma letztlich finanziellen Gewinn, also monetäres Kapital, einbringen.³¹¹

Mit der Frage nach dem in diesem Austausch für die Kunstschaffenden herauspringenden symbolischen Kapital kommt die eingangs zitierte Befürchtung über den kunstunkundigen «Makkaronihändler» wieder ins Spiel. Die Sammlung des MGB, die heute zum *Migros Museum für Gegenwartskunst* gehört und mit reichlich symbolischem Kapital ausgestattet ist, war bis Mitte der 1970er Jahre Resultat oft mehr oder minder zufälliger Ankäufe, die ohne klares inhaltliches Konzept erfolgten. Der Schwerpunkt lag auf Arbeiten von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern von lokaler Bekanntheit, wobei die gegenständlich-figürliche Kunst – manchmal auch mit einem gesellschaftskritischen Impetus – das Herzstück der Sammlung bildete. Die konstruktiv-konkrete Richtung wurde erst durch Ankäufe von Arbeiten von Max Bill 1975 berücksichtigt. Andere Tendenzen der Gegenwartskunst wie der Tachismus oder fotografische oder

schaffende «von Rang» (Protokoll der 4. Sitzung der Kommission für kulturelle Aktionen der Genossenschaft Zürich, 5. Dez. 1956, S. 3, MGB G-KU. II/002) ihre Arbeiten zu «Atelierpreisen» (ebd.) verkaufen sollten. Obschon von Duttweiler abgesegnet (vgl. Aktennotiz der Besprechung über den Salon Indépendant zwischen den Herren G. Duttweiler, E. Melliger und C. Grassi, 28. März 1957, MGB G-KU.II/002), wurde diese Idee 1958 verworfen.

308 Protokoll der 16. Sitzung der Kommission für kulturelle Aktionen, 12. Jan. 1959, S. 4, MGB G-KU.II/002. Vgl. dazu auch: [Kap. 6.5](#) der vorliegenden Arbeit.

309 Die *Thesen* sind u. a. abgedruckt in: Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Eine Brücke*, S. 60.

310 Die kulturellen, sozialen und wirtschaftspolitischen Aufgaben der Migros-Gemeinschaft, 1974, S. 4. MGB G 2061a.

311 Vgl. dazu [Kap. 6.5](#) der vorliegenden Arbeit.

konzeptuelle Arbeiten wurden nicht gekauft.³¹² Die Funktionszuweisung an die gekauften Arbeiten, die «vorwiegend zur Ausschmückung der Arbeitsräume»³¹³ dienen sollten, entsprach der Ausrichtung der Sammlung auf oft leichtverdauliche Landschaften und Stillleben. Die Berücksichtigung von gesellschafts- oder fortschrittskritischen Arbeiten war durch die in den 1960er Jahren eingegangene Zusammenarbeit mit dem Kunstkritiker Fritz Billeter bestimmt, der als Vordenker der Zürcher Produzentengalerie *Produga* und als Verfechter des kritischen Realismus Künstler wie Hugo Schuhmacher (1939–2002) oder Mario Comensoli (1922–1993) in der *Galerie Klubschule* zeigte. Die Sammlung war bis Mitte der 1970er Jahre von geringem symbolischen Wert, was sich auch auf deren kunstförderndes Potenzial auswirkte. Wohl konnten die Künstlerinnen und Künstler finanziell von einem Ankauf profitieren, viel mehr ergab sich aber daraus nicht für sie. Die Förderfähigkeit des MGB muss demnach eher in der lokal verankerten Ausstellungsgestaltung denn in der Sammlungstätigkeit verortet werden.

1976/77 kann beim kunstfördernden Engagement eine Zäsur ausgemacht werden. Arina Kowner, die neu als Vorsteherin der nun unabhängigen *Direktion für Kulturelles und Soziales* amtierte, setzte als Verantwortlichen für die ebenfalls neu geschaffene *Abteilung Bildende Kunst* den Künstler Urs Raussmüller ein. Neben der Ausarbeitung eines neuen Konzeptes für die Förderung wurde die bestehende Sammlung neu inventarisiert. Die entscheidende Neuerung erfolgte bei der künstlerischen Ausrichtung. Künftig sollte die internationale Gegenwartskunst im Fokus stehen. Intendiert war die «Orientierung an internationalen Kunstausstellungen und -messen».³¹⁴ Gekauft wurden nun Werke von international etablierten Kunstschaaffenden wie Georg Baselitz (*1938) oder Gerhard Richter (*1932). Schweizer Künstlerinnen und Künstler wurden nur berücksichtigt, wenn sie diesem Sammlungsfokus entsprachen.³¹⁵ Auch die Ausstellungstätigkeit erfuhr eine Schwerpunktverschiebung. Nicht nur wurde das Foyer im Verwaltungsgebäude bereits 1978 mit Arbeiten beispielsweise

312 Auch der *Kommission für kulturelle Angelegenheiten* des Zürcher Genossenschaftsbundes schienen die «Werke der abstrakten Malerei» (Protokoll der 8. Sitzung der Kommission für kulturelle Aktionen der Genossenschaft Zürich, 14. Dez. 1953, S. 1, MGB G-KU.II/001) nicht genehm. Diese würden für ein Ausstellungsprojekt «nicht in Frage» (ebd.) kommen, da sie «vom breiten Publikum nicht gewünscht» (ebd.) würden. Die frühen Ankäufe sind in den Sammlungskatalogen des *Migros Museums für Gegenwartskunst* (vgl. beispielsweise die diesbezüglich jüngste Publikation: Munder, Migros Museum für Gegenwartskunst (Hg.), Sammlung) nicht dokumentiert. Die Informationen zu meinen Ausführungen entnehme ich einer Liste der Ankäufe zwischen 1950 und 1976, die mir von der wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Bereiches Sammlung des *Migros Museums* zur Verfügung gestellt wurde.

313 Migros-Genossenschaftsbund (Hg.), Rechenschaftsbericht 1970, S. 67.

314 Genossenschaft Migros Zürich (Hg.), Rechenschaftsbericht 1977, S. 43.

315 So kaufte der MGB zwischen 1977 und 1980 beispielsweise Arbeiten von Martin Disler (1949–1996), Markus Raetz oder Anselm Stalder (*1956).

von Markus Raetz, aber auch mit Werken von Jan Dibbets (*1941), Markus Lüpertz (*1941) oder Donald Judd (1928–1994) bespielt, sondern stand auch die Einrichtung der *Halle für internationale Kunst* (InK) ganz im Zeichen der künstlerischen Neupositionierung. Die grossen neuen Ausstellungsräume im Zürcher Industriequartier implizierten auch eine Modifikation der kunstfördernden Ziele. Die Förderung der künstlerischen Produktion stand nun im Fokus. In der *M-Sozialbilanz* von 1980 wurde festgehalten: «Ziel von InK ist es, das Entstehen von Kunst zu fördern und zugleich einem breiten Bewusstsein von Gegenwartskunst beizutragen. [...] Im einzelnen wirkt InK als Instrument der aktiven Kunstförderung durch Bereitstellung der Infrastruktur (Ort, Mitarbeiter, Mittel).»³¹⁶ Im Rahmen der InK hatten die Künstlerinnen und Künstler die Möglichkeit, vor Ort zu produzieren und auszustellen.³¹⁷ Allerdings lag der Förderfokus nicht mehr auf Schweizer Kunst. So betonte Raussmüller: «Wir machen internationale Kunst, nicht Schweizer Kunst. Natürlich interessiert mich die einheimische Kunst – aber nicht als Schweizer Kunst.»³¹⁸ Die Absage an die ausschliessliche Förderung von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern und die Ausrichtung an den international relevanten Tendenzen des Minimalismus oder der Konzeptkunst hatten ambivalente Auswirkungen. Wohl waren Kunstschaffende mit Schweizer Wurzeln im Ausstellungsprogramm nun in der Minderheit, die Auserkorenen konnten jedoch vom symbolischen Kapital, ja vom Glanz der internationalen Namen profitieren.³¹⁹ Zugleich fanden bis anhin favorisierte Kunstschaffende beispielsweise des kritischen Realismus im neuen Förderkonzept keinen Platz mehr.

Das Ausstellen und Sammeln von Kunst erachtete auch die *Stiftung Landis & Gyr* als zentrale Förderstrategie.³²⁰ Während die Vergabe des Förderpreises eine einmalige Angelegenheit blieb, war die ausstellende und sammelnde Tätigkeit auf Kontinuität bedacht. Seit 1973 veranstaltete die Stiftung im Personalrestaurant des Zuger Firmensitzes regelmässig Kunstausstellungen. Insbesondere wurde der kunstvermittelnde Aspekt propagiert, während die Möglichkeit der Kunstverkäufe keine Erwähnung fand. Die Stiftung wollte nicht nur «jungen Künstlern Gelegenheit geben, ihre Werke auszustellen», sondern zugleich sollte

316 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *M-Sozialbilanz 1980*, S. 60.

317 In den ersten Jahren waren dies beispielsweise Jannis Kounellis (*1936), Sol LeWitt (1928–2007), Bruce Naumann (*1941), Martin Disler, Claude Sandoz (*1946) oder Hanne Darboven (1941–2009). Vgl. dazu die zwischen 1978 und 1981 erschienen Dokumentationen: Sauer, InK (Hg.), *Dokumentationen*.

318 Zit. Ulrich, InK, S. 11.

319 Neben der Ausstellung *12 junge Künstler aus der Schweiz* (1979, u. a. mit Anselm Stalder, Aldo Walker oder Claude Sandoz) war bis 1980 mit Martin Disler lediglich ein Schweizer Künstler im Ausstellungsprogramm vertreten.

320 Vgl. 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr, 1982, S. 27.

auch das «Personal mit dem Schaffen zeitgenössischer Künstler konfrontiert»³²¹ werden. Gleich den anderen Stiftungstätigkeiten stand auch hier das lokale Schaffen im Vordergrund. Die Stiftung hegte den Anspruch, «zur Belebung des kulturellen Lebens von Stadt und Kanton Zug beizutragen».³²²

Die Anbindung an die Region und der Anspruch, mit den Ausstellungen das «Verständnis für das Kunstschaffen der Gegenwart [zu] wecken und fördern», determinierte auch die künstlerischen Inhalte. Die ausgestellten Kunstschaffenden waren bis auf wenige Ausnahmen – so etwa Max von Moos (1903–1979) – von ausschliesslich lokaler Bekanntheit. Gezeigt wurden aquarellierte Landschaften, mit Bleistift gezeichnete Clowns, aus Gips gefertigte Tierfiguren oder religiöse Szenarien. Die durch den von der Stiftung vergebenen Preis beabsichtigte Förderung des «Abwegige[n]»³²³ war in der Ausstellungstätigkeit nicht prioritär. Vielmehr entsteht der Eindruck, als sei versucht worden, die Konfrontation mit der Kunst nicht allzu hart ausfallen zu lassen. Auch die Ankaufstätigkeit der Stiftung wurde von deren langjährigen Präsidenten als Förderung deklariert.³²⁴ Die Sammlung war der Öffentlichkeit nicht zugänglich, ein Grossteil der angekauften Arbeiten verschwand in den Büroräumlichkeiten der Unternehmung. Der fördernde Aspekt war für die Künstlerinnen und Künstler ein geringer. Neben dem durch den Werkverkauf erhaltenen monetären Kapital war das symbolische Kapital angesichts der Unsichtbarkeit der Sammlung und der Sammlungstätigkeit nahezu inexistent.

«Banken fördern Kunst»:³²⁵ Das Sammeln und Ausstellen der Finanzinstitute

«Banken fördern Kunst», propagiert das Plakat (Abb. 13) zur gleichnamigen Ausstellung 1978 in Zürich, bei der der *Schweizerische Bankverein Zürich*, die *Schweizerische Volksbank* und die *Gotthard-Bank* ihre Sammlungen präsentierten.³²⁶ Mit ihren gut sichtbaren, grafisch in die auf dem Plakat dargestellten

321 Brunner, Kunstförderung, S. 135.

322 2. Landis & Gyr-Kunstaussstellung, S. 35.

323 Stiftung Landis & Gyr (Hg.), 10 Jahre, o. P.

324 Vgl. 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr, 1982, S. 27.

325 So der Titel der Ausstellung von 1978, in der die *Gotthard-Bank*, die *Schweizerische Volksbank* und der *Schweizerische Bankverein Zürich* ihre Sammlungen dem Publikum zugänglich machten.

326 Die Sammlungen wurden im *Helmhaus*, im *Strauhof* und im *Stadthaus* gezeigt. Neben dem Ankaufen – sei es für den gezielten Aufbau einer Sammlung oder primär für die Gestaltung von Firmenräumlichkeiten – und Ausstellen von Kunst hatten sowohl der *Bankverein* als auch die *Volksbank* 1972 bzw. 1969 auch eine Stiftung eingerichtet, die sich in Kunst, Wissenschaft und sozialen Belangen engagierte. Die Intentionen der Stiftungstätigkeiten lagen mit Fokus auf Denkmalpflege mehr auf dem Kulturerhalt denn auf der Kulturförderung. Im Bereich der bildenden Kunst unterstützte der SBV Institutionen (wie beispielsweise das Zürcher Kunsthaus), in der Individualförderung betätigte sich die Stiftung nicht. Auch die Stiftung der

Farbtuben integrierten Firmenlogos behaupteten die drei Banken die Gleichsetzung ihrer Sammlungstätigkeiten mit kunstfördernden Aktivitäten. Die Idee der Kunstförderung wurde jedoch unterschiedlich ausgelegt.

Die *Gotthard-Bank* begann 1968 auf Initiative des Verwaltungsratsmitgliedes Carlo von Castelberg und des damaligen Generaldirektors Fernando Garzoni Arbeiten von jungen Schweizer Künstlerinnen und Künstlern zu kaufen.³²⁷ Den Kunstschaffenden sollte «etwas vom Ertrag des Unternehmens zufallen».³²⁸ Allerdings betonte die Bank, «keine Almosen» zu vergeben, sondern den Künstlerinnen und Künstlern «eine Gegenleistung für ihr Schaffen»³²⁹ zu bieten. Mit dem Anspruch, «bei den Ankäufen keine Zugeständnisse an das Auffassungsvermögen nicht geschulter Betrachter»³³⁰ zu machen, und durch die Betonung, dass die «Avantgarde-Förderung [...] Sache der Privaten»³³¹ sei, kaufte die Bank bei jüngeren, aber doch etablierten Vertretern des zeitgenössischen künstlerischen Feldes. So beispielsweise in den Galerien von Toni Gerber und Pablo Stähli, aber auch an Stipendien- und Weihnachtsausstellungen.³³² Trotz der propagierten Kompromisslosigkeit formulierten die Verantwortlichen auch Einschränkungen. Grosse Formate, Plastiken oder Werke, die – so von Castelberg – «in ihrer politischen oder erotischen Aggressivität dem Betrachter nicht zumutbar wären»,³³³ fanden keinen Platz in der Sammlung. Vertreten waren die künstlerischen Tendenzen der Nachkriegszeit, was von Carlo von Castelbergs Anspruch zeugt, «nicht so sehr eine Sammlung [...] sondern eine Dokumentation»³³⁴ anzulegen.

SVB engagierte sich nicht im Bereich der Gegenwartskunst, hierfür hatte die Bank aufzukommen. Das konkrete Engagement der Stiftungen geschah aus Angst vor Kritik meist unter dem Siegel der Verschwiegenheit. So bemerkten Lüthy und Heusser vom SIK bei einer Recherche zum Thema schon 1977, dass die Formel «doing good an keeping quiet» vorherrschend sei (vgl. Lüthy, Heusser, Doing Good, S. 104).

327 Die *Gotthard-Bank* wurde 1957 als *Banca del Gottardo* in Lugano gegründet. 1963 gelangte die Aktienmehrheit der Bank in Besitz der italienischen *Banco Ambrosiano*. Von Castelberg (1923–2006) war von 1975 bis 1987 zudem Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft. Der «Kunstherr von Zürich» (Wottreng, Ein Kardinal) sei er gewesen, schrieb die *Neue Zürcher Zeitung* zu seinem Tod. Rudolf Hanhart, Konservator des Kunstmuseums St. Gallen, fungierte als externer Berater.

328 Hanhart, Sammlung, S. 19. Gemäss ihren eigenen Angaben kaufte die *Gotthard-Bank* zwischen 1968 und 1978 200 Arbeiten von 100 Schweizer Künstlerinnen und Künstlern im Gesamtwert von 800 000 Franken (ebd.; vgl. dazu auch: Martin, «Man lernt zu sehen», S. 93).

329 Hanhart, Sammlung, S. 19.

330 Ebd.

331 So von Castelberg in einem Interview im *Tages-Anzeiger* (Killer, Avantgarde-Förderung).

332 Vgl. Szeemann, Junge Schweizer Kunst, S. 12; Killer, Avantgarde-Förderung. Toni Gerber (1932–2010) eröffnete 1964 seine erste Galerie in Bern, wo er neben grossen Namen wie Lucio Fontana (1899–1968) oder James Lee Byars (1932–1997) auch junge Schweizer Kunst präsentierte. Pablo Stähli (*1944) führte seit den frühen 1970er Jahren erst in Luzern, später in Zürich eine Galerie und zeigte unter anderem Urs Lüthi oder Dieter Roth.

333 Killer, Avantgarde-Förderung.

334 Martin, «Man lernt zu sehen».



Abb. 13: Plakat zur Ausstellung *Banken fördern Kunst*, in der die *Schweizerische Volksbank*, der *Schweizerische Bankverein* und die *Gotthard-Bank* ihre Kunstsammlungen 1978 in Zürich der Öffentlichkeit präsentierten.

Die primär gelobte³³⁵ Präsentation im Zürcher *Helmhaus* umfasste sowohl Künstler wie Jakob Bill (*1942) oder Jean Baier (1932–1999), die in der Nachfolge der konstruktiv-konkreten «Väter» arbeiteten. Sie verweist mit Arbeiten von Bernhard Luginbühl oder Jean Tinguely weiter auf die Bedeutung von Eisen als künstlerischem Material in der Schweizer Nachkriegskunst und zeugt

335 Die Werke seien «lebendig, interessant und spannungsreich», schrieb die Kunstkritikerin Maria Netter in der *Schweizerischen Handelszeitung* (Netter, Leistungen). Die Sammlung der *Gotthard-Bank* stelle im Vergleich zu den anderen präsentierten Ankäufen die «vollständigste und lebendigste Sammlung über Schweizer Kunst» dar, lobte Peter Killer im *Tages-Anzeiger* (Killer, Drei Banken), während Annemarie Monteil in der *Basler Zeitung* die «hohe Qualitätsstufe» der Sammlung herausstrich (Monteil, Geld).

mit Werken von Franz Fedier (1922–2005) von der Rezeption von Tachismus und abstraktem Expressionismus. Die vertretenen Künstlerinnen und Künstler betraten das Kunstfeld grösstenteils in den 1960er und 1970er Jahren. Auffallend ist, dass die Bank die Arbeiten oft kurz nach deren Entstehungszeitpunkt erwarb. Diese Ankaufspraxis fand ihre Entsprechung in der gern betonten Haltung, primär unbekannte, «vom Kunstmarkt nicht zur Kenntnis genommen[e]»³³⁶ Kunstschaffende «am Beginn ihrer Laufbahn»³³⁷ «zu fördern, zu animieren, das Werk weiterzuführen»³³⁸ und in der Negation, dies im Dienste von Marketing- oder Kapitalanlagestrategien zu tun. Im Wissen um die Intention der Bank, die Künstlerinnen und Künstler am Pol der eingeschränkten Produktion zu fördern, fallen im Ausstellungskatalog zu *Banken fördern Kunst* zwei Dinge auf. Erstens entsteht der Eindruck, dass die gesammelten Künstlerinnen und Künstler so unbekannt gar nicht waren. Gerade die Tatsache, dass nicht wenige der im Katalog aufgeführten Kunstschaffenden auch heute noch von Bekanntheit sind, mag als Beweis für das richtige Gespür der damals Verantwortlichen angeführt werden. Allerdings wirft es auch Fragen nach den in den 1970er Jahren wirksamen Deutungshoheiten im künstlerischen Feld und nach der Positionierung der *Gottthard-Bank* gegenüber diesen auf. In der Mehrheit waren die Kunstschaffenden bereits vor der Aufnahme in die Sammlung des Finanzinstitutes einschlägig im Feld positioniert. So waren sie beispielsweise bereits mit dem Eidgenössischen Kunststipendium ausgezeichnet worden, hatten an der Biennale in São Paulo oder in Paris³³⁹ teilgenommen oder ihre Werke bei einer Einzelausstellung in einem grösseren Schweizer Museum gezeigt.³⁴⁰ Die Einladung an Harald Szeemann, den Ausstellungskatalog mit einer Einleitung zu ergänzen, kam mit Blick auf die wirkungsmächtigen Referenzpunkte ebenfalls nicht von ungefähr. Eine beträchtliche Anzahl der in der Sammlung vertretenen Künstlerinnen und Künstler hatten im Umkreis von Szeemann Förderung erhalten. Zweitens manifestiert sich hinsichtlich der «Kunst aus der unmittelbaren Gegenwart»³⁴¹ – entgegen der von einigen Kritikerinnen und Kritikern vertretenen Meinung – eine Leerstelle. Während die um 1970 im Kunstfeld gut sichtbaren Künstlerinnen

336 Killer, Avantgarde-Förderung.

337 Hanhart, Sammlung, S. 19.

338 So von Castelberg im Interview mit der *Bilanz* (Martin, «Man lernt zu sehen»).

339 Gianfredo Camesi (*1940) vertrat die Schweiz 1973 auf der Biennale in São Paulo und gelangte in ebendiesem Jahr auch mit mehreren Tinte- und Bleistiftzeichnungen in die Sammlung der *Gotthard-Bank*, während Martin Disler, von dem die Bank 1974, 1975 und 1976 verschiedene Aquarelle und Gouachen kaufte, 1975 auf der *Biennale des Jeunes* in Paris ausstellen konnte.

340 1971 zeigte das Kunstmuseum Basel eine Einzelausstellung mit André Thomkins, von dem die *Gotthard-Bank* im selben Jahr erstmals Arbeiten erwarb, oder aber präsentierte 1972 Rémy Zaugg (1943–2005), der ebenfalls im selben Jahr angekauft wurde.

341 «Risikofreudig» (Netter, Leistung), so Netter in der *Schweizerischen Handelszeitung*, habe die *Gotthard-Bank* die «Kunst aus der unmittelbaren Gegenwart» (ebd.) gekauft.

und Künstler präsent waren, fehlten Positionen, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes auf der Bildfläche erschienen und den Wunsch nach dem von Carlo von Castelberg gesuchten «jungen, unbekanntem» Kunstschaffenden erfüllt hätten. Diese Abwesenheit jedoch war gewollt. «Meist ungenügend» seien die Arbeiten der «neuen Künstler», dementsprechend hätte man sich «in jüngster Zeit» auch nach «mehrstündigem, ja mehrtägigem Suchen nicht entschliessen können, auch nur ein einziges Werk zu kaufen».³⁴² Mit der Fokussierung auf jüngere Schweizer Künstlerinnen und Künstler und in ihrer Anlehnung an gut positionierte Deutungsinstanzen wie Szeemann gelang der *Gotthard-Bank* seit den späten 1960er Jahren der Aufbau einer Sammlung, die den darin vertretenen Kunstschaffenden durchaus zur Anhäufung von symbolischem Kapital verhelfen konnte.

Auch der ebenfalls in der Ausstellung vertretene *Bankverein* positionierte sich als Unternehmung im Bereich der Kunstförderung. Neben dem damaligen Direktor des SIK, Hans A. Lüthy, der eine beratende Funktion einnahm, war es vor allem Herbert E. Stüssi, der als *Bankverein*-Vizepräsident und PR-Verantwortlicher für die Zürcher Sitzdirektion in den 1970er Jahren für die Sammlungstätigkeit einstand.³⁴³ Stüssi betonte die doppelte Absicht der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit der Bank. So solle diese sowohl den Kunstschaffenden als auch das Kunstverständnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter fördern, ein Aspekt der bei der Tätigkeit der *Gotthard-Bank* keine Erwähnung fand. Die von der Zürcher Sitzdirektion unterhaltene Sammlung gründete auf Ankäufen, die seit den 1950er Jahren «recht zufällig»³⁴⁴ und ab den 1970er Jahren strukturierter erfolgten. Den Verantwortlichen stand mit jährlich etwa 200 000 bis 250 000 Franken³⁴⁵ für Ankäufe oder Direktaufträge bedeutend mehr Geld zur Verfügung als der *Gotthard-Bank*. Gemäss Stüssi sammle die Bank «Werke lebender Künstler» aus dem Einzugsgebiet des Sitzes in Zürich, wobei «allein die künstlerische Qualität» für den Ankauf ausschlaggebend sei und «Hobby-Maler» oder «primär notleidende Künstler»³⁴⁶ nicht berücksichtigt werden könnten. Die Ankäufe würden «nie unter dem Blickwinkel einer wertbeständigen Kapitalanlage» erfolgen, sondern es überwögen die «uneigennützigte Haltung und [das] kulturelle Verantwortungsbewusstsein».³⁴⁷ Ein Blick in den relativ dünnen, mit bloss einigen wenigen Abbildungen versehenen Katalog zur Ausstellung *Banken fördern Kunst* zeigt, dass neben einigen bekannten Namen

342 So von Castelberg im Gespräch mit dem *Tages-Anzeiger* (Killer, Avantgarde-Förderung).

343 Zentral ist vor allem der von Stüssi verfasste und in verschiedenen Medien publizierte Aufsatz *Von der schwierigen Kunst, Kunst zu fördern* (Stüssi, *Von der schwierigen Kunst*).

344 Weber, Kultur- und Kunstförderung, S. 12.

345 Dies die Zahlen, die Stüssi nannte (vgl. Stüssi, *Von der schwierigen Kunst*, o. P.).

346 Ebd.

347 Ebd.

wie Cuno Amiet oder Augusto Giacometti mit Leo Leuppi auch die Zürcher Konkreten oder mit Max von Moos die Schweizer Ausprägung des Surrealismus vertreten waren. Daneben determinierte die lokale Beschränkung die Auswahl: Viele Namen haben nie mehr als lokale Berühmtheit erlangt. Die von Stüssi im Katalogvorwort geäusserte Bemerkung, dass die «ungegenständlichen, konkreten Richtungen» nun «sukzessive» die der «Landschaft und dem Gegenstand verpflichtete Malerei»³⁴⁸ ablösen würden, manifestiert sich als reichlich verspätete Erkenntnis auch in der Struktur der Sammlung. Die in der Zürcher Ausstellung gezeigten Arbeiten provozierten kritische Reaktionen. Als ein «Klima des Wohltemperierten» umschrieb die Kunstkritikerin Annemarie Monteil die oft kleinformatigen Landschaftsbilder und fügte an: «Kunst soll offensichtlich beruhigend wirken»,³⁴⁹ während sich der Journalist des *Tages-Anzeigers* in den «Gefilden der Beschaulichkeit»³⁵⁰ währte.

Ihr «kunstfreundlich[es]»³⁵¹ Engagement betonte auch die *Volksbank* in dem zur Ausstellung von 1978 publizierten Sammlungskatalog. Die im Zürcher Stadthaus gezeigten 143 Werke stammten sowohl aus der am Berner Zentralsitz seit 1955 sporadisch aufgebauten als auch aus der seit 1969 im Zürcher Ableger angelegten Sammlung. Während die Berner Kollektion mit Arbeiten von Ferdinand Hodler oder René Auberjonois primär auf die «gesicherte Qualität»³⁵² der grossen, im künstlerischen Feld etablierten Namen der ersten Hälfte des Jahrhunderts setzte, versuchte der für die Zürcher Sammlung verantwortliche Fritz Billeter neben den «sogenannte[n] Arrivierete[n]» auch Arbeiten von «junge[n] und jüngeren» sowie von «älteren und zu Unrecht vergessenen oder vernachlässigten Künstlern»³⁵³ zu kaufen.³⁵⁴ Im Ausstellungskatalog – der mehr den Charakter einer Broschüre hat – wird der Einfluss von Billeter offenbar, der auch in seiner Tätigkeit für den *Migros-Genossenschafts-Bund* einen künstlerischen Schwerpunkt setzte. Als Verfechter einer immer gegenständlichen und oft politischen Kunst wählte er auch für die *Volksbank* Arbeiten von Mario Comensoli, Alex Sadkowsky (*1934) oder Hugo Schuhmacher aus. Ähnlich der Präsentation des *Bankvereins* war auch diejenige der *Volksbank* mit Kritik aus der Presse konfrontiert. Als eine «Addition von Werken, die kein Ganzes

348 Ebd.

349 Monteil, Geld.

350 Killer, Drei Banken.

351 Klopfenstein, Die Kunstsammlung, o. P.

352 Dies die Ansicht der Kunstkritikerin Maria Netter (Netter, Mit Geld allein.)

353 Burkhardt, Die Kunstsammlung, o. P.

354 Während die zwei anderen an der Ausstellung *Banken fördern Kunst* beteiligten Unternehmen die Summe der aufgewandten Gelder mitteilten, schwieg die *Volksbank* gemäss der *Neuen Zürcher Zeitung* diesbezüglich (vgl. Häsli, Privatwirtschaftliche Kulturpflege).

ergeben», ja als ein «Kunterbunt»³⁵⁵ bezeichnete Maria Netter die Arbeiten, demgegenüber bemängelte der Kritiker des *Tages-Anzeigers* die Abwesenheit junger Künstlerinnen und Künstler.³⁵⁶

Während das Sammeln von Kunst bei allen drei Banken einst durch die Idee der Ausstattung von Verwaltungs- und Büroräumen initiiert war und sich in Analogie zu ihrem rasant wachsenden wirtschaftlichen Erfolg seit den bescheidenen Anfängen in den 1950er Jahren entwickelt hatte,³⁵⁷ lassen sich in der Ausrichtung der Förderung Unterschiede erkennen. Die *Gotthard-Bank* setzte am deutlichsten bei der Förderung der jungen Künstlerinnen und Künstler an und verstand ihre Tätigkeit als Ermutigung für künstlerisches Schaffen. Die Orientierung an wichtigen Deutungsinstanzen im Kunstfeld der späten 1960er und 1970er Jahre verhalf der Bank zu einer Sammlung, die bei der öffentlichen Präsentation von 1978 viel Lob erhielt, von dem die darin vertretenen Kunstschaffenden profitieren konnten. Im Fokus auf junge Gegenwartskunst entsprach das Dienstleistungsunternehmen nicht der vorherrschenden Tendenz der privatwirtschaftlichen Förderung, auf eher bekannte, zumindest aber gefällige künstlerische Positionen zu setzen.³⁵⁸ Diese Ausrichtung ist bei den zwei anderen an der Ausstellung beteiligten Banken klar zu erkennen. Wohl waren deren Sammlungen in ökonomischer Hinsicht vielleicht wertvoller – ein Aspekt, der sich auch in den für die Ankäufe zur Verfügung stehenden Summen offenbarte – und vermochten mit bekannten Namen durchaus symbolisches Kapital zu generieren. Die Dominanz von «beschaulichen» Landschaftsbildern relativierte dieses jedoch, und gerade Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart profitieren primär durch das mit dem Werkverkauf erlangte monetäre Kapital. Die Öffentlichkeit der Ausstellung von 1978, die Berichterstattung in der Presse und die damit einhergehende Thematisierung der Verknüpfung von wirtschaftlicher und kunstfördernden Tätigkeit, von «Geld und Kunst»,³⁵⁹ hatte zudem einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Kapitaldotierung der involvierten Banken. Geschah doch die Konstruktion sowohl von monetären als

355 Netter, Leistung.

356 Killer, Drei Banken.

357 Die Bilanzsumme der Schweizer Banken stieg von 26 Milliarden Franken im Jahr 1950 auf 51 Milliarden Franken 1960, erreichte 1970 den Betrag von 197 Milliarden Franken und stand 1980 bei 466 Milliarden Franken (Tanner, *Der diskrete Charme*, S. 129). Dieses Wachstum gründete auf der Tatsache, dass sich die Schweizer Finanzinstitute gewinnbringend an dem in den 1960er Jahren entstehenden internationalen Finanzmarkt beteiligten und sich in der Vermögensverwaltung etablieren konnten (ebd., S. 140). Zugleich profitierten sie durch das vergleichsweise strenge Bankgeheimnis und die milde Ahndung von Steuerhinterziehung von einem entscheidenden Wettbewerbsvorteil gegenüber dem Ausland (Straumann, *Der kleine Gigant*, S. 153f.).

358 Vgl. Holland, *Bundesstaatliche Kunstförderung*, S. 97.

359 So die Zuspitzung der Kritikerin Annemarie Monteil in der *Basler Zeitung* (Monteil, Geld).

auch von symbolischen Wertigkeiten gerade auch im Reden und Schreiben über die Kunst. Während sich das Urteil des künstlerischen Feldes auf das symbolische Kapital der Sammlung der *Gotthard-Bank* positiv auswirkte, hatte es beim *Bankverein* und der *Volksbank* eine ambivalente Wirkung. Obschon zumindest der Zürcher Sitz der *Volksbank* mit Billeter über einen Verantwortlichen verfügte, der im Feld der Kunst eine bedeutende Stimme hatte, wirkten sich die kritischen Reaktionen bei der Ausstellungen *Banken fördern Kunst* negativ auf die Bilanz des Gewinnpostens des symbolischen Kapitals aus.

4.4 Konzepte künstlerischer Arbeit und die Ansätze der Förderung

Die beschriebenen Strategien zur Förderung der bildenden Kunst implizierten eine Vorstellung über die Art und Weise der künstlerischen Tätigkeiten und konturierten ein bestimmtes Bild der Künstlerin oder des Künstlers. Grundsätzlich festigten die Mechanismen der Förderung die in Anlehnung an Bourdieu als agonistisch zu beschreibende Struktur des künstlerischen Feldes. Die Vergabe von Preisen und Stipendien oder die Verfügbarkeit nicht nur von Ausstellungsmöglichkeiten, sondern auch von monetärem Kapital für Kunstankäufe waren limitiert und bargen die Vorstellung einer tendenziell kompetitiven, auf Wettbewerb und Konkurrenz ausgerichteten künstlerischen Arbeit. Diese Einschreibung ging einher mit der Imagination eines in diesem Wettbewerb autark agierenden Kunstschaffenden, mit dem «Glaube an [...] de[n] unerschaffenen Schöpfer»,³⁶⁰ der sich lediglich kraft seiner Arbeit und seiner künstlerischen Genialität durchzusetzen vermochte. Dabei war gerade diese Vorstellung ebenso durch die Förderstrukturen evoziert, wie sie auf deren Funktionsweisen konstitutiv wirkte. Die Idee über die Art der künstlerischen Arbeit hegten nicht nur die kunstfördernden Akteure, sondern auch die Künstlerinnen und Künstler selbst, die in der Formulierung ihrer Ansprüche an die Fördermittel Bilder über ihr Tun erzeugten.

Während bis in die späten 1960er Jahre auf Seiten der Kunstförderinnen und Kunstförderer nur vage Vorstellungen über die künstlerischen Arbeitsbedingungen herrschten und der Kunstschaffende nicht selten als marginalisierter Maler oder Bildhauer imaginiert wurde, der kaum Geld für Brot und Pinsel aufzubringen vermochte, rückten die Arbeitsverhältnisse um 1970 vermehrt in den Fokus der kulturpolitischen Aufmerksamkeit. Durch die Aktualität kunstsoziologischer und sozialwissenschaftlicher Konzepte wurden die Kunst und Kultur verstärkt in Relation zum gesellschaftlichen Kontext und hinsichtlich der

360 Vgl. Bourdieu, Aber wer hat denn die <Schöpfer> erschaffen?, S. 197.

Produktion, Distribution und Rezeption gedacht. Dadurch gewannen Fragen nach den Bedingungen künstlerischer Produktion an Relevanz. Der Clottu-Bericht untersuchte die «Arbeitsbedingungen und Arbeitsmilieu[s]»³⁶¹ oder die Einkommenssituation der Künstlerinnen und Künstler. Eruiert wurde die Zahl derjenigen Kunstschaffenden, «deren Kunst ihr Hauptberuf ist»³⁶² oder die über ein eigenes Atelier als «Arbeitsstätte»³⁶³ verfügten. Die im Clottu-Bericht formulierten Forderungen nach einem finanzierten *Sabbatical Year*, nach einer die AHV ergänzenden Rente oder nach der Einrichtung von Kollektivateliers mit technischer Infrastruktur blieben bei der staatlichen Kulturpolitik jedoch weitgehend folgenlos.

Materialisation und Dematerialisation: Veränderter Werkstatus und Orte der Förderung

Auch wenn sowohl der Vergabe von Preisen und Stipendien als auch der Entsendung von Künstlerinnen und Künstlern an die ausländischen Biennalen weniger spezifische Vorstellungen über die Art der künstlerischen Arbeit immanent waren als beispielsweise dem Fördermittel des Atelierstipendiums, können doch bestimmte Aspekte benannt werden. Als Formen der Individualförderung setzten alle drei genannten Strategien bei der Künstlerin, beim Künstler an, der oder die möglichst autonom, zielgerichtet und resultatfokussiert arbeiten sollte. Gerade die nationalstaatliche Förderung implizierte eine Konsekration für herausragende Einzelpositionen, für jene Kunstschaffenden, die im agonistischen Kunstfeld die Konkurrenz hinter sich liessen. Dementsprechend waren die Vergabe von Preisen und Stipendien oft, die Präsentation künstlerischer Positionen an den Biennalen immer mit dem Format der Ausstellung verbunden. Dieses verlangte nach einem irgendwie materialisierten Endprodukt, das nicht selten die Form einer präzise geschaffenen Skulptur, eines sorgfältig gemalten Bildes hatte. Die künstlerische Arbeit sollte von einem «tüchtige[n] Künstler»³⁶⁴ ernsthaft und im Rückgriff auf handwerkliches Können vollzogen werden.³⁶⁵ Der Wunsch nach einem konkreten Endprodukt erfuhr insbesondere in der privatwirtschaftlichen Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit eine Potenzierung, blieben

361 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 130.

362 Gemäss dem Bericht waren dies «400 bis 500» (ebd., S. 128). 18 % der Kunstschaffenden gabe an, dass die «Kunst mehr als 80 % ihrer Tätigkeit beansprucht» (ebd.).

363 71 % der Deutschschweizer Kunstschaffenden hatten ein eigenes Atelier (ebd., S. 130f.).

364 Dies der Wortlaut der bis 1971 geltenden *Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege vom 29. September 1924* (Verordnung 1924, S. 416).

365 «Jede ernsthafte künstlerische Arbeit» (Kulturelle Aufgaben von Bund, Kanton und Städten. Referat von Bundesrat Tschudi am Schweizerischen Städtetag, 7. Oktober 1961 in Vevey, BAR E3801#1975/8#357*), so Bundesrat Tschudi in einem Vortrag von 1961, «verdient Anerkennung und Hilfe» (ebd.).

doch «zu grosse Formate» und plastische Arbeiten «aus räumlich-praktischen Gründen»³⁶⁶ ausgeschlossen, und der Fokus lag auf dem zweidimensionalen, zeichnerischen oder malerischen Kunstwerk, das «ruhig an der Wand»³⁶⁷ hing. Die Tatsache, dass Richtungen wie Fluxus, Land Art oder Konzept- und Performancekunst von der Förderung bis in die 1970er Jahre übergangen wurden, liegt gerade auch in den ihnen anhaftenden Tendenzen zur Dematerialisation oder zur Prozesshaftigkeit begründet. Ja, waren es doch letztlich diese künstlerischen Ausdrucksweisen, die die Reinheit des «White Cube» – des neutralisierenden weissen Raumes als vorherrschendes Ausstellungskonzept – gefährdeten.³⁶⁸ Die 1978 begründete und vom *Migros-Genossenschafts-Bund* finanzierte InK stellte eine Ausnahme dar, wurde doch versucht, die Relevanz des künstlerischen Entstehungsprozesses in der Ausrichtung des Fördergefässes zu berücksichtigen. Urs Raussmüller, der für die Kunstförderung verantwortlich war, schrieb im Vorwort der im Sommer 1978 publizierten *InK-Information*: «InK versteht sich als Mittel zur Kunstförderung – nicht im Sinne traditioneller Vergabungen von Stipendien, Ateliers und Kunstpreisen, sondern als Möglichkeit, in einem vorgegebenen Ambiente künstlerische Vorstellungen zu verwirklichen. Ort, Mittel und Mitarbeiter stehen zur Verfügung – am Künstler ist es jetzt, von dieser Situation Gebrauch zu machen. Das InK ist öffentlich. Das heisst, das Kunstschaffen ist für jedermann einsehbar.»³⁶⁹ Die vier zwischen 72 und 120 Quadratmeter grossen, durch Seiten- oder Oberlicht beleuchteten, weiss getünchten Räume mit Böden aus gegossenem Industriezement hatten die Ästhetik eines «White Cube» (Abb. 14), der die Aufmerksamkeit auf die präsentierten Arbeiten lenken sollte. Zugleich konnten die Räumlichkeiten sowohl als Produktions- wie auch als Ausstellungsort genutzt werden. Ein zusätzliches Atelier bot zusätzlichen Raum. Die Kunstschaffenden wurden mit einem Honorar von circa 4000 Franken entlohnt, die von ihnen geschaffenen Arbeiten blieben, sofern sie nicht für die Sammlung des MGB gekauft wurden, in ihrem Besitz.³⁷⁰

Weiter imaginierte die Förderung künstlerische Arbeit zumeist als individuelle Tätigkeit mit einer klar zu verortenden Autorschaft. Die an der venezianischen Biennale 1976 und an den Pariser Biennalen von 1965 und 1969 berücksichtigten kollaborativen Kunstprojekte stellen eine Ausnahme dar.³⁷¹ Auch

366 So von Castelberg im Interview mit dem *Tages-Anzeiger* (Killer, Avantgarde-Förderung).

367 So Brian O'Doherty in seinem Essay *Atelier und Galerie* von 2012. Aus diesem Grund sei die Malerei auch der «beste Freund der Galerie» (O'Doherty, *Atelier*, S. 87).

368 Vgl. zur Ausstellungsform des «White Cube»: O'Doherty, *In der weissen Zelle*.

369 Sauer, Raussmüller, Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Information*, o. P.

370 Vgl. ebd.

371 Mit der Vergabe eines Stipendiums 1982 an Peter Fischli (*1952) und David Weiss (1946–2012) berücksichtigte die EKK erstmals ein Künstlerduo. In den EKK-Protokollen finden sich zuvor keine Spuren, die darauf hinweisen, dass die Kommission mit kollaborativen Arbeiten der



Abb. 14: Fotografien der Ausstellungs- und Arbeitsräume der 1978 eröffneten *Halle für internationale Kunst* (InK) an der Limmatstrasse in Zürich, abgebildet in der zur Eröffnung publizierten *InK-Information*.

wenn die Denker der Postmoderne Ende der 1960er Jahre die Dekonstruktion des Autors vorantrieben – und entgegen der deutschsprachigen Rezeption nicht nur an die Literatur, sondern auch an die bildende Kunst dachten –, wurde die künstlerische Arbeit in den 1970er Jahren doch weiterhin als zuschreibbare Leistung einer einzelnen Künstlerin, eines einzelnen Künstlers verstanden.³⁷²

Entfliehen aus der Enge: Die «Horizontenerweiterung» als Basis künstlerischer Arbeit

Die Förderstrategien gingen nicht nur mit der Vorstellung von künstlerischer Arbeit einher, die sich in einem konkreten handwerklichen Prozess materialisiert, sondern evozierten auch die Annahme einer für das Schaffen der Künstlerinnen und Künstler notwendigen Inspiration. Insbesondere die Verbreitung der Atelierstipendien in den 1970er Jahren gründete zudem auf dem Bild einer durch Ortsveränderung generierten künstlerischen Schöpfungskraft.

Der «grosszügig angelegte Arbeitsraum»³⁷³ des im vierten Stock eines ehemaligen Lagerhauses am New Yorker West Broadway (Abb. 15) gelegenen Stadtzürcher Ateliers entsprach mit seinen hohen Decken und den grossen Fensterfronten demnach einerseits der Vorstellung des Ateliers als Ort der künstlerischen Produktion und des Kunstschaffenden, der mit Farbe, Pinsel oder Meissel Gemälde oder Skulpturen fertigt. Die Fotografie der Malerin, die im lichtdurchfluteten Raum vor einer grossen Leinwand kniet und die Farben direkt mit den Fingern aufträgt (Abb. 16), oder die beinahe identische Aufnahme (Abb. 17) des in sich versunkenen Künstlers, der mit einem langstieligen Pinsel behutsam Farbe auf ein an die Wand gelehntes Gemälde anbringt, implizieren andererseits die mythisch aufgeladene Idee eines auf Konzentration und Introspektion gründenden Schöpfungsaktes, der sich in irgendeiner Form aus der hinter den grossen Fensterscheiben rauschenden Stadt nährt.³⁷⁴ Die Vorstellung, dass die künstlerische Arbeit auf ein inspirierendes Umfeld angewiesen sei und am besten fern des Alltages gedeihe, hegten auch die Künstlerinnen und Künstler.

bildenden Kunst konfrontiert gewesen wäre. Lediglich hinsichtlich der Bewerberinnen und Bewerber aus dem Bereich der Architektur wurde noch 1970 explizit festgehalten, dass «Architekturprojekte, bei welchen mehrere Personen schöpferisch zusammengearbeitet haben», nicht berücksichtigt werden könnten (P. 261/11.–13. Feb. 1970, S. 2), eine Weisung, die jedoch noch Ende desselben Jahres als revisionsbedürftig erkannt wurde (vgl. P. 264/28. Okt. 1970, S. 3).

372 Vgl. dazu: Schiesser, Autorschaft, S. 28f.

373 So wurden die Räumlichkeiten in der *Information SBG*, der Zeitschrift der *Schweizerischen Bankgesellschaft*, beschrieben (R. M., Künstler).

374 Die Betrachterinnen und Betrachter der Fotografie bleiben heimliche Beobachter, die sich vom Einblick ins Atelier eine Erkenntnis über Ursprung und Ablauf der künstlerischen Tätigkeit erhoffen. Die Einsicht in diese Prozesse wird jedoch durch die visuelle Inszenierung mehr verschleiert denn verdeutlicht (vgl. Bismarck, Hinter dem Studio, S. 38).

Abb. 15: Blick in das Atelier der Stadt Zürich am West Broadway 459 in New York City.



Abb. 16: Die Künstlerin Rosina Kuhn 1977 im New Yorker-Atelier der Stadt Zürich.



Abb. 17: Der Maler Thomas Müllenbach, der 1979 im Atelier der Stadt Zürich in New York weilte, bei der Arbeit.



Nicht nur «Land und Leben in Italien»,³⁷⁵ sondern auch das «Grossstadtklima» von New York oder Paris sollten sich als «grosse Arbeitsmotivation» und in Form von «neue[n] Einblicke mit neuen Horizonten»³⁷⁶ positiv auf das Schaffen auswirken. «Für einen allfälligen Aufenthalt in Ihrem Atelier in Paris», so schrieb Martin Strebel im Winter 1977 an die Zürcher Präsidiabteilung, «stelle ich mir vor, dass es für mich sehr fruchtbar wäre, weitere und neue Horizonte zu durchstossen.»³⁷⁷ Im Topos der «Horizontenerweiterung» und in der Vorstellung, dass die künstlerische Arbeit ohne diese kaum erfolgreich gelingen werde, klang auch die romantisierte Idee der *Grand Tour* an, also jener grossen Reise, die die Maler und Bildhauer in Anlehnung an die Wanderjahre der Handwerksburschen bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts unternahmen, um die antiken Stätten oder die Bauten aus dem Mittelalter und der Renaissance zu besuchen.³⁷⁸

Die Kraft gerade der Grossstadt konnte aber auch ein Zuviel an Inspiration bieten. «Das Angebot» – so der Fotokünstler Walter Pfeiffer (*1946), der 1980 im Stadtzürcher Atelier in New York weilte – «an sinnverwirrenden Eindrücken ist gigantisch, es kommt fast zuviel aufs Mal rein».³⁷⁹ Und er fuhr fort: «Aber man träumt dadurch auch viel intensiver, wunderbar und ganz unvergleichlich».³⁸⁰ Die Idee der «Horizontenerweiterung» implizierte sowohl eine Möglichkeit der Distanzierung vom alltäglichen Kontext als auch eine Annäherung an eine neue, fremde Umgebung,³⁸¹ blieb aber letztlich oft unreflektiert. Wo und wie genau die ersehnte Bereicherung für die künstlerische Arbeit zu finden sei, vermochten weder die Akteure der Förderung noch die Künstlerinnen und Künstler konkret zu formulieren.

Als zentrale Ingredienz der künstlerischen Arbeit erschienen weiter die Idee der Freiheit und die Distanz zur Heimat, die noch in den 1970er Jahren die Diskurse im Schweizer Kunstfeld bestimmte. Zur Ausstellung von Arbeiten, die die Zürcher Künstlerin Rosina Kuhn (*1940) während ihres New Yorker Atelieraufenthaltes produziert hatte, schrieb der Kunstkritiker Christoph Kuhn: «Rosina in New York am West Broadway 459. Da hat sie sich eine Zeitlang ganz dem saugenden, ziehenden «pyramidalen» Gefühl überlassen können, da hat sie sich von nichts und niemandem bremsen lassen. Da fand das Leben nicht mehr in mühselig erkämpften Freiräumen zwischen Zwängen und Organisationen statt, da war das Leben eine grosse Befreiung und Freiheit, eine Lust, und Lust war

375 Schreiben von Walter Grab an den Stadtpräsidenten, 25. März 1953, StArZH, V.B.c.64.

376 Schreiben von Martin Strebel an die Präsidiabteilung der Stadt Zürich, 22. Nov. 1977, StArZH, V.B.c.64.

377 Ebd.

378 Vgl. Pieper, *Die Grand Tour*, S. 3f.

379 Zit. Wydler, Walter Pfeiffer, o. P.

380 Ebd.

381 Glauser, *Verordnete Entgrenzung*, S. 159f.

auch das Malen/Zeichnen, die Arbeit. [...] Da gab es die Fesseln der Zeit nicht mehr, da brach die Anarchie aus, der schönste, fruchtbarste Zustand, gekoppelt mit Selbstgefühl, Sicherheit, Autonomie, Offenheit, da fanden sich plötzlich überall verwandte Temperamente, und der Malakt gehorchte den natürlichen Gesetzen und Zuständen von Lust, Energie, Erschöpfung und Erholung.»³⁸²

Die gern als typisch schweizerisch beschriebene Dringlichkeit des Ausbrechens aus der Enge beschrieb auch Paul Nizon 1970 in seiner viel zitierten «Streitschrift»³⁸³ *Diskurs in der Enge* über die kulturelle Topografie der Schweiz. So hielt Nizon fest: «Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die «Enge» und was sie bewirkt: die Flucht».³⁸⁴ Auch wenn diese Diagnose der Enge zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung als Fehleinschätzung zu werten ist³⁸⁵ und gerade die angeprangerte inexistente Rezeption aktueller künstlerischer Tendenzen nicht mehr zutraf, war die Sehnsucht nach dem vom Autor beschriebenen «zeithistorische[n] Schicksalsklima»,³⁸⁶ nach dem «Grossstadtphänomen»³⁸⁷ als Inspiration für die künstlerische Arbeit auch in den 1970er Jahren noch aktuell.

Immaterielles Arbeiten. Kunstschaffende als Unternehmer?

Mit Blick auf diese Vorstellungen von künstlerischer Arbeit drängen sich Fragen nach dem tatsächlichen Vorhandensein von Arbeit auf. Ja, es scheint, als gründeten gerade die durch die Atelierstipendien ermöglichten Entsendungen von Künstlerinnen und Künstlern in die Kunstmetropolen der Welt eigentlich auf einer doppelten Abwesenheit von handwerklicher Arbeit. Einerseits bedingte die Einrichtung von Ateliers, aber auch von Ausstellungsräumen in leerstehenden Lager- und Gewerbegebäuden die Abwesenheit derjenigen Arbeit im urbanen Kontext, die einst in diesen Räumen verrichtet worden war. Mit der Ausdehnung des Kunstbegriffes seit den späten 1960er Jahren erfuhr andererseits die künstlerische Arbeit eine entscheidende Veränderung. Der handwerkliche und manuelle Aspekt rückte in den Hintergrund. Die Aktualität von Strategien wie Fluxus, Konzept- oder Performancekunst, die der Idee eine ebenbürtige Relevanz zugestanden und nicht mehr zwingend in ein materialisiertes Produkt mündeten,

382 Kuhn, «Einige hielten's nicht aus».

383 Dies die Begriffswahl von Nizon selbst. (Nizon, *Diskurs*, S. 137).

384 Ebd., S. 167.

385 Nizons Pamphlet gegen die schweizerische Enge, die sich in seinen Augen in der Provinzialität und in der fehlenden Auseinandersetzung mit internationalen künstlerischen Tendenzen kristallisierte, ist eigentlich ein Rückblick auf das Kunstfeld der Moderne. Um 1970 hatten sich die Parameter im Feld verändert: Mit einer neuen Generation von Kuratoren und Kunstschaffenden wurde die postmoderne Kunst auch in der Schweiz rezipiert (vgl. Omlin, *Zeitlinien*, S. 87).

386 Nizon, *Diskurs*, S. 145.

387 Ebd., S. 146.

oder die Verwendung von industriell gefertigten Elementen, beispielsweise in der Minimal Art, unterliefen die Vorstellung des eigenhändig in seinem Atelier und im Scheweisse seines Angesichts arbeitenden Kunstschaffenden. Diese Art der künstlerischen Produktion war nicht mehr zwingend angewiesen auf ein Atelier als Ort der materiellen, handwerklichen Produktion und auf das Vorhandensein einer technischen Infrastruktur, die von der Künstlerin, vom Künstler selbst bedient werden musste.³⁸⁸ Gerade mit der wachsenden Einbindung der Kunstschaffenden in arbeitsteilige Prozesse verlor auch die Vorstellung der isolierten künstlerischen Tätigkeit, die das Bild des modernen Kunstschaffenden entscheidend geprägt hatte, an Aktualität.³⁸⁹ Die Künstlerinnen und Künstler widmeten sich nicht mehr länger bloss der eigenen manuellen Arbeit, sondern delegierten Aufträge an Handwerker ausserhalb des Ateliers.³⁹⁰

Natürlich wurden die Ateliers nun nicht zu einem leeren und unbenutzten Raum. Natürlich waren sie noch immer Ort der künstlerischen, auch handwerklichen Produktion. Natürlich wurde in ihnen weiterhin gemalt, gemesselt und fotografiert. Zugleich boten sie aber auch Raum für jene veränderten Konzepte von künstlerischer Arbeit, die in den 1970er Jahren zusehends wichtiger wurden. Ihre Funktion verschob sich von der Werkstatt zur Ideenschmiede. So erlaubten gerade die arbeitsteiligen oder die stark auf konzeptuelle Arbeit ausgerichteten künstlerischen Strategien eine neue Art von Mobilität. Das Atelier in New York, in Paris oder in Zürich war Arbeitsstätte des Kunstschaffenden, der sich – ortsungebunden und vielleicht lediglich mit Notizbuch oder Fotokamera ausgerüstet – temporär überall niederlassen konnte (Abb. 18). Gelobte der Kunstschaffende gegenüber den kunstfördernden Akteuren in den 1950er Jahren noch, mit dem Stipendium «bescheiden zu leben und fleissig zu arbeiten»,³⁹¹ pochte er in den 1970er Jahren auf die Relevanz des Knüpfens von Kontakten und Netzwerken. «Ein Grossstadtklima», schrieb ein Künstler 1977 in seinem Bewerbungsbrief für das Stadtzürcher Atelier in Paris, «stellt für mich eine grosse Arbeitsmotivation dar, die durch internationale Kontakte und Konkurrenz noch mehr gefördert würde».³⁹²

388 Glasmeier, Von der Staffelei, S. 228f. Die US-amerikanischen Konzeptkünstler John Baldessari (*1931) und Michael Asher (1943–2012) prägten im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit am *California Institute of the Arts* in den 1970er Jahren den Begriff der *Post Studio Art* und boten Kurse für Studierende an, die «nicht malen oder Skulpturen herstellen oder irgendeine andere Tätigkeit ausüben, die manuell ausgeführt wird» (zit. ebd., S. 231).

389 Vgl. Behnke, Kunstfeld, S. 29.

390 Glasmeier, Von der Staffelei, S. 232. Arbeitsteilige Produktionsweisen nutzten auch die in Handwerkszünften organisierten Kunstschaffenden im Mittelalter, die mitunter in kollektiv organisierten Wertstätten tätig waren. Bedingt durch die soziale Stellung, die verfolgten künstlerischen Strategien oder Selbstpositionierungen sind die Analogien jedoch begrenzt.

391 Schreiben von Alfredo Walter an die Präsidialabteilung, 29. März 1955, StArZH, V.B.c.64.

392 Schreiben von Martin Strebel an die Präsidialabteilung der Stadt Zürich, 22. Nov. 1977, StArZH, V.B.c.64.

Abb. 18: Der Grafiker und Fotograf Walter Pfeiffer während seines Aufenthaltes in New York, 1980.



In diesen veränderten künstlerischen Selbstpositionierungen offenbart sich schliesslich ein weiterer Aspekt einer ebenfalls als immateriell zu beschreibenden Arbeit. Diese erforderte sowohl intellektuelle Fähigkeiten als auch manuelle Fertigkeiten und gründete auf der Bereitschaft zu Mobilität und auf dem Willen, wechselnde soziale Kooperationen und Netzwerke zu bilden.³⁹³ Die von Nizon beschriebene Dringlichkeit, der «lokale[n] Angelegenheit»³⁹⁴ des Schweizer Kunstfeldes zu entkommen und «den Anschluss an den Stromkreislauf [der] Zeit und die entsprechende Konkurrenz *draussen* (im Ausland)»³⁹⁵ zu finden, entsprach einer in diesem Sinn definierten immateriellen künstlerischen Arbeit, die durch die zunehmende Ökonomisierung des Feldes potenziert wurde. Die Etablierung des Marktes für zeitgenössische Kunst, die Zunahme von internatio-

393 Lazzarato, *Immaterielle Arbeit*, S. 46f.

394 Nizon, *Diskurs*, S. 147.

395 Ebd., S. 148, Hervorhebung im Original.

nen Kunstbiennalen und Kunstmesen oder die Initiierung von Künstlerranglisten als Mittel der vermeintlichen Vergleichbarkeit bedingten die Konturierung eines Kunstschaftenden, der sich im unternehmerischen Selbstmarketing übte und sich in der Organisation seiner eigenen Tätigkeit und Karriere sowie in der Koordination der Arbeit anderer profilierte. Diese veränderte Konnotation künstlerischer Arbeit manifestiert sich in der Förderung. Bei der Vergabe des *Grossen Fotopreises* 1980 formulierte Robert Holzach, Generaldirektor der *Bankgesellschaft*, eine Abgrenzung gegenüber der Kunstförderung der öffentlichen Hand und benannte die neuen Anforderungen. Würden der «staatlichen Kulturpolitik uneingeschränkte Kompetenzen eingeräumt», so drohe eine Erstarrung der Kunst, ja verkämen «die Künstler zu Staatsangestellten», statt «sich im Leistungswettbewerb zu bewähren».³⁹⁶ Ungeachtet von Holzachs Befürchtungen wurde auch der öffentlich geförderte Kunstschaftende zum erfolgreichen Wettbewerbsgewinner, der sich als Bester unter vielen durchgesetzt hatte. Die stereotypisierte Idealvorstellung zeichnete die Künstlerinnen und Künstler als junge, vielversprechende, ja erfolgreiche Talente, die so gar nichts mehr gemeinsam hatten mit dem abseitsstehenden, aber «tüchtigen»³⁹⁷ Kunstschaftenden der 1950er Jahre, der auf einen finanziellen Zustupf hoffte, um sich Brot, Kartoffeln, Pinsel und Farbe zu kaufen.³⁹⁸ Diese Veränderungen determinierten auch die Förderkriterien. Die sozialstaatlich motivierte Idee der Unterstützung notleidender Kunstschaftenden verblasste und machte der Einsicht Platz, dass Förderung letztlich allein auf der Beurteilung der künstlerischen Qualität gründen müsse.³⁹⁹

Die Künstlerinnen und Künstler erschienen immer mehr als kosmopolitische, ja als nomadische «Semionauten»,⁴⁰⁰ die sich in Vernetzungs- und Organisationsaktivitäten übten und dabei – unter dem Deckmantel der Autonomie – nicht selten prekären Arbeitsbedingungen ausgesetzt waren. Die Imagination des autonomen und kreativen Kunstschaftenden fungiert durch die Indienstnahme der postfordistischen Arbeitsethik seit den 1980er Jahren als idealtypisches Vorbild

396 Rede von Robert Holzach bei der Vergabe des *Grossen Fotopreises* 1980, zit. Rüegg, *Die Symbole*, S. 32.

397 So die in den 1950er Jahren geltende Verordnung über die Eidgenössische Kunstförderung (Verordnung 1924, S. 416).

398 Vgl. dazu auch: Martin, *Vom Stipendium*, S. 234f. Im Rückblick auf seine EKK-Präsidentenschaft beschrieb der Maler Ernst Morgenthaler 1956 den Kunstschaftenden, dem es «an Brot und Kartoffeln mangelt» (Morgenthaler, *Als Maler*, S. 91), und pochte auf einen karitativen Charakter der eidgenössischen Förderung.

399 Die tatsächliche ökonomische Situation der Künstlerinnen und Künstler kann nur schwer eruiert werden; gemäss dem Clottu-Bericht ist sie jedoch auch in den 1970er Jahren noch alles andere als rosig. Vgl. zur sinkenden Relevanz der finanziellen Situation der Künstlerinnen und Künstler als Förderkriterium: [Kap. 5.1](#) der vorliegenden Arbeit.

400 Bourriaud, *Radikant*, S. 38, 52ff.

für die Organisation von Arbeit und Arbeitskräften.⁴⁰¹ Die gerade der Förderung durch Auslandsateliers noch immer eingeschriebenen Ziele, den Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit zu geben, ihr Netzwerk zu erweitern und ihre Kenntnisse der internationalen künstlerischen Diskurse zu vertiefen,⁴⁰² zeugen zugleich davon, dass diese Entwürfe auch mit Blick auf die künstlerische Arbeit mehr denn aktuell sind.

401 Dies ist die zentrale These der französischen Sozialwissenschaftler Luc Boltanski und Ève Chiapello (Boltanski, Chiapello, *Der neue Geist*). Kritik hieran formulierte beispielsweise: Lazzarato, *Die Missgeschicke*; Dyk, *Gegenstrategien*.

402 Vgl. beispielsweise: Schneemann, *Zwischen Utopie*, S. 5.

V Kriterien: Eingrenzungen und Ausgrenzungen

5.1 Suchen nach den ‹förderungswürdigen› Kunstschaffenden und der ‹guten› Kunst

Begriffe als Container: Qualität, Eigenständigkeit, Fortschritt oder Authentizität

1968 wurde im *Bericht des Schweizerischen Bundesrates über seine Geschäftsführung* festgehalten: «In der Praxis bevorzugt die Kunstpflege des Bundes weder bei der Verleihung von Studienstipendien an junge Künstler – eine der wichtigsten und verantwortungsvollsten Massnahmen der staatlichen Kunstförderung – noch bei Ankäufen, Aufträgen, Wettbewerben oder offiziellen Ausstellungenbeteiligungen im Ausland bestimmte Tendenzen oder Richtungen. Massgebend ist stets nur das Kriterium der künstlerischen Qualität.»¹ Das Dogma dieser wie auch immer gearteten künstlerischen Qualität war das wesentliche und nicht selten auch das einzige formulierte Kriterium der Förderung. Das Vage, ja Unspezifische dieser Begrifflichkeit findet in dem in der *Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege* von 1924 genannten «Grad [an] künstlerischer Begabung»² eine Entsprechung. Die offizielle Schweiz untermauerte diese Formulierungen oft mit dem Hinweis, dass die kunstfördernden und kulturpolitischen Entscheidungen weder tendenziös noch in irgendeiner Form gelenkt seien. «In der Schweiz gibt es keine offizielle Kunst»³, hielt der Bundesrat fest. Auch die privaten Akteure pochten auf die von der Kunst zu erfüllenden «hohen Qualitätsansprüche[...]».⁴ «Entscheidend für einen Ankauf» – so auch Herbert E. Stüssi vom *Schweizerischen Bankverein* – «ist allein die künstlerische Qualität».⁵ Deren vagen Konturen war man sich jedoch bewusst. So wurde bei der Neukonzipierung der Kunstsammlung der *Mobilier-Versicherungsgesellschaft*

1 Bericht 1968, S. 77.

2 Verordnung 1924, S. 427. Die Relevanz der «erfolgsversprechende[n] künstlerische[n] Begabung» (Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64) betonte auch das *Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst* der Stadt Zürich von 1952.

3 Bericht 1968, S. 77.

4 Förderung der bildenden Kunst durch die Schweizerische Bankgesellschaft, verfasst von Ernst Mühlemann, 29. Nov. 1979, Dokumentation SIK-ISEA, Zürich, Dossier Kunstpreise/Stipendien Stiftungen/Firmen, Schweizerische Bankgesellschaft.

5 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

1980 der «umstritten[e] und undefinierbar[e]»⁶ Charakter künstlerischer Qualität betont. Auch die Vertreter der öffentlichen Förderung wussten um diese Schwierigkeiten: «Die Aufgabe öffentlicher Kunstkommissionen ist nicht immer leicht [...]. Die Schwierigkeiten bestehen weniger in der Meinungsverschiedenheit der einzelnen Mitglieder als in der Tatsache, dass es bisweilen schwer fällt, einen gemeinsamen und objektiv gültigen Massstab für die gerechte Wertung eines künstlerischen Œuvres zu finden und gleichzeitig die geistige und künstlerische Tendenz, die es vertritt, in den Gesamtverband heutigen Kunstschaffens richtig einzuordnen.»⁷

Auf semantischer und inhaltlicher Ebene funktioniert die Idee der Qualität als leerer, erst noch mit konkreten Inhalten zu füllender Container. In dieser Eigenschaft war sie differenten, auch widersprüchlichen Deutungen ausgesetzt, die durch die jeweiligen Kunstkommissionen und Jurys determiniert waren. Diese argumentierten jedoch nicht nur im Rückgriff auf den Qualitätsanspruch, sondern bedienten sich eines ganzen Arsenal an uneindeutigen Begriffen. So suchten sie nach der «bildnerische[n] Beweiskraft»,⁸ nach der «allen Werken [...] eigenen Substanz»⁹ und sonderten jene Arbeiten aus, die als «unkünstlerisch»¹⁰ oder in ihrer «künstlerischen Ausdrucksweise» als «noch zu wenig profiliert»¹¹ erschienen. Ebenfalls gerne verwendet wurden die Begriffe der «Authentizität»,¹² der «eigenständigen Ausdrucksform»¹³ oder der «originelleren und eigenständigeren Leistungen».¹⁴ So forderte die *Gotthard-Bank* nicht nur die Qualität ein, sondern erteilte zugleich den vermeintlich nicht eigenständigen Positionen eine

6 Konzept für den Aufbau einer Kunstsammlung, 1980, Dokumentation der Schweizerischen Mobiliar, Bern.

7 Kunstpreis 1956. Übergabefeier vom Sonntag, 25. November 1956, in der Tonhalle Zürich. Rede von Architekt Alfred Roth, Präsident der Städtischen Kunstkommission Zürich, StArZH, V.B.c.55.

8 Billeter et al., Bericht der Jury, S. 7.

9 Weber et al., Bericht der Jury, o. P.

10 Bericht über die Sitzung der Kommission zur Prüfung der Gesuche um Ausrichtung von Studienbeiträgen aus dem Kredit für Beiträge an bildende Künstler, 7. Mai 1968, S. 1, StArZH, V.B.c.64

11 Ebd., S. 2.

12 Dazu der Jurybericht zur *Kunstszene*-Ausstellung in Zürich von 1979: «Im ganzen betrachtet haben wir versucht, gegen das zu entscheiden, was in der Richtung eines präziösen Formalismus lag, und das heranzuziehen, was uns mit Authentizität ansprach» (Weber et al., Bericht der Jury, o. P.).

13 «Vielmehr soll wahrnehmbar werden, welche Tendenzen bestehen, wo die Schwerpunkte liegen und welche Künstler innerhalb einer Tendenz eine eigenständige Ausdrucksform gefunden haben» (Billeter et al., Bericht der Jury, S. 7).

14 «Denn es ist Aufgabe einer Jury, die originelleren und eigenständigeren Leistungen hervorzuheben, das nur Nachgeahmte, das Oberflächliche, das nur Modische, das stur konservativ Muffige, das allzu gefällige Elegante, das Pseudonaive sowie das Pseudogruslige zurückzudrängen oder zu eliminieren» (Baumann et al., Bericht der Jury, o. P.).

Absage: «Kunst muss in Frage stellen, muss am traditionell Anerkannten rütteln. [...] Kunst ist der Zeit immer eine Spur voraus. Wir wollen keine Schönlinge, keine Epigonen. Wir kaufen auch linke Maler – unbekümmert um ihr politisches Bekenntnis. Entscheidend ist allein die Qualität.»¹⁵ Auffallend ist, dass gerade die Betonung einer authentischen oder eigenständigen Praxis insbesondere in den 1970er Jahren Konjunktur hatte. Sie etablierte sich also in jener Zeit als relevantes Förderkriterium, in der sich die Rezeption internationaler künstlerischer Tendenzen wie beispielsweise der Pop-Art auch auf der Ebene der kommunalen oder nationalen Stipendieneingaben manifestierte. Ein weiteres, wiederkehrendes Kriterium stellte die Idee des erstrebenswerten «Fortschritts» dar. Gerade angesichts wiederholter Stipendienbewerbungen wurde die Vorstellung einer Entwicklung der künstlerischen Arbeit als relevante Kategorie herangezogen. Das Pochen auf künstlerischen Fortschritt war nicht nur bei der Vergabe von Stipendien relevant, sondern wurde auch nachträglich im Sinne einer Rechenschaft über die erhaltenen Gelder eingefordert. «Darf ich Sie bitten», schrieb der Zürcher Stadtpräsident Landolt an einen Künstler, «uns etwa in einem Jahr einige neuere Arbeiten vorzulegen, damit wir feststellen können, ob Sie weitere Fortschritte erzielt haben».¹⁶ Auch die Künstlerinnen und Künstler nutzen die Verweise auf den von ihnen erreichten Fortschritt, um einen (erneuten) Stipendienantrag zu begründen.¹⁷

Die Tatsache, dass alle diese Wendungen in ihrer Aussage diffus blieben, hatte Konsequenzen. Erstens manifestierte sich in der Unschärfe dieser Kriterien die Relevanz deutender Instanzen. Ist doch der künstlerische Gehalt kein dem Kunstwerk innewohnendes Kriterium, sondern Resultat der «Kämpfe um das Monopol der Definition»,¹⁸ um die Deutungshoheiten im Feld. Zweitens erweckten die Begriffe der «künstlerischen Qualität» oder der «eigenständigen künstlerischen Ausdrucksweise» den Anschein, als würden sie auf kunstfeldimmanenten Wertigkeitsnormen basieren. Dabei waren sie jedoch gerade aufgrund ihres vagen Charakters anfällig für feldexterne Zugriffe und Instrumentalisierungen. Drittens evozierte der verhandlungsbedürftige Charakter der Kriterien Ungewissheit und Unsicherheiten,¹⁹ die sich im Widerspruch gegen die von den Kunstkommissionen oder Kunstjurys gefällten Entscheide äusserten.

15 Anderegg, Kunst, S. 61.

16 Schreiben von Emil Landolt an Jean Bünter, 26. Juni 1959, StArZH, V.B.c.64.

17 «Ich habe im vergangenen Jahr, so erscheint es wenigstens mir, wohl für meine ganze übrige Laufbahn entscheidende Fortschritte erzielt» (Schreiben von Werner Urfer (1925–1996) an den Sekretär des Stadtpräsidenten, undatiert, ca. März 1959, StArZH, V.B.c.64.).

18 Bourdieu, Die Regeln, S. 360.

19 Vgl. Kurjakovic, Ideengeschichtliche Transformation, S. 126. Die «fundamentale Ungewissheit» (Beckert, Rössel, Kunst, S. 36) ob der Richtigkeit von Urteilen über die künstlerische

Gemalt, gemeisselt und konstruktiv-konkret: Zwei Thesen zur «guten» Kunst

Die Unschärfe der angeführten Kriterien kann mit Blick auf die tatsächlich geförderte Kunst präzisiert werden. Ausgehend von zwei Thesen umreisse ich im Folgenden die Mechanismen der Selektion und berücksichtige nicht nur die ein-, sondern auch die ausgeschlossenen künstlerischen Positionen.

Erstens kann behauptet werden, dass die als «förderungswürdig» erachtete Kunst den Gattungen der Malerei, der Zeichnung, der Grafik oder der Bildhauerei angehören musste. Bis in die frühen 1970er Jahre wurden die Kunstschaftenden, die sich für ein Eidgenössisches Kunststipendium bewarben, von der EKK in «Maler und Grafiker», «Bildhauer» oder «Architekten» unterteilt. Auch die Vergabe des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* erfolgte entlang dieser Kategorisierungen. Die Fokussierung auf malende oder bildhauende Künstlerinnen und Künstler war in der Schweizer Moderne der Nachkriegszeit naheliegend. Künstlerische Richtungen wie die konstruktiv-konkrete und die surrealistische Kunst oder der Tachismus konnten unter die gängigen Kategorien subsumiert werden. Die Fotografie wurde primär als Reise- oder Reportagefotografie wahrgenommen und der angewandten Kunst zugeordnet.²⁰ Die Aktionen von Daniel Spoerri oder Jean Tinguely fanden in den 1950er und 1960er Jahren meist jenseits der Schweizer Grenzen und der Aufmerksamkeit des Schweizer Kunstfeldes statt.²¹ Die Konzentration auf diese Arbeitsweisen gründete auf der Macht derjenigen Akteure, die auf der Bewahrung der herrschenden künstlerischen Konventionen beharrten.²²

Bei der privaten Förderung erfuhren die Kategorisierungen noch eine weitere Verengung, die den kunstfeldextern determinierten Funktionszuweisungen an die Kunst geschuldet war. Die künstlerischen Arbeiten mussten an den «kahlen Wände[n]»²³ der oft neu entstandenen Firmensitze²⁴ ihren Platz finden und hatten demnach meist die Form von aufhängbaren Gemälden.²⁵ Plastische

Qualität bestimmt auch den Markt für zeitgenössische Kunst. Vgl. dazu: [Kap. 7.2](#) der vorliegenden Arbeit.

20 Wyss, Zeitlinien, S. 79.

21 Vgl. dazu: Ningehtto, Die Anfänge, S. 21f.

22 Bourdieu benennt diese als Orthodoxe, die den «gegenwärtigen Zustand zu verewigen» wünschen (Bourdieu, Die Regeln, S. 252).

23 So von Castelberg von der *Gotthard-Bank* in einem Interview (Anderegg, Kunst, S. 60).

24 Das Kunstengagement der Banken war an deren Expansion gekoppelt. Seit den 1960er Jahren bauten die Grossbanken ihr Schweizer Filialnetz stark aus, auch die Zahl der Banken insgesamt stieg an. Diese Zunahme gründete nicht nur auf der Etablierung von spezialisierten Instituten, beispielsweise im Bereich der Vermögensverwaltung, sondern auch auf der Präsenz von neuen Sitzen und Filialen ausländischer Banken in der Schweiz (Cassis, Banken, S. 707). Grundlegend zum schweizerischen Finanzplatz: Tanner, Die Entwicklung; zur historischen Genese dieser Strukturen: Tanner, Der diskrete Charme, S. 136ff.

25 Während die *Gotthard-Bank* auch den Ankauf von Druckgrafiken ausschloss (Hanhart, Sammlung, S. 20), waren Originalgrafiken (beispielsweise Radierungen oder Lithografien)

Arbeiten oder übergrosse Formate waren ausgeschlossen. «Wir kaufen nicht für den Keller»,²⁶ hielt Carlo von Castelberg von der *Gotthard-Bank* 1978 im Interview mit der *Bilanz* fest.

Waren die künstlerisch relevanten Tendenzen und der Fokus der Förderung auf malerische, zeichnerische oder skulpturale Werke bis in die 1960er Jahre mehr oder minder deckungsgleich, wurden spätestens um 1970 Brüche offenbar. Diese zeigten sich insbesondere im Umgang mit Fotografie- und Videokunst einerseits und mit Konzeptkunst andererseits. Während die im selektiven Ankauf tätigen privatwirtschaftlichen Förderer die Ausdehnungen des Kunstbegriffes schlicht übergehen konnten,²⁷ waren die Akteure der öffentlichen Förderung nun erstmals mit Eingaben von Künstlerinnen und Künstlern konfrontiert, die sich nicht mehr den tradierten Kategorien zuordnen lassen wollten und – um Bourdieus Vokabular zu nutzen – umstürzende, häretische Ziele²⁸ verfolgten. Im Ausstellungskatalog zur Vergabe des Kunststipendiums von 1970 argumentierte die EKK unter Berufung auf ihr ästhetisches Kapital und hielt fest: «Dagegen lagen in diesem Jahr erstmals Einsendungen aus dem Bereich der konzeptuellen Kunst oder Ideenkunst vor. Die Kunstkommission hat nicht den bequemen Weg gewählt, sich zur Beurteilung dieser Objekte, Projekte oder Aktions-Rapporte inkompetent zu erklären. Nach lebhaften Auseinandersetzungen fand sie in den

bei den anderen Finanzinstituten auch aus Kostengründen beliebt. Gerade die Idee von Originalität war eine zentrale Kategorie. So hielt Stüssi fest: «Das Bestreben des *Bankvereins Zürich* geht dahin, für möglichst viele Arbeitsräume originale Kunstwerke bereitzustellen. Nur auf diese Weise kann dem Aufhängen von Postkarten, grafisch diskutablen Kalenderblättern oder Plakaten von Fluggesellschaften – rühmlich ausgenommen die Posters der *Swissair* mit den grossartigen Aufnahmen von Georg Gerster! – entgegengewirkt werden! [...] Die Ausstrahlung eines originalen Kunstwerkes dauert länger an und schafft eine engere Beziehung zwischen Bild und Betrachter» (Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.). Auch die *Bankgesellschaft* vertrat diese Meinung: «Im Gegensatz zur Originalgrafik wirkt doch eine Reproduktion matt oder sogar tot. [...] Ein einigermaßen geschultes Auge sieht sofort, ob ein Druck an der Wand hängt oder eine frische, lebendige Originalgrafik. [...] Drucke sind tote Werke und verleben, deshalb wollen wir ihnen zu Leibe rücken und sie durch wertvolle Originalkunst ersetzen» (Vermehrte Pflege, S. 1).

26 Martin, «Man lernt zu sehen», S. 93.

27 Während sich beispielsweise in der Sammlung der *Gotthard-Bank* auch fotografische Arbeiten finden, wurden Videoarbeiten oder andere künstlerische Werke, die mit der Zweidimensionalität von Malerei oder Zeichnung brachen, von den hier berücksichtigten privatwirtschaftlichen Förderern nicht angekauft. Dieser Fokus bestimmt auch heute noch oft das Kunstengagement derjenigen Unternehmungen, die die angekaufte Kunst in die bestehende Architektur von Büro- und Arbeitsräumen integrieren wollen (vgl. beispielsweise die jüngst erschienenen Sammlungskataloge: Nationale Suisse, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), Schweizer Kunst; Rogger, Hatebur (Hg.), Sammlung Credit Suisse). Von solchen Restriktionen entbunden waren Unternehmungen wie beispielsweise der *Migros-Genossenschaftsbund*, der mit der InK und ab 1996 mit dem *Migros Museum für Gegenwartskunst* über eigene Ausstellungsräume verfügte.

28 Bourdieu, Die Regeln, S. 365ff.

internationalen Pionierleistungen dieser «new art» Argumente, die ihr erlaubten, solche den traditionellen Kunstgattungen nicht mehr einzugliedernde Arbeiten junger Schweizer zu beurteilen.»²⁹

Die Auseinandersetzung mit den neuen künstlerischen Positionen zwang die Kommission zu theoretischen Reflexionen über deren Eigenschaft als Kunst per se, die als Begründungen für eine Jurierung herangezogen wurden. Konzeptuelle Arbeiten würden, so der Standpunkt der EKK 1970, eine «Erweiterung des Begriffes der Kunst» darstellen und «u. a. den visuellen Bereich weitgehend verlassen und in Grenzgebiete mit Literatur und Philosophie vorstossen».³⁰ Als «geistige Transposition mit künstlerischem Anspruch» seien sie jedoch als «eine neue Schaffens- und Gestaltungsgruppe durchaus»³¹ jurierbar. Allerdings konnte sich die EKK trotz den theoretischen Argumentationen in einer «mehrstündige[n] Diskussion»³² nicht dazu entschliessen, die neuartigen künstlerischen Versuche mit einem Stipendium auszuzeichnen. Bezeichnenderweise argumentierte die Kommission just in diesem Moment im Rückgriff auf die diffusen Kategorien der Qualität. Im Sitzungsprotokoll wurde die Nichtberücksichtigung mit dem Verweis auf den «Mangel an Eigenständigkeit und Gehalt der eingereichten Arbeiten»³³ begründet. Im darauffolgenden Jahr schien die Zeit für die Prämierung der neuen Strategien zumindest auf der Ebene des Eidgenössischen Stipendiums reif. «Wie im Vorjahr», so wurde im Katalog zur Ausstellung der eingereichten und ausgezeichneten Arbeiten im Zürcher *Helmhaus* festgehalten, «hat die Kommission u. a. auch Arbeiten der konzeptuellen Kunst (Ideen-Kunst), die hier wie überall sehr widersprüchliche Reaktionen der Betrachter erregen werden, beurteilt».³⁴ Dabei habe sich die Jury entschieden, «zum ersten Mal» einen «Vertreter dieser neuesten und in die traditionellen Kunstgattungen nicht mehr einzugliedernden Richtung des heute stark erweiterten «Kunst»-Begriffs für ein Stipendium»³⁵ vorzuschlagen. Erst 1973 jedoch wurde im Katalog und auf der Einladungskarte (Abb. 19) auch die Sparte «Objekte und Konzepte»³⁶ angeführt.

An den starren Kategorisierungen rüttelten auch Foto- oder Videoarbeiten. 1972 wurde mit Urs Lüthi erstmals ein Künstler ausgezeichnet, der in seinen frühen schwarz-weißen Fotoarbeiten die Zuordnung der Fotografie zur ange-

29 Rotzler, Zu dieser Ausstellung, S. 4f. Hervorhebungen im Original.

30 P. 261./11.–13. Feb. 1970, S. 2.

31 Ebd.

32 Ebd. Bereits 1969 debattierte auch die Jury des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* über die Möglichkeiten der Beurteilung neuer künstlerischer Richtungen, die die tradierten Formen und Materialien der Malerei oder der Bildhauerei hinter sich liessen.

33 P. 261./11.–13. Feb. 1970, S. 2.

34 Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), Eidgenössisches Kunststipendium 1971, S. 4.

35 Ebd., Hervorhebung im Original.

36 Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), Eidgenössisches Kunststipendium 1973, S. 1.

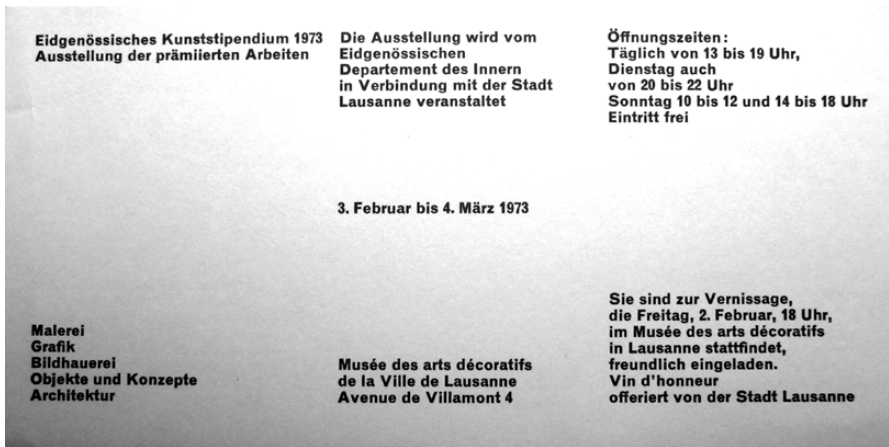


Abb. 19: Einladungskarte für die Ausstellung der prämierten Arbeiten des Eidgenössischen Kunststipendiums 1973 in Lausanne.

wandten Kunst in Frage stellte.³⁷ Bei der Stipendienvergabe von 1974 war die EKK zum ersten Mal mit «Videotapes (Aufnahmen auf Bildbändern, präsentiert mit Videorecordern)»³⁸ konfrontiert. Die Videoarbeit von Jean Otth (1940–2013) wurde als «förderungswürdig» erachtet.³⁹ Bei dieser Vergabung dachte die Kommission erstmals über die Kategorisierungen von Video-Arbeiten nach. Die «Aufteilung der künstlerischen Disziplinen»⁴⁰ stand an einer gemeinsamen Sitzung der EKK und der EKaK im Sommer 1974 zur Debatte. Der bei der Sitzung ebenfalls anwesende Vorsteher der Filmförderung – auch diese gehörte in den Zuständigkeitsbereich des EDI – hielt fest, dass sich die Videoarbeiten seiner

37 Die Fotografie interessierte Künstlerinnen und Künstler wie Urs Lüthi, Manon oder Luciano Castelli in den frühen 1970er Jahren als Medium zur Recherche über die eigene Identität oder das eigene Geschlecht. Zugleich bedienten sich Maler wie Franz Gertsch in ihrer fotorealistischen Malerei der Perspektive und der Präzision des Mediums (Omlin, Zeitlinien, S. 90; Gfeller, Fotografie, S. 154).

38 P. 276/11. Juli 1974, S. 3. Es wurde vermerkt: «Neu tritt unter den künstlerischen Ausdrucksformen das Videotape auf» (ebd.).

39 Seit den späten 1960er Jahren waren erste Video-Geräte verfügbar. Die damaligen technischen Möglichkeiten des sogenannten Closed Circuit (Kamera und Monitor sind direkt verbunden, was eine Synchronizität von Realität und Abbild evoziert) und des Open Reel (erste Video-Aufzeichnungsgeräte mit offenen, tonspulenartigen Magnetbändern) determinierten den künstlerischen Spielraum. Gefördert durch entsprechende Ausbildungsangebote an den Kunstschulen in Lausanne und Genf, etablierte sich die Videokunst mit Künstlerinnen und Künstlern wie Gérald Minkoff (1937–2009), Muriel Olesen (*1948) oder Chérif und Silvie Defraoui insbesondere in der Westschweiz relativ früh (Omlin, Zeitlinien, S. 90; Gfeller, Fotografie, S. 158).

40 P. 276/11. Juli 1974, S. 3.

Sektion entziehen würden, seien doch «manche Filme keine Publikumsfilme, sondern eigentlich reine Kunstfilme».⁴¹ In der Folge wurde die Jurierung von Videos der EKK zugewiesen, während die in der Sitzung erstaunlicherweise nicht thematisierte Fotografie formal im Zuständigkeitsbereich der EKaK blieb. Erst im Januar 1975 stand angesichts der «Konfusion [...] infolge der fließenden Gattungsgrenzen in der heutigen Kunst» die «Beurteilung von Fotografie als Medium der freien Kunst»⁴² tatsächlich zur Debatte. Den Verwirrungen versuchte die Kommission insofern entgegenzuwirken, als sie betonte, dass «die Fotografie, wo sie als *gestalterische Ausdrucksform* eingesetzt wird, der *freien Kunst* zuzuordnen ist, während sie dort, wo sie zu Bildreportagen oder zur Auslotung fototechnischer Möglichkeiten verwendet wird»,⁴³ von der EKaK juriert werden soll. Während die konzeptuellen künstlerischen Ansätze die in der Beurteilung von Malerei oder Bildhauerei geübten Jurys vor allem inhaltlich irritierten und sie zu Begründungen für eine etwaige Förderung zwangen, erzeugten die neuen künstlerischen Medien auch Probleme technischer Art. So wurden die Künstlerinnen und Künstler im Vorfeld der Stipendienvergabe von 1976 darauf hingewiesen, dass das «Abspielgerät»⁴⁴ für die Videobänder mitgeliefert werden müsse. Auch sollte auf Wunsch der EKK bei den Jurierungen «die Vorführungsdauer von Video-Beiträge auf 10 Minuten beschränkt»⁴⁵ werden. Fotografie und Video, konzeptuelle Arbeiten oder Werke aus dem Bereich der Minimal Art oder der Arte Povera waren also ab Mitte der 1970er Jahre jurierbar. Die als «förderungswürdig» erachtete Kunst durfte nun die angestammten Formen und Materialien der Malerei, der Zeichnung, der Grafik oder der Bildhauerei verlassen.

Zweitens musste die geförderte Kunst zwischen 1950 und 1980 Ausdruck der Schweizer Nachkriegsmoderne sein und demnach der konstruktiv-konkreten Richtung angehören. Diese Favorisierung war stark durch das politische Feld determiniert. Die klaren Formen der künstlerischen Ausdrucksweise waren seit den 1950er Jahren Visualisierung des staatspolitischen Selbstverständnisses der Schweiz als multiethnischer Willensnation, die ebenso auf Ordnung und Mass

41 Ebd.

42 P. 278/6.–8. Jan 1975, S. 9. Die «Unterscheidung zwischen <Schönen Künsten> und <Angewandter Kunst>» (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 142, Hervorhebungen im Original) thematisierten auch die Autoren im Clottu-Bericht. Sie plädierten für die Wahlfreiheit der Künstlerinnen und Künstler. Diese sollten im Einzelfall selbst entscheiden können, ob sie sich um ein Bundesstipendium im Bereich der freien oder der angewandten Kunst bewerben wollten.

43 P. 278/6.–8. Jan 1975, S. 9. Hervorhebungen im Original.

44 Weisungen 1976, Eidgenössisches Kunststipendium und Kiefer-Hablitzel-Stipendium, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel, Allgemeines/Verweise, Korrespondenzen etc.

45 EKK, P. 299/14.–15. Aug. 1979, S. 3.

usste wie die Rationalität der geometrisch-künstlerischen Konstruktionen.⁴⁶ Wirkte die figurative, angeblich volksnahe und typisch schweizerische Kunst angesichts von «Landigeist» und Krieg noch als Bollwerk gegen den Faschismus, bediente sich die reaktivierte Konzeption der nationalen Selbstpositionierung der einst verfeimten Avantgarde. Der politisch liberale Max Bill, der mit seinem Gestaltungsprinzip der «Guten Form» eine *Swissness* avant la lettre kreierte,⁴⁷ Kunst als Resultat eines Forschungsprozesses verstand und noch 1968 das «Behagen im Kleinstaat»⁴⁸ propagierte, avancierte zur idealtypischen Verkörperung einer modernen, technisch versierten und zukunftsorientierten Schweiz. Die identitätsstiftende Wirkung, die der konstruktiv-konkreten Kunst eingeschrieben wurde, zeigt sich in deren Konjunktur in der Förderung. Evoziert im Spannungsfeld von beschleunigtem wirtschaftlichem Wachstum und Kaltem Krieg dehnte sich die kulturpolitische Dominanz der konstruktiv-konkreten Kunst über die dezimale Spanne der Jahre zwischen 1950 und 1959 aus. Die offizielle Anerkennung der Kunstform an der *XXI. Nationalen Kunstausstellung* 1946 bildet den Auftakt⁴⁹ für ein auch in kunstpolitischer Hinsicht «langes Jahrzehnt»,⁵⁰ das in der Berufung von Bill als künstlerischem Leiter der Landesausstellung 1964 einen Höhepunkt fand. Die gesellschaftspolitischen Umwälzungen der 1960er Jahre setzten keine klaren Zäsuren. Die zweite Generation konstruktiv-konkreter Kunstschafter konnte bis zum Ende des Jahrzehnts von der nun herrschenden Aufmerksamkeit profitieren,⁵¹ während ihre künstlerischen Wegbereiter in offizieller Mission an die venezianische Biennale entsandt wurden.⁵² Noch 1971 war die konstruktiv-

46 Imesch, «Gute Form», S. 143f.

47 1953 wurde der Begriff der «Guten Form» ins schweizerische Markenregister eingetragen (ebd., S. 145).

48 So der Titel seiner Dankesrede, die er bei der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Zürich hielt (abgedruckt als: Bill, *Das Behagen*; vgl. dazu: Imesch, «Gute Form», S. 147).

49 In der Zwischenkriegszeit wurde die erste Generation der konstruktiv-konkret arbeitenden Kunstschafter von der staatlichen Förderung mehrheitlich ignoriert. So bewarb sich Max Bill beispielsweise 1928 und 1930 vergeblich um ein Stipendium. Der ebenfalls zur Zürcher Schule der Konkreten gehörende Johannes Itten wurde von der EKK zwischen 1913 und 1923 viermal, Fritz Glarner zweimal übergangen.

50 Tanner schlägt diese Periodisierung vor und nennt den Beginn einer sozialpolitischen Reformära – u. a. mit der gesetzlichen Verankerung der AHV von 1948 – und die ersten Ostermärsche der Antiatombewegung 1963 oder die Landesausstellung von 1964 als mögliche Zäsuren für die «langen» 1950er Jahre (Tanner, *Zwischen «American Way of Life»*, S. 353f.).

51 Vertreter der nachfolgenden Generation wie Jakob Bill oder Jean Baier hatten seit den 1950er Jahren bei der Vergabe der Stipendien gute Chancen. Bill wurde 1969 und 1972 berücksichtigt, Baier gehörten mit Stipendien in den Jahren 1958, 1960 sogar zu denjenigen Kunstschaftern, die dreimal in den Genuss der eidgenössischen Gelder kamen. Allerdings standen diese Künstler gerade mit Blick auf die Beschickung der Biennale Venedig auch noch in den 1970er Jahren im Schatten ihrer künstlerischen Wegbereiter.

52 So beispielsweise 1958 (Bill, Glarner, Leuppi, Graesser u. a.), 1966 (Itten), 1968 (Glarner) und 1972 (Lohse).

konkrete Kunst bei der Ausstellung *The Swiss Avant Garde* in New York unter die künstlerische Vorhut subsumiert, während die ihr zugeschriebene Rationalität, die Exaktheit und die Perfektion der Ausführung als genuin schweizerische Eigenarten definiert wurden. So war auch der Stadtzürcher Kunstpreis – teilweise bedingt durch eine Wiedergutmachung von vorangegangenen Versäumnissen – bis zur Jahrzehntmitte fest in den Händen der Zürcher Konkreten.

Die konstruktiv-konkrete Kunst funktionierte nicht nur als Projektionsfläche politischer Einschreibungen, sondern verkörperte diejenigen Werte, mit denen sich die privatwirtschaftlichen Akteure zu schmücken rühmten. Die zwischen 1970 und 1979 von der Versicherungsgesellschaft *Mobilier* herausgegebenen Jahressgaben bestanden aus druckgraphischen Blättern, die sich, jeweils von einem Künstler gefertigt, den Begriffen «Gegenseitigkeit», «Aktion», «Sicherheit», «Ruhe» und «Gleichgewicht» widmen sollten, würden diese doch das «Wesen der Schweizerischen Mobilier und ihrer Tätigkeit charakterisieren».⁵³ Obschon die Versicherungsgesellschaft betonte, «die verschiedensten Kunstrichtungen von heute»⁵⁴ zu berücksichtigen, waren mit Bill und Lohse gleich zwei konstruktiv-konkrete Künstler vertreten. Die klaren Formen und Farben der auf geometrischen Gesetzmässigkeiten beruhenden Kunst waren auch in den 1978 an der Ausstellung *Banken fördern Kunst* gezeigten Firmensammlungen präsent. Relevant waren jedoch nicht nur die den Bildkompositionen eingeschriebenen und zum Selbstbild der Banken oder Versicherungen passenden Assoziationen, sondern auch die Tatsache, dass die konstruktiv-konkreten Werke als von jeglicher abbildenden Funktion entbunden wahrgenommen wurden. Der im Ausstellungskatalog des *Bankvereins* abgebildete Einblick ins Personalrestaurant (Abb. 20) beim Zürcher Paradeplatz untermauert die Äusserungen des Direktors des Zürcher Kunsthouses, Felix Baumann, der beklagte, dass die präsentierten Werke «als rein grafischer Wandschmuck aufgefasst» würden, der «nicht zu einem Verständnis für Kunst», sondern lediglich «als Mittel zur Entspannung und als Kontrast eingesetzt»⁵⁵ werde.

Die Vorliebe der Förderung für die mathematisch-geometrischen Formen, für die oft monochromen Farbflächen der konstruktiv-konkreten Kunst produzierte auch Lücken und Leerstellen. Der Blick auf die «Refusés» der Jahre zwischen 1950 und 1980 zeigt, dass gerade den übergangenen Positionen nicht selten chaotische, unvorhersehbare oder verstörende Elemente immanent waren, die sich nur schwer mit den transportierten Eigenschaften von Schweizer Präzision oder Exaktheit in Verbindung bringen liessen.⁵⁶ Dies trifft nicht nur

53 Schweizerische Mobilier Versicherungsgesellschaft (Hg.), *Druckgraphik*, o. P.

54 Ebd.

55 Zit. Rüegg, *Symbole*, S. 9. Vgl. dazu auch: [Kap. 6.2](#) der vorliegenden Arbeit.

56 Vgl. Obrist, *Die Unerwünschten*, S. 159f.



Abb. 20: Blick in die Cafeteria des Personalrestaurants des *Schweizerischen Bankvereins* in Zürich. Im Hintergrund ist die Wandarbeit des Künstlers Josef Staub zu sehen.

auf Jean Tinguelys⁵⁷ explodierende Eisenskulpturen zu, sondern findet sich auch in André Thomkins'⁵⁸ surrealistischen Zeichnungen aus den 1950er Jahren, in Franz Fediers⁵⁹ tachistischen Gemälden, in Jean-Frédéric Schnyders (*1945) oft auch witzigen Filzstift- und Aquarellzeichnungen aus den 1970er Jahren⁶⁰ oder in Miriam Cahns⁶¹ (*1949) schwarz-weißen Wandzeichnungen, mit denen die Künstlerin im ausgehenden Jahrzehnt unter anderem das weibliche Rollenbild in der Gesellschaft zum Thema machte.

57 Tinguely bewarb sich 1956 erfolglos für das eidgenössische Kunststipendium. Trotz einer Einladung an die Biennale in São Paolo konnte sich die EKK bis in die späten 1960er Jahre nicht dazu durchringen, den Eisenplastiker nach Venedig einzuladen.

58 Auch André Thomkins wurde 1955 von der EKK nicht als «förderungswürdig» erachtet.

59 Fedier bewarb sich zwischen 1948 und 1956 fünfmal erfolglos für ein eidgenössisches Kunststipendium, durfte aber 1959 an der brasilianischen Biennale ausstellen. Vgl. zur kontrovers diskutierten Förderung der tachistischen Malerei auch [Kap. 5.3](#) der vorliegenden Arbeit.

60 Schnyder wurde von der EKK 1967, 1968, 1973, 1974, 1975, 1976 und 1977 als nicht förderungswürdig erachtet. Erst 1993 durfte er die Schweiz an der venezianischen Biennale repräsentieren.

61 Die Arbeiten von Miriam Cahn wurden von der EKK zwischen 1975 und 1980 fünfmal zurückgewiesen, 1984 folgte die Einladung nach Venedig.

Der junge, männliche, finanziell bescheiden begüterte Berufskünstler mit Schweizer Pass: Fünf Thesen zum ‹förderungswürdigen› Kunstschaffenden

Neben diesen, auf die Art der künstlerischen Arbeit zielenden Kriterien produzierte die Förderung auch Ein- und Ausschlussmechanismen, die direkt bei der Künstlerin oder dem Künstler ansetzten und sowohl im Kunstfeld als auch durch die Einflussnahme der Kräfte im politischen Feld determiniert wurden. Faktoren wie Alter und nationalstaatliche Zugehörigkeit waren meist explizit als Kriterien formuliert und erlaubten klare In- oder Exklusionen, während der Professionalisierungsgrad der künstlerischen Arbeit oder die finanzielle Situation des Kunstschaffenden oft lediglich als implizite Gründe mitschwangen und die ebenso wirkungsmächtige Kategorie des Geschlechts offiziell überhaupt keine Erwähnung fand. Auch diese Kriterien werde ich im Folgenden in Form von fünf – den idealtypischen ‹förderungswürdigen› Kunstschaffenden skizzierenden – Punkten umreissen.

Erstens sollte der zu fördernden Künstlerin, dem zu fördernden Künstler das Attribut der Jugend anhaften. Die tradierten Mittel der direkten finanziellen Förderung durch die Stipendienvergabe waren auf das ‹Werdende›⁶² ausgerichtet und als Nachwuchsförderung konzipiert.⁶³ Dementsprechend waren die Preisträgerinnen und Preisträger beispielsweise des Eidgenössischen Kunststipendiums durchschnittlich etwa 30 Jahre alt. Allerdings bot die Jugendlichkeit der Künstlerinnen und Künstler auch Anlass zu kritischen Reflexionen. 1961 stellte Georg Schmidt, Direktor des Kunstmuseums Basel fest, dass die Umwerbung der jungen Kunstschaffenden durch die Förderung durchaus ambivalent sei: ‹Für einen Fünfundzwanzigjährigen kann ein Stipendium Rettung sein oder Gefahr. Rettung bei zu wenig und Gefahr bei zu viel vorhandenem Selbstvertrauen. Rettung bei väterlichem und Gefahr bei eigenem Unverstand.›⁶⁴

Zwei Jahre später konstatierte EKK-Mitglied Adolf Max Vogt bei der Vergabe des Eidgenössischen Stipendiums eine eigentliche ‹Jugendverliebtheit›.⁶⁵ In den Augen des Jurors hege das Stipendium die Absicht, ‹unsere jungen Talente› zu vergolden, ‹mit dem deutlichen Willen, sie auch in frühen und frühesten Formulierungen womöglich schon nicht zu verpassen›.⁶⁶ Während ‹vor 50, 60 Jahren› zu einer Stipendienausstellung vielleicht ‹der Zeichenlehrer des Stipendiaten, seine Mutter und sein Vater und ein paar neugierige Künstler›

62 Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (Hg.), 10 Jahre, o. P.

63 Zu nennen sind hier die Stadtzürcher Stipendien mit einer Altersbegrenzung von 35 Jahren, das *Kiefer-Hablitzel-Stipendium* für Kunstschaffende bis 35 beziehungsweise ab 1976 bis 30 oder das Eidgenössische Kunststipendium und der Förderpreis der *Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr* für Künstlerinnen und Künstler bis 40 Jahre.

64 Schmidt, Zum Problem, S. 307.

65 Vogt, Vorwort, o. P.

66 Ebd. Diese Feststellung machte auch Schmidt (Schmidt, Zum Problem, S. 303).

gekommen seien, ist es «heute [...] die Welt, sind es sogar Vertreter der obersten Regierung, die alle wissen wollen, was sich und wie es sich im Nachwuchs regt». ⁶⁷ Diese «Kapitulation vor der Jugend» durch die ältere Generation barg gemäss Vogt die Gefahr, dass die jungen Künstlerinnen und Künstler «unter dieser Vergoldung allenfalls einen Porenverschluss erleiden und nicht mehr atmen können». ⁶⁸ Die jungen Kunstschaftenden selbst treffe jedoch keine Schuld. Er fügte an: «Wenn also das Stichwort der Jugendverliebtheit allenfalls eine Spitze erhalten sollte, dann ginge diese Spitze einzig gegen die Älteren, die sich diese Verliebtheit haben beifallen lassen.» ⁶⁹ Den Jungen bliebe bloss die Strategie des Ausharrens, des Älterwerdens. Denn «die Maler werden 30, obwohl ihnen die Leinwände Leinwände bleiben». ⁷⁰

Als privatwirtschaftliche Akteurin setzte die *Gotthard-Bank* dezidiert auf die Förderung junger Kunstschaftender. ⁷¹ Die Verkaufspreise dieser «vom Kunstmarkt nicht zur Kenntnis genommenen» ⁷² Werke erlaubten der Bank den Ankauf mehrerer Arbeiten im gesetzten Budget. Zugleich trug die, in der Presse gerade wegen der Ausrichtung auf junge Kunst gepriesene Sammlung zu einer öffentlichen Wahrnehmung der Unternehmung bei. Dies, obschon gerne betont wurde, dass mit jungen Künstlerinnen und Künstlern «keine Imagebildung» ⁷³ betrieben werden könne. Neben den auf die jungen Künstlerinnen und Künstler ausgerichteten Förderstrategien favorisierten beispielsweise der Kunstpreis der Stadt Zürich oder die Einladung an die venezianische Biennale die Auszeichnung einer etablierten künstlerischen Position und berücksichtigten oft Kunstschaftende fortgeschrittenen Alters. ⁷⁴ Auch diese Ausrichtung barg Diskussionspotenzial. Während in der Öffentlichkeit bisweilen die Meinung herrschte, dass gerade diese Formen der Förderung lediglich etablierten Kunstschaftenden, teilweise gar erst postum, zukommen würde (**Abb. 21**), kursierte das Alter der zu prämierenden Künstlerinnen und

67 Vogt, Vorwort, o. P.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Die Bank betonte ausschliesslich jene Kunstschaftenden zu berücksichtigen, «die mit ihrem Schaffen nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals an die Öffentlichkeit traten, die also frühestens in den zwanziger Jahren geboren sind» (Hanhart, Sammlung, S. 19).

72 Dies die Formulierung von Castelbergs (Killer, Avantgarde-Förderung).

73 Ebd.

74 Die Förderung älterer Kunstschaftender war immer wieder ein Thema. Die von der GSM-BA in den 1960er Jahren geforderte Einrichtung von Fördermitteln für Kunstschaftende fortgeschrittenen Alters wurde auch im Clottu-Bericht aufgegriffen. So solle ein «Fonds für Künstler in schwieriger Lage» geschaffen werden, «denen es aus irgendeinem Grund (oft sind sie zwischen 40 und 50 Jahre alt) nicht gelungen ist, sich durchzusetzen, vor allem wegen der Schwierigkeit oder der Originalität ihrer Werke und ihres Schaffens» (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 130).

Künstler bei der Verleihung des Stadtzürcher Kunstpreises immer wieder als Dafür oder Dawider. Der damals 50-jährige Wilfrid Moser wurde an einer Sitzung der Städtischen Kunstkommission 1964 als «zu jung»⁷⁵ bezeichnet. «Bei aller Anerkennung» sei «ein Preis heute verfrüht»,⁷⁶ so die Feststellung eines Jurymitgliedes. Zugleich haftete dem Wunsch nach einem «abgerundete[n] Lebenswerk»⁷⁷ immer auch die Gefahr an, die Prämierung eines Kunstschaffenden gerade wegen seines fortgeschrittenen Alters zu versäumen. Dies verführte die Kunstkommission mitunter zu rechnerischen Spekulationen. So wurde im Protokoll zur Wahl des Kunstpreisträgers von 1965 vermerkt: «Er [Jurymitglied Manuel Gasser, d. V.] erinnert daran, dass in 3 Jahren als Kunstpreisträger wohl ein Bildhauer an die Reihe komme und erst in 6 Jahren eine Ehrung von Varlin wieder möglich wäre. In 6 Jahren sei Varlin dann aber schon über 70 Jahre alt und möglicherweise nicht mehr am Leben.»⁷⁸ 1967 fungierte Varlin dennoch als möglicher Kandidat und wieder stand sein Alter als Kriterium zur Diskussion. Dieses könne «natürlich auch in die Waagschale geworfen werden»,⁷⁹ sei es doch für den Maler vielleicht «die letzte Chance»,⁸⁰ mit dem Preis geehrt zu werden. Die Berücksichtigung des damals 59-jährigen Bill hingegen wurde angesichts seines Alters nicht als dringlich erachtet. Für den Künstler «bestehe [...] in drei Jahren wieder eine Chance, und dann sei er ja immer noch fünf Jahre jünger als Varlin es heute ist.»⁸¹ Das Durchschnittsalter der Preisträgerinnen und Preisträger lag bei fast 70 Jahren.

Der Setzung des Alters als relevantes Förderkriterium ging mit der Vorstellung einer über die Jahre zunehmenden künstlerischen Qualität einher. Zudem forcierte sie die Idee eines künstlerischen Feldes, in dem die Umwälzung von tradierten Kategorien durch antagonistische Positionierungen zwischen jüngeren und älteren Kunstschaffenden geschieht. So hofften die Akteure der Förderung durch die auf den Nachwuchs abzielende Vergabe von Stipendien, die neuen, werdenden und frischen künstlerischen Positionen zu entdecken, während die als Ehrung konnotierte Preisverleihung auf das abgerundete Lebenswerk ohne weiteres Entwicklungspotenzial fokussierte. Übersehen wurde jedoch, dass die

75 Protokoll der Sitzung der Städtischen Kunstkommission vom 11. September 1964, S. 3, StAZH, V.B.c.33. Der Maler und Bildhauer Moser (1914–1997) wurde 1989 mit dem Stadtzürcher Preis geehrt.

76 Ebd.

77 Protokoll der beiden Sitzungen der Städtischen Kunstkommission vom 8. Oktober und vom 15. Oktober 1962, S. 2, StAZH, V.B.c.33.

78 Protokoll der Sitzung der Städtischen Kunstkommission vom 16. Oktober 1964, S. 1, StAZH, V.B.c.33.

79 Protokoll der Sitzung der Kommission für bildende Kunst vom 10. Juli 1967, S. 2, StAZH, V.B.c.33.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 6. Der 1900 geborene Varlin erhielt den Preis 1967.

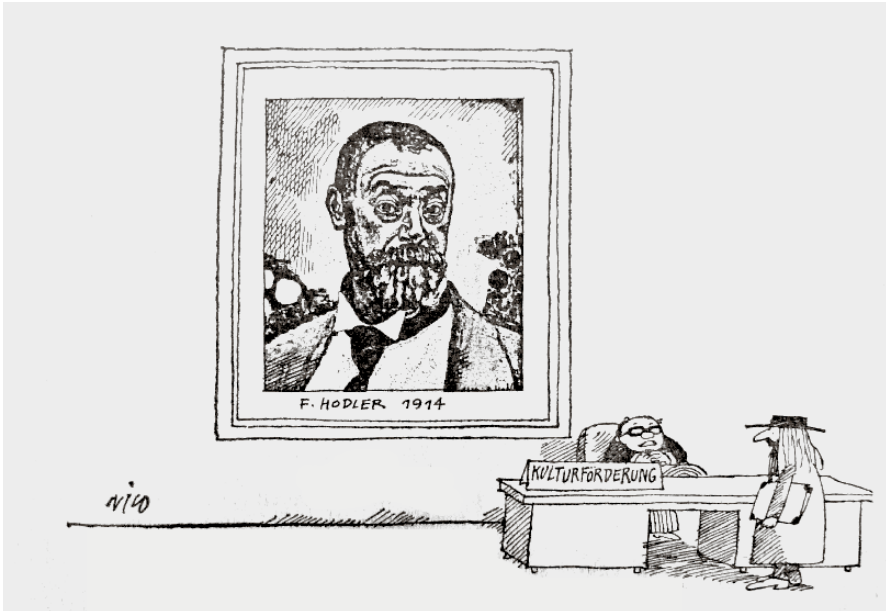


Abb. 21: «Tut mir leid, für Kulturschaffende, die noch nicht einmal den Anstand besitzen, gestorben zu sein, liegt überhaupt nichts drin». Karikatur von Nico, abgedruckt im *Tages-Anzeiger* vom 9. Juni 1979.

Wahrnehmung einer künstlerischen Äusserung als neu, als innovativ, letztlich weniger durch das Alter denn durch den Grad der Anerkennung im Feld determiniert war. Deutlich wird, dass die Relevanz des Alters der Künstlerinnen und Künstler durchaus in den kunstfeldimmanenten Vorstellungen über künstlerische Schaffenskraft wurzelte. Der Anspruch, die Kulturschaffenden zum «richtigen» Zeitpunkt zu fördern und sich als Entdecker kommender Talente zu profilieren oder sich mit dem Glanz etablierter Namen zu schmücken, war letztlich bei den Kunstförderinnen und Kunstförderern immer von Bestrebungen geleitet, die auf die Akkumulation von symbolischem Kapital ausgerichtet waren und als imagebildende Faktoren wirken sollten.

Der «förderungswürdige» Kunstschaffende musste zweitens im Besitz eines Schweizer Passes sein.⁸² Ausschliesslich für «Schweizerkünstler»⁸³ waren nicht nur die national vergebenen Stipendien reserviert; auch die Entsendung an eine ausländische Biennale war den Schweizer Künstlerinnen und Künstlern vorbehalten. Als Kriterium war die nationalstaatliche Zugehörigkeit stark durch die Regeln des politischen Feldes bestimmt. Als die Organisatoren der Biennale in São Paulo 1951 unter anderem Werke des damals bereits verstorbenen Paul Klee als künstlerische Vertretung aus der Schweiz wünschten, erhielten sie eine Absage von höchster politischer Stelle. Bundesrat Etter als Vorsteher des EDI teilte schriftlich mit: «En ce qui concerne Paul Klee, il n'est malheureusement pas possible d'en comprendre les œuvres dans la section suisse, car cet artiste, bien qu'il ait passé une partie de sa vie dans notre pays, n'était pas Suisse, mais Allemand.»⁸⁴ Während die Werke des Deutschen Paul Klee nicht in offizieller Schweizer Mission nach Brasilien gesandt werden durften, kam im Dezember 1958 die Frage nach der Zulassung der «in der Schweiz lebenden Ungarnflüchtlinge»⁸⁵ zum Stipendienwettbewerb auf. Während sowohl das EDI als auch die Eidgenössische Fremdenpolizei der Anfrage der in der Schweiz lebenden Ungarinnen und Ungarn positiv gesinnt waren, hatte das Eidgenössische Finanz- und Zolldepartement Bedenken. Insbesondere die teilweise geäusserte Meinung, zwecks Vermeidung einer «Sonderbehandlung» der ungarischen Flüchtlinge

82 Bei der kommunalen und kantonalen Förderung waren Wohn- oder Bürgerort relevante Kriterien. Während Letzteres klar an den Besitz eines Schweizer Passes gekoppelt ist, erlaubt die Formulierung, wonach Kunstschaffende «seit mindestens 2 Jahren in der Stadt Zürich oder der näheren Umgebung wohnhaft» (Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 25. Aug. 1971, StArZH, V.B.c.64) sein müssen, einen gewissen Spielraum. Auch im Bereich der privatwirtschaftlichen Förderung war meist der Bezug zum Einzugsgebiet der Unternehmung entscheidend.

83 Verordnung 1924, S. 427.

84 Schreiben von Bundesrat Etter an die brasilianische Gesandtschaft in Bern, 20. April 1951, beigelegt bei: P. 195/31. Mai 1951. Der 1879 im Kanton Bern geborene und aufgewachsene Klee studierte und lehrte in Deutschland. Im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung wurde er 1934 als Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf entlassen und kehrte nach Bern zurück. Noch im selben Jahr bemühte er sich um die Schweizer Staatsbürgerschaft, die ihm jedoch aufgrund der durch das Berliner Abkommen festgesetzten Vorgabe eines fünfjährigen, ununterbrochenen Aufenthaltes verwehrt wurde. 1939 nahm er einen erneuten Anlauf. Allerdings beschrieb der zuständige Berner Polizist Klees Kunst als Bedrohung für die Schweizer Kultur, was die Bearbeitung des Gesuches verzögerte. Dennoch empfahlen der Stadtberner Gemeinderat und die Einbürgerungskommission dem Stadtrat am 5. Juli 1940 das Gesuch gutzuheissen. Klee verstarb jedoch bereits am 29. Juni (vgl. Frey, Paul und Lily Klee, S. 187f.). Die Ablehnung seiner künstlerischen Position mag auch die Ursache gewesen sein, dass dem Künstler die Aufnahme in die GSMBA verweigert wurde (vgl. Jost, La nation, S. 296).

85 Mitteilung des EDI an den Bundesrat betreffend der Eidg. Stipendienwettbewerbe für freie und angewandte Kunst, 1959, S. 1, 9. Dez. 1958, BAR E7001C#1968/72#2366*.

«alle sich in der Schweiz aufhaltenden Flüchtlinge»⁸⁶ zu berücksichtigen, war der Departementsleitung nicht geheuer. Am 24. Dezember 1958 teilte sie dem Bundesrat schriftlich mit: «Eine Weiterung in dem Sinne, dass auch die Flüchtlinge anderer Nationalitäten oder gar alle in der Schweiz ansässigen ausländischen Künstler zu diesen Wettbewerben zuzulassen wären, würde zweifellos die den Schweizer Künstlern zu bietenden Möglichkeiten schmälern, was nicht angängig wäre.»⁸⁷ Auch wenn die dem Vorhaben positiv gesinnte EKK im Sommer 1960 über eine Zulassung der in der Schweiz lebenden ungarischen Künstlerinnen und Künstler erneut debattierte,⁸⁸ schienen die juristischen, finanziellen und ideellen Hürden zu hoch. Die prominente Ehrung eines ungarnstämmigen Künstlers erfolgte dann auch nicht durch die bundesstaatliche Förderung, sondern in einer privaten Vergabe. Im Herbst 1973 wurde der in den 1950er Jahren in die Schweiz immigrierte ungarische Künstler Janos Urban (1934–2016) mit dem Förderpreis der *Stiftung Landis & Gyr* bedacht. In Abgrenzung zur staatlichen Förderung hielt Jurymitglied Willy Rotzler bezeichnenderweise fest: «Obwohl er ein eigentlicher Inspirator war und ist, konnte Janos Urban bisher als Nicht-Schweizer von der offiziellen Kunstpflege der Schweiz nicht gebührend gewürdigt werden.»⁸⁹

Bei der direkten monetären Förderung sollte der berücksichtigte Kunstschaffende drittens nur über bescheidene finanzielle Mittel verfügen. Auch wenn dieses Kriterium im Gegensatz zum Alter oder zur nationalstaatlichen Zugehörigkeit selten in den Verordnungen enthalten war, tauchte die Frage nach der Relevanz der finanziellen Situation der Künstlerin oder des Künstlers regelmässig auf und war von der im politischen Feld konturierten Idee des Wohlfahrts- oder Sozialstaates determiniert. Die seit den 1940er Jahren städtisch organisierte Ausstellung *Zürcher Künstler im Helmhaus* gründete auf einem karitativen Unterstützungsgedanken und hegte noch in den 1960er Jahren den Anspruch, jene Künstlerinnen und Künstler zu fördern, die «mit Existenzschwierigkeiten zu kämpfen»⁹⁰ hatten. Ob die Kunstschaffenden in ihrer Ausstellungsbewerbung einen Nachweis über ihre finanzielle Situation erbringen mussten, lässt sich aus den Quellen nicht eruieren. Das Stadtzürcher Reglement von 1951 für die Ausrichtung von Studienbeiträgen fand diesbezüglich aber klare Worte. So hatten die Künstlerinnen und Künstler ihre Stipendienbewerbung mit «Angaben über

86 Schreiben des Eidgenössischen Finanz- und Zolldepartements an den Bundesrat, 24. Dez. 1958, S. 1. BAR E6100B#1970/298#70*.

87 Ebd.

88 Vgl. P. 228/3. Aug. 1960, S. 7.

89 So die in der Hauszeitschrift des Unternehmens abgedruckte Begründung von Jurymitglied Rotzler, der damals auch in der EKK wirkte (Janos Urban, S. 35).

90 Geschäftsbericht 1965, S. 26. Vgl. dazu ausführlich: [Kap. 4.3](#) der vorliegenden Arbeit.

Personalien, Bildungsgang und ökonomische Verhältnisse»⁹¹ zu ergänzen, wobei letztgenannter Punkt auch in den späten 1960er Jahren noch beim Steueramt direkt überprüft wurde.⁹² Die Kunstschaffenden führten ihre eigene, mitunter missliche finanzielle Lage auch als Grund für die Stipendienbewerbung an: «Leider zwingt mich mein bescheidenes Einkommen, das für 5 Familienmitglieder (3 Kinder) erhalten muss, um ein Stipendium nachzusuchen. [...] Ich arbeite die ganze Woche über in der Fabrik (schicke also nicht meine Frau arbeiten). Darf ich mit der Bitte abschliessen, mich diesmal zu berücksichtigen?»⁹³ Neben der Sorge um die Sicherung des Unterhalts für die Familie trieb die Künstlerinnen und Künstler auch die finanzielle Belastung bei der Beschaffung von arbeitsnotwendigen Materialien um: «Vor allem fehlen mir die nötigen Geldmittel dazu, denn ich verdiene gerade das Existenzminimum mit meinen Arbeiten für die Reklame. Auch fühle ich mich nun soweit, mich an Ausstellungen zu beteiligen, für die mir leider die notwendigen Rahmen zu meinen Arbeiten fehlen, sodass ich auch hier auf finanzielle Schwierigkeiten stosse.»⁹⁴

Vom negativ konnotierten Begriff der Almosen distanzierten sich jedoch nicht nur die zuständigen Kommissionen,⁹⁵ sondern auch die Kunstschaffenden: «Nach Schulentlassung konnte ich leider aus finanziellen Gründen (was kein Vorwurf an meine Eltern sein soll) keine höhere Schulbildung oder Akade-

91 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

92 Vgl. dazu beispielsweise: Protokoll der ersten Sitzung der Kommission zur Prüfung der Gesuche um die Ausrichtung von Studienbeiträgen, 29. Aug. 1953, S. 1, StArZH, V.B.c.64; Schreiben des Sekretärs des Stadtpräsidenten an das Steueramt der Stadt Zürich, 18. April 1969, StArZH, V.B.c.64. Trotz der Berücksichtigung der ökonomischen Verhältnisse wurde die Negierung eines (rein) fürsorgenden Charakters der Stipendien auch als Entschuldigung für nicht ausgerichtete Stipendien verwendet. So schrieb Stadtpräsident Landolt 1959 an eine glücklose Bewerberin: «Ich verstehe Ihre Notlage sehr und würde Ihnen persönlich recht gern helfen. Indessen sind Studienbeiträge zur Förderung der Kunst keine Zuwendungen, die fürsorglichen Charakter haben. Darum musste ich mich dem Antrag der Kommission anschliessen. Ich hoffe, dass Sie in der Zukunft einen Weg finden, der Sie aus den finanziellen und künstlerischen Sorgen führt» (Schreiben von Emil Landolt an Anna-Maria Nowacka, 30. Juni 1959, StArZH, V.B.c.64). Diese Zeilen zeigen jedoch auch, dass die ökonomische Situation der künstlerischen Qualität nachgeordnet war.

93 Schreiben von Max Frühauf an den Stadtpräsidenten, 17. März 1959, StArZH, V.B.c.64. Ähnlich argumentierte auch der Grafiker und Illustrator Emil Hagner (1921–1999): «Teile Ihnen mit, dass ich mich dieses Jahr wiederum um einen Studienbeitrag bewerben will. Besonders da ich gegenwärtig in finanzieller Hinsicht Schwierigkeiten habe u. dabei eine kleine Familie ernähren muss» (Schreiben von Emil Hagner an den Stadtpräsidenten, 14. März 1958, StArZH, V.B.c.64).

94 Schreiben von Wilhelm Bohlian die Stipendienkommission, 30. März 1959, StArZH, V.B.c.64.

95 «Anlässlich der Überreichung der Stipendien am Montagvormittag [...] wies Fritz Nehwein [der Präsident der Städtzürcher Kunststipendienkommission, d. V.] darauf hin, dass es sich bei den Geldbeiträgen nicht etwa um Almosen oder soziale Unterstützungen, sondern um eine *Auszeichnung und Anerkennung* der vorgelegten Arbeiten handle» (mh., Willkommene Stipendien, Hervorhebungen im Original).

mie besuchen. So bin ich einfacher Maler geworden. Doch die tägliche schwere körperliche Arbeit hatte mich nie abgehalten, Abends [sic] mich in meiner geistigen malerischen Arbeit weiterzubilden. Dank einigen Gönnern konnte ich 1946–1947 als Vormittags-Schüler die Kunstgewerbeschule besuchen. [...] Es liegt mir fern, Sie um Almosen zu bitten, ich habe meine Familie bis heute immer noch recht durch meiner Hände Arbeit durchgeschlagen.»⁹⁶

Auch die EKK erachtete die «Mittellosigkeit»⁹⁷ der Stipendienbewerberinnen und -bewerber in den 1950er Jahren als entscheidendes, der künstlerischen Qualität aber dennoch nachgeordnetes Kriterium. Sie betonte: «Söhne wohlhabender Eltern und Architekten, die ein eigenes Bureau unterhalten, sollten keine Geldsummen zugesprochen werden.»⁹⁸ Auch die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* beschäftigte sich mit der Frage. Bei der ersten Kommissionsitzung im März 1951 hielt der Stiftungsratspräsident fest, dass es im Sinne der Stifter sei, «dass jungen Künstlern auch dann etwas gegeben werden dürfe, wenn ihre Eltern ein rechtes Einkommen hätten. Hingegen sollen Millionärskinder nicht unterstützt werden.»⁹⁹ Die Berücksichtigung der ökonomischen Situation war auch dem bundesstaatlichen Ausbau der Sozialpolitik in der Nachkriegszeit geschuldet,¹⁰⁰ als Förderkriterium wurde sie in den 1970er Jahren aber zusehends in Frage gestellt. Bereits 1968 äusserte Karl Schmid Kritik an der sozialstaatlichen «Kunst-Caritas»,¹⁰¹ ab Mitte der 1970er Jahre gewann zudem eine neoliberale Kritik am Sozialstaat an Boden. Auch wenn gewisse Stimmen noch für deren Relevanz einstanden,¹⁰² distanzierte sich die EKK 1974 von jeglichem fürsorgenden Charakter des Eidgenössischen Stipendiums. Anlässlich einer Aussprache mit der EKaK wurde festgehalten: «Die beiden Kunstkommissionen sind einhellig der Meinung, dass die Zuerkennung eines eidgenössischen Kunststipendiums nur von der Qualität, unabhängig von der wirtschaftlichen Situation des Bewerbers, abhängig gemacht werden darf.»¹⁰³ Dieser Gesinnungswechsel offenbart

96 Schreiben von Franz Grob an den Stadtpräsidenten, 24. Feb. 1955, StArZH, V.B.c.64.

97 P. 198/16.–18. Jan. 1952, S. 3.

98 Ebd., S. 2. Es tauchte auch der Vorschlag auf, begabten, aber finanziell nicht bedürftigen Kunstschaffenden zumindest «Anerkennungs-Urkunden» (ebd., S. 3) auszustellen.

99 Zit. Bühlmann, Charles und Mathilde, S. 103.

100 Degen, Entstehung, S. 35. Vgl. dazu auch: Kap. 6.3 der vorliegenden Arbeit.

101 Schmid, Der moderne Staat, S. 46. Vgl. dazu: Kap. 3.3 der vorliegenden Arbeit.

102 So plädierte beispielsweise Theo Kneubühler 1976 in seinem separat vom Clottu-Bericht publizierten *Schlussbericht* dafür, dass «die finanzielle Situation der Bewerber [...] ebenso wichtig [ist] wie der diffuse Begriff der künstlerischen Qualität» (Kneubühler, Schlussbericht, S. 20). Auch im Kontext der neuen Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland gab es in den 1970er Jahren Stimmen, die das Kriterium der Bedürftigkeit beispielsweise bei der Vergabe von Kunstpreisen durchaus als legitim erachteten. Dies dürfe allerdings, so Hoffmann in seiner Publikation *Kultur für Alle*, nicht dazu führen, dass «die Aufgaben eines Kunstamtes sich denen eines Sozialamtes angleichen» (Hoffmann, Kultur, S. 33).

103 P. 276/11. Juli 1974, S. 6.

sich auch in der revidierten Verordnung über die eidgenössische Kulturpflege von 1979. Der in den angepassten Reglements von 1951 und 1971 noch vorhandene Passus, dass diejenigen Kunstschaftenden berücksichtigt würden, denen «es die eigenen Mittel nicht erlauben, ihre Studien forstzusetzen»,¹⁰⁴ fällt in den späten 1970er Jahren weg. Auch in der überarbeiteten Version der Stadtzürcher Stipendienverordnung von 1971 wurde auf die Hinweise über die Berücksichtigung der finanziellen Situation der Kunstschaftenden verzichtet.¹⁰⁵ Auch die Finanzinstitute, die sich bei der Ausstellung *Banken fördern Kunst* zu ihren Förderstrategien äusserten, distanzierten sich von fürsorglichen Kriterien. Von Castelberg betonte, dass sich die *Gottthard-Bank* nie als «Almoseninstitution» verstanden habe und die «materielle Notlage eines Künstlers»¹⁰⁶ für Ankaufentscheide nicht relevant sei. In ähnlicher Weise schloss auch der *Bankverein* die Unterstützung von «notleidenden Künstlern» kategorisch aus, würde doch eine Berücksichtigung dieser «auf ein Vergeben von Almosen hinauslaufen und der generellen Zielsetzung einer Kunstförderung widersprechen».¹⁰⁷

Viertens ist der Anspruch an den hohen Professionalisierungsgrad künstlerischer Tätigkeit zu nennen. Auch wenn dieses Kriterium nicht explizit formuliert wurde, war die Frage, inwiefern die künstlerische Tätigkeit als vollzeitlicher Beruf oder als Nebenbeschäftigung ausgeübt wurde, relevant. Während die kunstfördernden Akteure den Ausschluss von «Hobby-Malern»¹⁰⁸ oder des «Schaffen[s] des Amateurs oder Dilettanten»¹⁰⁹ argumentativ mit dem Anspruch an eine hohe künstlerische Qualität in Verbindung brachten,¹¹⁰ fürchteten die

104 Bundesratsbeschluss, 1951, S. 1157.

105 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 25. Aug. 1971, StArZH, V.B.c.64.

106 Killer, Avantgarde-Förderung. Dies wurde auch im Ausstellungskatalog erneut betont: «Da die Kunstschaftenden, vor allem wenn sie am Beginn ihrer Laufbahn stehen, nicht zu den finanziell begünstigten Gesellschaftsgruppen gehören, sollte ihnen etwas vom Ertrag des Unternehmens zufallen, nicht als Almosen, sondern als Gegenleistung für ihr Schaffen» (Hanhart, Sammlung, S. 19).

107 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

108 Ebd.

109 Gröger, Dilettantismus, o. P. Die von Gröger 1951 zur Ausstellung *Zürcher Künstler im Helmbaus* geäusserte Kritik an der in seinen Augen unzulässigen Anwesenheit von nicht-professionellen Kunstschaftenden stand auch an einer Sitzung der Kunstkommission 1967 zur Debatte. So sollte die Weihnachtsausstellung vom «Zulauf der Dilettanten befreit werden» (Protokoll der Sitzung der städtischen Kunstkommission vom 28. Februar 1967, S. 5, StArZH, V.B.c.33). Auch von der durch den SKV 1956 veranstalteten Schweizerischen Kunstausstellung sollte «offensichtlicher Dilettantismus» ausgeschlossen bleiben (vgl. Reglement für die Schweizerische Kunstausstellung 1956 in Basel. SIK-ISEA HNA_041.4.1.11).

110 Interessant ist in diesem Kontext, dass das Engagement für Kunst beispielsweise bei der *Bankgesellschaft* auch die Förderung von malenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern beinhaltete. Unter dem Titel *Malen ist unser Hobby* veranstaltete die Bank in den 1970er Jahren Ausstellungen und Wettbewerbe, die sich zumindest in der Besetzung der zuständigen Jurys

Künstlerinnen und Künstler auch die Konkurrenz. So schrieb der Maler Arnold Eichenberger 1951 an den Stadtpräsidenten Emil Landolt: «Ebenso glaube ich, dass es vor der Öffentlichkeit verantwortet werden könnte, wenn die Stadt, nicht zuletzt um einer der Künstlerschaft wenig nützlichen Versplitterung der Kredite vorzubeugen, diese in erster Linie zur Förderung der Berufskünstler verwenden würde, noch darum, weil ja die Andern die Mittel gar nicht dringend für ihre freizeitleiche Kunstausbübung benötigen. [...] Auch wird eine Stadt oder sonst eine staatliche Institution kaum verpflichtet werden können, die lawinenartig anwachsende Freizeit-Konkurrenz zu fördern.»¹¹¹ Allerdings fanden sich die Kunstschaftenden durch diese Krieriensetzung auch in einer zwiespältigen Lage wieder. So wussten sie um die schwierige Vereinbarkeit ihrer künstlerischen Tätigkeit mit einer existenzsichernden Arbeit, waren aber nicht selten gezwungen einer solchen nachzugehen. «Malerei verträgt keinen Nebenberuf» schrieb Rolf Lipski (1926–2005) 1968 in dem seiner Stipendienbewerbung und fuhr fort: «trotzdem, um mir Lebensunterhalt, Miete, u. a. m. zu verdienen, bin ich darauf angewiesen, Unterricht zu erteilen».¹¹² Auch wenn die Bewerberinnen und Bewerber beispielsweise für das Eidgenössische Kunststipendium ihre berufliche Beschäftigung angeben mussten, blieb die Grenzziehung zwischen einer professionellen und einer nichtprofessionellen künstlerischen Tätigkeit vage. Als Kriterium, das nicht nur das künstlerische Schaffen, sondern auch die Förderung auszeichnete, wurde es jedoch sowohl von den Kunstschaftenden als auch von den kunstfördernden Akteuren als relevant erachtet.

Fünftens wurde der «förderungswürdige» Kunstschaftende als Mann imaginiert – die «gute» Kunst sollte von Männerhänden geschaffen sein. Obschon die Kategorie des Geschlechts in den Reglementen nicht als Kriterium angeführt wurde, bestimmte sie die Auswahl entscheidend. Der ausschliessende Mechanismus lag in der tradierten Koppelung von Männlichkeit und Künstlerschaft begründet und war strukturell tief im künstlerischen Feld verwurzelt. Dies bedingte nicht nur eine Exklusion der Künstlerinnen von den Orten der kulturellen Produktion, sondern manifestierte sich auch in deren Unsichtbarkeit im kunsthistorischen Kanon.¹¹³ Konkret offenbaren sich diese Aspekte in der Tatsache, dass die Künstlerinnen im Total der zwischen 1950

(beispielsweise mit Hans A. Lüthy vom SIK) kaum vom Engagement für die «professionellen» Künstlerinnen und Künstler unterschieden.

111 Schreiben von Arnold Eichenberger (1910–1992) an den Stadtpräsidenten, 15. Aug. 1951, StArZH, V.B.c.55.

112 Schreiben von Rolf Lipski an den Stadtpräsidenten, 31. März 1968, StArZH, V.B.c.64. Um diesem Dilemma zu entkommen, setzten gerade die Künstler oft auf die Unterstützung durch ihre Ehefrau (vgl. beispielsweise: Schreiben von Karl Guldenschuh an den Stadtpräsidenten, 28. März 1953, StArZH, V.B.c.64).

113 Zimmermann, Gender, S. 9.

und 1980 für Stipendien, Preise oder Ausstellungsbeschickungen ausgewählten Kunstschaffenden eine Minderheit darstellen.¹¹⁴ Beim Eidgenössischen Kunststipendium zeigt sich, dass diese Untervertretung nicht nur auf der – den geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen geschuldeten – tieferen Anzahl sich bewerbender Künstlerinnen gründete, sondern dass diese im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen prozentual auch weniger oft berücksichtigt wurden.¹¹⁵ Auch in den zuständigen Kommissionen und Jurys waren die Frauen kaum präsent.¹¹⁶ Die Marginalisierung und damit einhergehend die Annahme, dass die erfolgreiche künstlerische Tätigkeit von Frauen eine Ausnahme darstelle,

- 114 Die Biennalen waren in Männerhand. Auf der Biennale Venedig war mit Sophie Taeuber-Arp (1956) gerade einmal eine Künstlerin vertreten, auch die brasilianische Biennale kam bis auf die zweimalige Teilnahme ebenfalls von Taeuber-Arp (1951 und 1955) ohne Künstlerinnen aus. Sowohl die Präsentation von Taeuber-Arp in Venedig als auch diejenigen in São Paulo fanden im Rahmen grösserer Gruppenausstellungen statt. Erst die Zweierbeschickung mit Miriam Cahn und Anselm Stalder 1984 gewährte einer Künstlerin einen prominenteren Platz. In Paris wurde mit der Video- und Fotokünstlerin Muriel Olesen 1980 erstmals eine Frau gezeigt. Der Zürcher Kunstpreis wurde zwischen 1950 und 1980 bloss ein einziges Mal an eine Frau vergeben: 1954 wurde die Malerin Helen Dahm ausgezeichnet. Ihre Wahl wurde in der Laudatio als Überraschung bezeichnet (vgl. dazu die Rede von Robert Lejeune zur Preisübergabe am 5. Dez. 1954, StArZH, V.B.c.55). In den Kommissionsprotokollen finden sich Hinweise, dass Dahm gerade wegen ihres Geschlechts gewählt wurde, sei «der Vorschlag Dahm [doch] sympathisch, auch deswegen, weil es sich um eine Frau handelt» (Protokoll der ersten Sitzung der Städtischen Kunstkommission, 12. November 1954, S. 4, StArZH, V.B.c.64). Während ab 1968 praktisch alle bedeutenden Zürcher Konkreten mit dem Preis bedacht wurden, ging Verena Loewensberg leer aus. Wohl fungierte sie für die Vergabe von 1974 als mögliche Kandidatin, schied jedoch bei der Jurysitzung bereits in der ersten Abstimmungsrunde aus (vgl. Protokoll der Sitzung der Kunstkommission vom Mittwoch, 11. Juli 1973, S. 2, 4, StArZH, V.B.c.64).
- 115 Von den zwischen 1950 und 1980 mit Stipendien bedachten 601 Kunstschaffenden waren 78 Künstlerinnen. Dies entspricht einem Anteil von rund 13 Prozent. In den 1950er und 1960er Jahren fehlen die Angaben zum Geschlecht der Bewerberinnen und Bewerber in den Protokollen, ab 1970 wird dieses vermerkt. In den Jahren zwischen 1970 und 1980 liegt der prozentuale Wert der berücksichtigten Frauen ausser 1974 immer unter demjenigen der berücksichtigten Männer. Während im Ausnahmejahr 1974 10 Prozent der sich bewerbenden Männer und 11 Prozent der Frauen ausgezeichnet wurden (vgl. P. 275/29–31. Jan. 1974, S. 2), berücksichtigte die EKK 1970 13 Prozent der männlichen und 11 Prozent der weiblichen Bewerber (vgl. P. 265/6.–8. Jan. 1971, S. 2), 1972 11 Prozent der Männer und 7 Prozent der Frauen (vgl. P. 269/1.–3. Feb. 1972, S. 2), 1973 13 Prozent der Männer gegenüber 2 Prozent der Frauen (vgl. P. 272/23.–25. Jan. 1973, S. 2) oder 1977 8 Prozent der Eingaben der Bewerber und 4 Prozent der Eingaben der Bewerberinnen (vgl. P. 283/3.–5. Jan. 1977, S. 5).
- 116 Zwischen 1950 und 1976 war mit der Malerin Nanette Genoud (1907–1987, Kommissionsmitglied von 1950 bis 1953), der Malerin Marguerite Ammann (1911–1962, Kommissionsmitglied von 1954 bis 1960), der Architektin Jeanne Bueche (1912–2000, Kommissionsmitglied von 1960 bis 1968) und der Malerin Verena Loewensberg (1912–1986, Kommissionsmitglied von 1969 bis 1975) jeweils bloss eine Frau in der Kommission vertreten. Ab 1976 bis 1980 waren mit der Malerin Hanny Fries (1918–2009, Kommissionsmitglied von 1976 bis 1988, davon 1980 bis 1988 als Vizepräsidentin), der Architektin Sibylle Heusser (*1942, Kommissionsmitglied von 1976 bis 1984) und der Kunsthistorikerin Marie-Louise Lienhard (Kommissionsmitglied von 1976 bis 1981) immerhin drei der insgesamt neun EKK-Mitglieder Frauen.

bedingte zudem die Konzentration der Förderung auf einige wenige Künstlerinnen, so beispielsweise auf Sophie Taeuber-Arp, die als einzige Künstlerin überhaupt die Schweiz an den Biennalen in Venedig und São Paulo vertreten durfte.¹¹⁷ Für diese ausschliessenden Mechanismen waren zumindest die Enqueteure des Clottu-Berichtes um 1970 ansatzweise sensibilisiert. So wurde festgehalten, dass «die Lage der Frau als Künstlerin [...] sicherlich dadurch erschwert [wird], dass die Kriterien der Kunst traditionell vom Mann bestimmt werden».¹¹⁸ Allerdings zeugt gerade die grossangelegte Untersuchung ebenso von den feldimmanenten Mechanismen der Marginalisierung. So kamen die Verfasserinnen und Verfasser des Berichts zum Schluss, dass die Männer gegenüber den Frauen in der bildenden Kunst in der Mehrzahl seien, seien doch 70 Prozent der befragten Kunstschaffenden männlichen und 30 Prozent weiblichen Geschlechts.¹¹⁹ Im Wissen um die strukturell bedingte Unsichtbarkeit der Künstlerinnen sind diese Angaben jedoch zu hinterfragen. Die Tatsache, dass die Enqueteure des Berichtes mehr Künstler denn Künstlerinnen befragen konnten, verweist dann auch eher auf das zur Anwendung kommende, von Männern dominierte Netzwerk denn auf ein tatsächliches Geschlechterverhältnis. Zudem ist davon auszugehen, dass die Selbstbeschreibung künstlerisch arbeitender Frauen als «Künstlerin» ebenso durch die männliche Konnotation dieser Tätigkeit determiniert war und selbst- oder fremdauferlegte Hemmungen bestanden. Die tradierte Koppelung von Männlichkeit und Künstlerschaft und die geschlechtsspezifische Konnotation von Begriffen wie «Genie», «Kreativität» oder «Schöpfung»¹²⁰ verstärkten den Ausschluss der Künstlerinnen von der Förderung. Während die Malerei, die Bildhauerei, aber auch die postmoderne Praxis der Konzeptkunst¹²¹ der männlichen Produktivitätskraft zugeordnet wurden, war den Frauen die Domäne der kunstgewerblichen Tätigkeit vorbehalten, die im Feld der Kunst jedoch weniger Ansehen genoss. Von solchen Zuweisungen wussten auch die Künstlerinnen zu berichten. So schrieb die Malerin und Objektkünstlerin Eva Wipf (1929–1978) 1959 an den Zürcher Stadtpräsidenten: «Im Frühling 1949 habe ich mich zum ersten Mal bei einer öffentlichen Stelle um einen Studienbeitrag beworben. Damals bekam ich zur

117 Vgl. Imesch, *Geschlechterdiskurs*, S. 362.

118 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), *Beiträge*, S. 127.

119 Ebd.

120 Schade, Wenk, *Strategien*, S. 155. Dazu auch: Künzel, *Geschlechtsspezifische Aspekte*, S. 36.

121 Ungeachtet der neuen, in den späten 1960er Jahren formulierten kunstwissenschaftlichen Fragestellungen, die beispielsweise auf die Unsichtbarkeit von Frauen in der Kunstgeschichtsschreibung oder auf die Rolle des Geschlechts in der künstlerischen Praxis fokussierten, kamen die paradigmatischen Ausstellungen von Szeemann oder Ammann weitgehend ohne Künstlerinnen aus (vgl. dazu: Imesch, *Der Geschlechterdiskurs*, S. 368; Zimmermann, *Gender-Studien*, S. 113f.).

Antwort (vom Regierungsrat Schaffhausen), dass 1. die Künstlerlaufbahn für eine Frau so schwer sei, so dass auf die Dauer gesehen, eine Nicht-Unterstützung die bessere Hilfe bedeute, weil dadurch das Elend nicht noch künstlich verlängert werde! Und 2. habe es zur Zeit so viele Mangelberufe im Hotelfach und Hausdienst ... Unnötig zu sagen, dass ich damals meinen Beruf, den ich als Berufung sah, nicht aufgegeben habe, so wie es erwartet wurde! Aber es war dann wirklich sehr schwer, diesen Weg zu gehen – so als junge Frau.»¹²²

Geschlechtsspezifische Schwierigkeiten trieben auch die Malerin und Zeichnerin Karla Goetz (1904–1968) um: «Zeitlebens habe ich versucht, aus der Malerei meinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Das ist nicht leicht – für eine Frau ist es sogar doppelt schwer.»¹²³ Auch die Laufbahn von Verena Loewensberg, die 1937 Mitbegründerin der *Allianz* war und später zum engen Kreis der Zürcher Konkreten gehörte, war durch die ausschliessenden Mechanismen des künstlerischen Feldes bestimmt. Während ihre männlichen Kollegen in der nationalpolitisch kodierte Portierung der konstruktiv-konkreten Kunst Erfolge feierten, musste sie sich 1968 – also just in jenem Jahr, in dem Max Bill mit dem Stadtzürcher Kunstpreis geehrt wurde – schriftlich um ein Stipendium bemühen: «Ich habe 17 Jahre lang meine Kinder alleine erhalten und erzogen und besitze keine Ersparnisse. Es wäre schön, Mittel für grössere Arbeiten zu bekommen. [...] Mein frommer Wunsch wäre, ein Sommer lang Bilder malen zu können, ohne immer daneben Geld zu verdienen.»¹²⁴ Die gesellschaftliche Marginalisierung der Frau und die Dominanz bürgerlicher Ehe- und Familienmodelle in der Nachkriegszeit erschwerten die künstlerische Tätigkeit der Frauen zusätzlich. Davon berichtete die Objektkünstlerin und Fotografin Doris Stauffer (*1934) 1969: «Auf Grund meiner familiären Verpflichtungen konnte ich meine persönlichen künstlerischen Interessen nur beschränkt weiterverfolgen. [...] Da ich als Hausfrau über kein persönliches Einkommen verfüge, wäre mir ein Studienbeitrag von grossem Wert für meine weitere Arbeit. Mein Mann unterrichtet an der Kunstgewerbeschule und verdient Fr. 2181.35 monatlich.»¹²⁵ Die in den späten 1960er einsetzende Beschäftigung mit neuen Medien (Video, Fotografie) oder neuen Ausdrucksformen (Performance) bildete einen Bereich, in dem die Künstlerinnen sich eigene, von den geschlechtsspezifischen Einschreibungen noch nicht besetzte Räume

122 Schreiben von Eva Wipf an den Stadtpräsidenten, 30. März 1959, StArZH, V.B.c.64.

123 Schreiben von Karla Goetz (1904–68) an den Stadtpräsidenten, undatiert, ca. 1957, StArZH, V.B.c.64.

124 Schreiben von Verena Loewensberg an den Stadtpräsidenten, 18. Feb. 1968, StArZH, V.B.c.64.

125 Schreiben von Doris Stauffer an den Stadtpräsidenten, 31. März 1969, V.B.c.64. Doris Stauffers Ehemann, der Zürcher Künstler und Kunstvermittler Serge Stauer (1929–1989), gründete mit ihr zusammen 1971 die Zürcher *F+F Schule für experimentelle Gestaltung*.

eroberten.¹²⁶ Allerdings bewirkte die nur zögerliche Berücksichtigung dieser künstlerischen Strategien durch die Förderung eine erneute Benachteiligung. Die Ursachen und Konsequenzen für die Unsichtbarkeit der Künstlerinnen bedingen sich gegenseitig. So waren die Kriterien wesentlich der männlichen Konnotation künstlerischer Arbeit geschuldet, weshalb die Künstlerinnen von der Förderung ausgeschlossen wurden. Dies trug zu ihrer Unsichtbarkeit im künstlerischen Feld bei. Sie hatten kaum die Möglichkeit, ihre Arbeit an Bienalen zu zeigen oder sich durch Stipendiengelder ausschliesslich der Kunst zu widmen und sich so symbolisches, aber auch monetäres Kapital anzueignen. Dies wiederum zementierte die Wahrnehmung – oder Nichtwahrnehmung – von Künstlerinnen und ihrem Schaffen.

5.2 Die Funktion der Expertinnen und Experten

Künstlerinnen und Künstler oder ‹Laien›? Die Verortung von Deutungshoheiten

«Wer soll in die Kunstkommissionen?»,¹²⁷ fragte die sozialdemokratische Tageszeitung *Volksrecht* 1951 und pochte damit auf den undefinierten Status der Expertinnen und Experten der Förderung. Der Artikel forderte, dass die Bewertung der Qualität von Kunstwerken durch «Fachleute oder Fachexperten»¹²⁸ vorgenommen werde und spezifizierte: «In die Kunstkommissionen gehören Kunstfreunde».¹²⁹ Der Journalist sprach nicht nur den Kunstsammlerinnen, Kunsthistorikern, Kunstkritikern oder Kunsthändlerinnen, sondern auch den «Kunstliebhabern»¹³⁰ die Urteilsfähigkeit zu. Demgegenüber sei jedoch «die schöpferische Qualität des Künstlers [...] *keine* Voraussetzung für seine Fähigkeit der Bewertungen von Kunstwerken, sowohl historischer wie moderner»¹³¹ Art. In dieser Behauptung zeigt sich die immer wieder formulierte Frage nach der Verortung von Deutungshoheiten. Diese entzündete sich insbesondere an der Gegenüberstellung der Kompetenzen von Kunstschaffenden und sogenannten ‹Laien».¹³² Dabei beharrte die die Interessen der Künstler vertretende GSMBA bezeichnenderweise auf dem Expertenstatus von Kunstschaffenden. Bei

126 Vgl. Schade, Wenk, Strategien, S. 160f.

127 A., Wer soll in die Kunstkommissionen?

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Ebd., Hervorhebung im Original. Der Autor differenzierte weiter zwischen «Kunstfreunde[n] mit Geld» (ebd., Hervorhebung im Original), zu denen er die Kunstsammler zählte, und «Kunstfreunde[n] ohne Geld» (ebd., Hervorhebung im Original), denen er auch die genannten Berufe im Bereich der Rezeption und Distribution zuordnete.

132 So der oft verwendete Quellenbegriff für die Nichtkünstlerinnen und -künstler in den Kommissionen.

der Überarbeitung der gesetzlichen Grundlage der bundesstaatlichen Kunstförderung in den 1950er Jahren betonte sie: «Wir halten deshalb dafür, dass in der neuen Kunstverordnung grundsätzlich festzuhalten ist, dass die Mehrheit der ausübenden Künstler in den beiden Kommissionen [gemeint sind die EKK und die EKaK, d. V.] gewährleistet sein muss.»¹³³

Die Stadtzürcher Förderung schloss in ihrer Anfangszeit nicht nur die Künstlerinnen und Künstler, sondern auch die «Kunsthändler»¹³⁴ vom Einsitz in die Kunstpreisjury aus, gewährte jedoch in den darauffolgenden Jahren den Kunstschaaffenden zumindest zu der für die Stipendienvergabe verantwortlichen Kommission Zutritt.¹³⁵ Beibehalten wurde der in den 1940er Jahren gefasste Vorsatz jedoch für die Kunstpreisjury, der neben Architekten, Kunsthistorikerinnen¹³⁶ oder Museumsdirektoren¹³⁷ vor allem Vertreter des kunstliebenden und kunststiftenden Stadtzürcher Grossbürgertums angehörten.¹³⁸

- 133 Schreiben der GSMBa an Bundesrat Etter betreffend die angestrebte Ausarbeitung einer neuen Verordnung über die Förderung der freien und der angewandten Kunst, 15. Nov. 1958. Archiv visarte, 29-3/1958/02. Der bundesrätliche Entwurf hielt lediglich fest, dass in den beiden Kommissionen «die verschiedenen Kunstzweige angemessen vertreten» sein sollen und «ihnen auch Mitglieder angehören, die nicht Kunstschaaffende sind» (Neue Verordnung über die Förderung der freien und der angewandten Kunst, Vorentwurf VIII, August 1958. Archiv visarte, 39/1958).
- 134 So wandte sich der damalige Stadtpräsident Ernst Nobs an seinen Vorgänger Emil Klöti mit der Bitte um die «Namhaftmachung von Persönlichkeiten, die in der Lage sind, [an] der Verleihung des Preises der Stadt Zürich für die bildenden Künste mitzuwirken» (Schreiben von Ernst Nobs an Emil Klöti, 16. Nov. 1942, StArZH, V.B.c.55). Er hielt fest, dass – in Analogie zum Ausschluss von Schriftstellern und Verlegern aus der Literaturpreiskommission – von «der Wahl von Malern, Bildhauern und Kunsthändlern von vorneherein abzusehen» (ebd.) sei.
- 135 In der fünfköpfigen Kommission waren zwischen 1950 und 1980 mindestens zwei Kunstschaffende vertreten (vgl. Liste der Jurymitglieder der Stipendienkommission seit 1952; Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 25. Aug. 1971, StArZH, V.B.c.64).
- 136 Mit den Kunsthistorikerinnen und Kuratorinnen Margrit Staber, Erika Billeter und Marie-Louise Lienhard waren die Frauen ab den 1970er Jahren mehr und mehr aufgrund ihrer beruflichen Position und nicht wegen der Zugehörigkeit zum städtischen Grossbürgertum in der Kommission vertreten.
- 137 So René Wehrli, der von 1950 bis 1976 Direktor des Zürcher Kunsthause war, und sein Nachfolger Felix Baumann, der die Leitung des Hauses von 1977 bis 2000 innehatte.
- 138 Die Verflechtung der Stadtzürcher Förderung mit dem finanzstarken Bürgertum war beachtlich. So war mit Emil G. Bührle und dessen Ehefrau Charlotte Bührle-Schalk nicht nur die durch Waffenexport reich gewordene Unternehmerfamilie, sondern mit Nelly Bär auch die Bankiersfamilie Bär in der Kommission vertreten. Ebenfalls Einsitz hatte Hans C. Bechtler, dessen Familie sich nicht nur mit Lüftungs- und Heizungstechnik, sondern auch mit Kunst beschäftigte. In den 1950er Jahren gehörte der Bankier und Kunstsammler Eduard von der Heydt der Kommission an, über dessen Kollaboration mit dem Nazi-Regime immer wieder spekuliert wurde und der 1952 seine Sammlung aussereuropäischer Kunst der Stadt Zürich vermachte und damit den Grundstock für das Museum *Rietberg* legte. In den 1970er Jahren war weiter von Castelberg von der *Gotthard-Bank* Kommissionsmitglied, der ab 1977 zudem Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft war. Auffallend ist, dass die genannten Personen

Diese schienen nicht nur die eingeforderten Kompetenzen der «Unbefangenheit, Unvoreingenommenheit [und] Vorurteilslosigkeit» zu erfüllen sowie «ausgedehnte Kenntnisse auf dem Gebiet der bildenden Kunst der Gegenwart wie der Vergangenheit» mitzubringen und demnach zu einer «erfolgreichen Ausübung des verantwortungsvollen Kunstrichteramtes»¹³⁹ befähigt, sondern trugen mit ihren klingenden Namen auch zum symbolischen Kapital des Kunstpreises bei.

Während sowohl die Kunstpreis- als auch die Stipendienjury intern über die «gute» und «förderungswürdige» Kunst debattierten, pochte letztgenannte Kommission auch gegenüber den Bewerberinnen und Bewerbern auf ihren Status als Expertengremium. So verteilte sie den glücklosen Künstlerinnen und Künstlern gutgemeinte Ratschläge: «Leider konnte sich die Kommission nicht zu einem befürwortenden Antrag entschliessen, da sie in der Arbeit der letzten Jahre keinen Fortschritt in Ihrer künstlerischen Ausdrucksweise zu erkennen vermochte. Wir empfehlen Ihnen, sich weiterhin intensiv mit der Malerei und der Graphik zu befassen, damit Sie vielleicht in einem künftigen Jahr mehr Glück haben.»¹⁴⁰ Ähnliches schrieb der Sekretär des Stadtpräsidenten auch 1960 an eine nicht berücksichtigte Künstlerin: «Die Kommission hat den Eindruck, dass Sie nach neuen Ausdrucksformen suchen, diese aber noch nicht gefunden haben und wahrscheinlich auch das grosse Format, das Sie für Ihre Werke wählten, nicht genügend beherrschen. Es liegt uns daran, Ihnen diese Hinweise zu geben, damit sie allenfalls von Nutzen für Ihre künstlerische Tätigkeit sein könnten.»¹⁴¹

nicht nur in der Jury amtierten, sondern mit ihrem Vermögen auch selbst eine Kunstsammlung aufbauten (Bührle, Bechtler), das Kunsthaus tatkräftig finanziell unterstützten (Bührle, Bär) oder sich im Rahmen ihrer beruflichen Position für die Kunstförderung einsetzten (von Castelberg). Der Ausschluss von Künstlerinnen und Künstlern kann trotz der Kommissionsmitgliedschaft von Nelly Bär und Hans Fischli behauptet werden. Erstere gehörte der Kommission wegen ihrer sozialen Position und nicht aufgrund ihrer Tätigkeit als Bronzeplastikerin an, während Letzterer als Architekt, Präsident der Ausstellungskommission der Zürcher Kunstgesellschaft und Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule in der Jury Einsitz hatte.

139 me., Offener Brief, o. P. Dies besagte auch die stadträtliche Weisung von 1942, nach der es sich bei den Jurymitgliedern um «in künstlerischen Fragen bewanderte Personen» (Weisung des Stadtpräsidenten an den Stadtrat. Wahl der städtischen Kunstkommission, 16. Dez. 1942, StArZH, V.B.c.55) handeln müsse.

140 Schreiben von Dionys Gurny an Edwin Wenger (*1919), 27. Juli 1955, StArZH, V.B.c.64.

141 Schreiben von Dionys Gurny an Gret[a] Leuzinger (1912–2009), 16. Mai 1960, StArZH, V.B.c.64. Die Kommission bot den Kunstschaffenden auch das Gespräch an: «Wir möchten Ihnen empfehlen, sich vielleicht gelegentlich mit einem Mitglied der Kommission über Ihr künstlerisches Schaffen zu unterhalten. Es könnte für Ihr weiteres Schaffen unter Umständen nur von Vorteil sein» (Schreiben von Dionys Gurny an Elsy Wiskemann (1906–2004), 27. Juli 1955, StArZH, V.B.c.64).

Inwieweit auch die auf bundesstaatlicher Ebene agierende EKK den Künstlerinnen und Künstlern als Expertengremium Ratschläge erteilte, kann aus dem vorhandenen Quellenmaterial nicht eruiert werden, überzeugt von ihrer Wichtigkeit war sie jedoch alleweil. «Wir bedeuten tatsächlich das künstlerische Gewissen des Landes»,¹⁴² betonte der Maler und EKK-Präsident Hans Stocker im Dezember 1960 bei der Begrüssung der neuen Kommissionsmitglieder, während sein Nachfolger Remo Rossi seinen Kolleginnen und Kollegen 1977 einschärfte: «Je voudrais simplement vous faire comprendre [...], que *l'image de la politique culturelle suisse* est largement déterminée par notre commission.»¹⁴³

Wurde in der Stadtzürcher Kunstförderung die Expertise der Kunstschaffenden bisweilen in Frage gestellt, waren die Künstlerinnen und Künstler in der EKK in der klaren Mehrheit.¹⁴⁴ Dieses Verhältnis propagierte auch Bundesrat Tschudi, der bei der Vergabe der Kunststipendien 1962 die Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Feldes und die seiner Meinung nach daraus resultierende Deutungsmacht der Künstlerinnen und Künstler betonte: «Wir sind der Auffassung, dass das Talent junger Künstler und der Wert von Kunstwerken am sichersten von Künstlern selbst beurteilt werden. Sie kennen die besonderen Gesetze, welche die Kunst beherrschen.»¹⁴⁵ Die Expertise der Kunstschaffenden wurde kaum hinterfragt. Eher zur Debatte stand jedoch die Position der sogenannten «Laien», also der nicht künstlerisch tätigen Kommissionsmitglieder. Hatten bis in die frühen 1950er Jahre auch Personen Einsitz in der EKK, deren Kunstaffinität mehr einer Freizeitbeschäftigung denn einer beruflichen Tätigkeit geschuldet war, setzte in der Folge eine Professionalisierung der nicht künstlerisch arbeitenden Expertinnen und Experten ein. So besetzten nun ausschliesslich Museumskonservatoren, Kunsthistorikerinnen oder Kunstkritiker diese Positionen. Auch im Clottu-Bericht wurde betont, dass die Selektion der zu fördernden Kunstschaffenden zwecks der Vermeidung «helvetische[r] Kompromisse»¹⁴⁶ den Expertinnen und Experten überlassen werden müsse. In der näheren Definition dieser manifestiert sich jedoch eine dem Bericht inhärente Diskrepanz. Während die im künstlerischen Feld verhafteten Enqueteure der Clottu-Studie die Fach-

142 P. 229/21. Dez. 1960, S. 2.

143 P. 283/3.–5. Jan. 1977, S. 2, Hervorhebung im Original.

144 Dies, obschon die Verordnung von 1924 mit der Formulierung, dass «sich in der Kommission mehrere Mitglieder befinden sollten, die nicht dem Stande der ausübenden Künstler angehören», keine genauen Angaben dazu machte (vgl. Verordnung 1924, Art. 3). Bis auf wenige Ausnahmejahre hatten sieben Kunstschaffende (inklusive Architekten) und zwei Nichtkunschsaffende Einsitz in der Kommission. In den 1980er Jahren waren teilweise drei der neun EKK-Mitglieder nicht künstlerisch tätig, ab 1993 sassen bis zu deren vier in der Kommission.

145 Tschudi, Eidgenössischer Kunststipendienwettbewerb, S. 12.

146 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 139.

leute beispielsweise als Kunstkritiker und Kulturschaffende beschrieben und sich demnach selbst in die Position der Spezialisten erhoben,¹⁴⁷ beharrten die Verfasser der Synthese in einer relativ klar als Einschub gekennzeichneten Textpassage auf der Kompetenz von Politikerinnen und Politikern¹⁴⁸ und versuchten deren Einfluss auf das künstlerische Feld zu stärken.

Ebenfalls zur Debatte stand der Expertenstatus der sogenannten Ausstellungskommissäre, die von der EKK mit der kuratorischen Betreuung der Biennalen beauftragt wurden. Für die venezianische Biennale hatte seit 1950 der jeweilige EKK-Präsident diese Position inne.¹⁴⁹ Allerdings lagen dessen Kompetenzen primär bei der Einrichtung der Ausstellung im Pavillon, der Betreuung der technischen Aufbauarbeiten sowie dem Mitwirken in der internationalen, die Biennale-Preise vergebenden Jury. Die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler sowie die Selektion der zu präsentierenden Arbeiten wurden von der Kunstkommission im Plenum getroffen.¹⁵⁰ Auf diesen Zuständigkeiten beharrte die Schweiz auch gegenüber den Organisatoren der Ausstellung. Im Vorfeld der Biennale in Venedig 1954 schrieb der Sekretär des EDI an seinen Amtskollegen

147 Ebd., S. 123

148 So wurde festgehalten: «In diesem Zusammenhang noch folgende Klarstellung: Nicht nur die eigentlichen Fachleute (Musikologen, Kunstkritiker, Erzieher und Kulturschaffende) müssen als Sachverständige anerkannt werden, sondern auch *Politiker*, die sich für die Probleme des Kunstlebens wirklich interessieren und dies durch ihre Vertrautheit damit und durch ihre Teilnahme unter Beweis stellen» (ebd., S. 123, Hervorhebung im Original).

149 Technische Vorarbeiten wurden teilweise schriftlich an das Schweizer Konsulat in Venedig delegiert. So war der Konsul bei der Biennale 1950 beispielsweise mit der Anfertigung eines Sockels für eine Skulptur von Ernst Suter (1904–1987) beauftragt, über dessen Ausführung er detailliert nach Bern berichtete (vgl. Schreiben des Schweizer Konsuls in Venedig an das EPD, 9. Mai 1950, BAR E2001E#1967/113#16280*). Bei der Biennale 1952 und 1954 wurde der EKK-Präsident zudem durch Kommissionsmitglied Remo Rossi «bei der Einrichtung der Ausstellung» (Schreiben des Sekretärs des EDI an die Schweizerische Gesandtschaft in Rom, 10. Feb. 1954, S. 1, BAR E2001E#1970/1#892*) unterstützt, dessen Position als «unmittelbarer Mitarbeiter» (ebd.) hervorgehoben wurde. So war der Schweizer Gesandte angewiesen dafür zu sorgen, dass Rossi «bei den verschiedenen Veranstaltungen und Empfängen, die die Biennale, die Stadt Venedig und die Vertretungen anderer Länder im Zusammenhang mit der Eröffnung der Ausstellung zu veranstalten pflegen, herangezogen werde» (ebd.).

150 Es kam auch vor, dass die Kunstschaffenden nicht nur die Werkselektion der EKK in Frage stellten, sondern auch die Auswahl der zur Biennale entsandten Künstlerinnen und Künstler kommentierten. So bemerkte beispielsweise der 1958 bei der erstmaligen Präsentation von abstrakter und konstruktiv-konkreter Malerei an die Biennale in Venedig geladene Lohse im Sinne eines «aufrichtigen Beitrag[s] zu dem Problem Biennale» (Schreiben von Richard P. Lohse an das EDI, 3. März 1958, S. 2f., BAR E3001B#1978/31#1436*, Hervorhebung im Original), dass auch Hans Fischli als «einer der ersten ‹Tachisten› mit Qualität» (ebd.) zur Ausstellung beigezogen werden sollte. Das EDI reagierte auf diesen Vorschlag ablehnend und teilte dem Künstler mit, dass die zusammengestellte Präsentation ein «ausgewogenes Ganzes» (Schreiben vom Sekretariat des EDI an Richard P. Lohse, 17. März 1958, BAR E3001B#1978/31#1436*) bilden würde, «an dem wir nachträglich nichts mehr ändern möchten» (ebd.).

in Venedig: «[...] da noi, per la presentazione della Biennale, non si attribuisce al «commissario» la stessa importanza come in altri paesi. Difatti, conformemente alle disposizioni legislative in vigore da noi l'organizzazione di esposizioni da questo genere compete al *Dipartimento dell'interno* e segnatamente al suo segretario. I Dipartimento è consigliato dalla commissione federale delle belle arti, il cui presidente è bensì per tradizione designato volta per volta commissario, ma svolge effettivamente le sue funzioni soltanto a Venezia, nella fase finale dei lavori – quando tratta cioè di disporre il padiglione – e nelle deliberazioni della giuria internazionale per l'assegnazione dei premi.»¹⁵¹

Demgegenüber wurde bei der Pariser Biennale lange lediglich ein Angestellter der Schweizer Botschaft in Frankreich mit Platzierung der künstlerischen Werke vor Ort beauftragt.¹⁵² Auch für die Organisation der Einrichtungsarbeiten der Biennale in São Paulo war das dortige Konsulat zuständig, wobei die gewünschten Ausstellungsdetails schriftlich nach Brasilien übermittelt wurden.¹⁵³ In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bewirkten die zusehenden Professionalisierungstendenzen im Ausstellungswesen jedoch in zweierlei Hinsicht eine Veränderung. Einerseits kam der konzeptuellen Ausarbeitung und der Einrichtung von Ausstellungen eine immer wichtigere Bedeutung zu. In der Folge sah sich auch das für die Biennalen zuständige EDI gezwungen, die angestammte Praxis zu überdenken. Ab 1969 war die Kunsthistorikerin Lisetta Levi als Ausstellungskommissärin für die brasilianische Biennale verantwortlich. Zeitgleich wurde auch die Organisation der Ausstellung in Paris professionalisiert. Im Januar 1965 informierte der Botschafter in Paris EDI-Vorsteher Tschudi über die Tatsache, dass die Mehrzahl der teilnehmenden Länder «un de leurs hautes fonctionnaires ou bien un de leurs directeurs

151 Schreiben des Sekretärs des EDI an Rodolfo Palluchini, Generalsekretär der Biennale, 25. Feb. 1954, S. 1, BAR E2200.19-02#1969/46#473*, Hervorhebungen im Original. Auch die Kunstschaffenden formulierten Anweisungen zur Präsentation ihrer Werke. So sandte der 1958 in Venedig mit 21 Skulpturen vertretene Max Bill einen genauen Plan und detaillierte schriftliche Anweisungen zur Art der Platzierung seiner Arbeiten nach Bern (vgl. Schreiben von Max Bill an das Sekretariat des EDI, 20. Mai 1958, BAR E3001B#1978/31#1436*).

152 «Als schweizerischer Ausstellungskommissär» (Sitzung des Schweizerischen Bundesrates, Auszug aus dem Protokoll, IIIe Biennale de Paris, 31. Juli 1962, S. 1, BAR E3001B#1978/31#1463*), so wurde im Protokoll einer bundesrätlichen Sitzung zur Biennale in Paris 1963 vermerkt, «könnte auch diesmal Herr Botschaftssekretär Luc Bischoff (Paris) bezeichnet werden» (ebd.).

153 So teilte beispielsweise das EDI im Vorfeld der Biennale in São Paulo 1963 in einem ausführlichen, an den Generalkonsul adressierten Schreiben die Aufbaumodalitäten für die Arbeiten von Walter Linck, Rolf Iseli und Wilfrid Moser (1914–1997) mit. Während das Aufstellen der Mobiles von Linck «einige Schwierigkeiten» (Schreiben von Hans Peter Tschudi an das Schweizerische Generalkonsulat in São Paulo, 9. Juli 1963, S. 2, BAR E2200.67-04#1977/77#241*) bereiten dürfe, dabei jedoch nach einer Skizze des Künstlers vorzugehen sei, sollten die Gemälde von Iseli und Moser «wenn immer möglich in der Reihenfolge der Werkliste gehängt werden; Zwischenraum von Bild zu Bild 80 cm» (ebd.).

de musées, ou bien encore un de leurs professeurs de l'universités»¹⁵⁴ mit der Betreuung der Ausstellung betraut hätten. Mit Bezug auf den in seinen Augen ungünstigen, dem für die Pariser Biennale verantwortlichen Botschaftsangestellten zugeschriebenen Expertenstatus fuhr er fort: «Or, le prénommé [der Mitarbeiter der Botschaft, d. V.] ne réside pas en Suisse et n'a aucune part dans l'organisation de notre section à la Biennale. Il n'est, en l'occurrence, qu'un simple intermédiaire administratif. Mais les dirigeants de la Biennale [...] ont tendance à considérer mon collaborateur comme investi des responsabilités et de pouvoirs qu'il n'a pas.»¹⁵⁵ Um die Missstände zu beheben und die Kommunikation zwischen der Leitung der Biennale und der für die Werkauswahl verantwortlichen EKK zu verbessern, plädierte der Botschafter für die künftige Ernennung des EKK-Präsidenten, des Vizepräsidenten oder mindestens eines Kommissionsmitgliedes für das Amt des Ausstellungskommissärs. Diesen Ratschlägen wurde insofern Folge geleistet, als anlässlich der Biennale 1965 Max von Mühlhagen – Künstler und ehemaliges Kommissionsmitglied – mit der Aufgabe bedacht wurde. Andererseits gingen die Professionalisierungstendenzen und die Vorstellung, dass das Ausrichten einer Ausstellung nach Expertenwissen verlange, einher mit der Etablierung des Berufsbildes der Kuratorin oder des Kurators. Diese Entwicklung wurde seit den 1960er Jahren insbesondere durch Harald Szeemann geprägt, der die Konzipierung von Ausstellungen als subjektiven, künstlerischen Gestus propagierte. Es erstaunt daher nicht, dass die EKK für die Pariser Biennale 1967 den Ausstellungsmacher an Bord holte.

Im Bereich der öffentlichen Förderung kam den beratenden Expertengremien seit jeher eine relevante Position zu, demgegenüber favorisierten die privaten Akteure auch andere Vorgehensweisen. Die Differenzen offenbarten sich in der Art der Entscheidungsfindung einerseits und in der Definition des Expertenstatus andererseits. War die auf den Mehrheitsentscheidungen der Kommissionen basierende staatliche Förderung auch der Absage an die «Uniformierung des kulturellen Lebens»¹⁵⁶ verpflichtet, nahmen sich die privaten Akteure diesbezüglich mehr Freiheiten. Während die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* analog zur bundesstaatlichen Förderung organisiert war und eine beratende Jury dem entscheidungsmächtigen Stiftungsrat Vorschläge unterbreitete¹⁵⁷ oder

154 Schreiben des Schweizer Botschafters in Frankreich an Bundesrat Hans Peter Tschudi, 23. Jan. 1965, BAR E3001B#1978/31#1464*.

155 Ebd.

156 Tschudi, *Aspekte*, S. 23.

157 Noch bei der erstmaligen Vergabe 1951 sollte der Maler Albert Schnyder (1898–1989) die Bewerbungen im Alleingang prüfen und dem unter anderen aus Politikern oder Mitgliedern der Eidgenössischen Finanzverwaltung (die als Kontrollstelle fungierte) zusammengesetzten Stiftungsrat einen Vorschlag unterbreiten. 1952 plädierte er für den Einbezug von weiteren

der Förderpreis der *Stiftung Landis & Gyr* durch eine Expertenjury¹⁵⁸ vergeben wurde, gründeten insbesondere die kulturfördernden Strukturen bei den Banken nicht auf eigentlichen Expertengremien. Bis in die späten 1960er Jahre geschah die Auswahl der anzukaufenden Kunst meist aufgrund von individuellen Entscheidungen von Mitarbeitenden höherer Hierarchiestufen. Im darauffolgenden Jahrzehnt setzte insofern ein Professionalisierungsschub ein, als die Banken nun durchaus Fachleute involvierten. Mehrköpfige Kunstkommissionen, wie sie die öffentliche Förderung kannte, kamen jedoch nach wie vor selten vor. Von den an der Ausstellung *Banken fördern Kunst* beteiligten Finanzinstituten verfügte lediglich der *Bankverein* über eine Kommission.¹⁵⁹ Die *Gotthard-Bank* und die *Volksbank* setzten auf die Zusammenarbeit mit einem einzelnen Experten. So fungierte der Kunstkritiker und Kurator Fritz Billeter in den 1970er Jahren als externer Berater der Zürcher Ablegung der *Volksbank*, während sich die *Gotthard-Bank* auf das künstlerische Urteil Rudolf Hanharts, des damaligen Konservators am Kunstmuseum St. Gallen, verliess. Die Tatsache, dass keine der untersuchten Unternehmungen Künstlerinnen und Künstler in die Entscheidungsprozesse integrierte, zeugt weiter von einem anderen Verständnis des Expertenstatus. So wurde primär auf das Wissen von Fachleuten gesetzt, die sich ihre Kompetenzen durch Ausbildungen und berufliche Tätigkeiten angeeignet hatten.

Allerdings verweist gerade der Einfluss von Personen wie Carlo von Castelberg oder dem Präsidenten der Kunstkommission der *Bankgesellschaft*, Ernst

Experten und wurde schliesslich durch Max Huggler, Direktor des Berner Kunstmuseums, und durch den Künstler Adrien Holy (1898–1978) unterstützt. Diese Art der Entscheidungsfindung mittels einer beratenden Kommission aus Kunstschaaffenden, Kuratorinnen und Kunsthistorikern etablierte sich in den Folgejahren. Mit Erika Billeter, der Vizedirektorin des Kunsthhauses Zürich, war ab 1974 erstmals auch eine Frau in der Jury vertreten (Bühlmann, Charles und Mathilde, S. 102ff.).

158 Diese bestand aus dem Kunstkritiker und EKK-Mitglied Willy Rotzler, dem Genfer Museumskonservator Charles Georg, der ebenfalls der EKK angehörte, dem Kunstkritiker Walter Schönenberger und dem Luzerner Künstler und Vorstand der dortigen Kunstgewerbeschule Anton Egloff (*1933).

159 Bestehend aus drei Mitarbeitern der Bank und Hans A. Lüthy, dem Direktor des SIK. Ebenfalls eine Kunstkommission richtete 1972 die Bankgesellschaft ein. Dieser gehörten neben Ernst Mühlemann und drei weiteren Bankmitarbeitern Felix Baumann, Konservator des Kunsthhauses Zürich, der ehemalige Direktor des Genfer Kunstgewerbemuseums, Charles Palfy, und der Architekt Rudolf Guyer an. Die Kommission war vor allem für die künstlerische Gestaltung der Um- und Neubauten und für die «kunsterzieherischen Aktionen» (Vermehrte Pflege) verantwortlich. Dabei, so Mühlemann, wolle man jedoch «in keiner Weise den Kunstvogt spielen» (ebd.), sondern dort ein Veto einlegen, «wo Wertloses angeschafft werden soll» (ebd.). So müsse der, der «ein Kitschbild anschaffen will» (ebd.), dieses «in Zukunft einfach selbst bezahlen» (ebd.).



Abb. 22: Die Kunstkommission der *Schweizerischen Bankgesellschaft* diskutiert anhand eines Modells die künstlerische Ausgestaltung eines Raumes im Zürcher Hauptsitz, undatiert, ca. 1973. V.l.n.r. Marianne Hefti (Protokollführerin), Paul Wyss, Ernst Mühlemann (Kunstkommissionspräsidenten), Rolf Jost (Werbung), Felix Baumann (Direktor Kunsthaus Zürich), Eleonore Keller (Jubiläumsstiftung), Karin Neukomm und Marina de Senarclens (Public Relations).

Mühlemann¹⁶⁰ (Abb. 22), auch auf die von Bourdieu beschriebene doppelte Möglichkeit der Aneignung einer «ästhetische[n] Einstellung und Kompetenz»,¹⁶¹ die entweder auf einer (kunsthistorischen) Ausbildung oder auf einem intuitiven, unmittelbaren und anhaltenden Umgang mit Kunst gründet. Einen solchen Zugang beschrieb von Castelberg. Sich selbst bezeichnete er als «freudige[n] Amateur»¹⁶² und umriss seine Entscheidungen als «extrem subjektiv»¹⁶³ und von persönlichen Vorlieben geleitet. Demgegenüber sei Hanhart für die ange-

160 Der ausgebildete Sekundarlehrer, spätere FDP-Politiker und Leiter des Ausbildungszentrums *Wolfsberg* der *Bankgesellschaft* Ernst Mühlemann führte Alfred Schaefers kulturelle Ansprüche bankintern weiter und agierte als «Kulturspezialist» der SBG (vgl. Strehle et al., Ganz oben, S. 121). Ab 1972 war er Präsident der Kunstkommission der Unternehmung, daneben stand er von 1959 bis 1979 der Thurgauer Kunstgesellschaft vor und war Mitglied der Sammlungskommission des Kunsthauses Zürich (vgl. Salathé, Mühlemann, S. 786).

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

162 Martin, «Man lernt zu sehen», S. 93. Ebenso: Killer, *Avantgarde-Förderung*.

163 Anderegg, *Kunst*, S. 60.

messene Berücksichtigung der verschiedenen künstlerischen Tendenzen verantwortlich.¹⁶⁴ Obschon die *Gotthard-Bank* auf diese Zweierkonstellation setzte, betonte Szeemann im Vorwort des 1978 publizierten Ausstellungskataloges die Vorteile einer «Einzelinitiative»¹⁶⁵ gegenüber kollektiv gefällten Entscheiden. Die Rezeption und die Aneignung von Kunst sei, so Szeemann, ein intimer Akt zwischen Werk und Betrachter: «Kunst ist ein Gegenmodell zum geschäftlichen Denken, und auch ihre Rezeption kann nie auf Mehrheitsbeschluss beruhen, nie Statistiken zur Hilfe nehmen, da sie immer im Liebesakt des Einzelnen beschlossen bleibt. [...] Und so tun denn auch die Firmen und Unternehmen, wenn sie Kunst sammeln wollen, [...] am besten daran, diese Aufgabe wieder an Einzelne zu delegieren.»¹⁶⁶

Diese Art der individuellen Entscheidungsfindung zelebrierte insbesondere die *Schweizerische National-Versicherung*, die seit den 1940er Jahren Kunst kaufte und diese teilweise auch öffentlich präsentierte.¹⁶⁷ Hans Theler, der ab 1939 als Direktor amtierte, betonte die «Alleinverantwortung» für die künstlerischen Entscheide, denen auch der «Mut zum Irren»¹⁶⁸ inhärent sei. Theler ging davon aus, dass «nur ein Einzelner eine Sammlung aufbauen» könne, jedoch «niemals ein Kollektiv, in dem jeder eigene Neigungen hat und andere Absichten vertritt, die nur mit einem Kompromiss auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können».¹⁶⁹ Denn Kompromisse, so Theler, «haben in der Kunst keinen Platz».¹⁷⁰ Hinsichtlich der Entscheidungsfindung propagierte er ein ähnlich intuitives Kunstverständnis wie von Castelberg oder Szeemann: «So nehme ich mir als Kunstfreund die Freiheit, dasjenige Kunstwerk für unsere Sammlung zu erwerben, das mich anspricht, von dem ein Funke zündet, der zwischen Künstler und Kunstfreund hin- und herspringt und einen Dialog ermöglicht, der gibt und nimmt.»¹⁷¹ Im Rückblick bekannte sich jedoch auch Theler, der bis in die 1960er Jahre keine ungegenständliche

164 Ebd. Hanhart fand für diese Zusammenarbeit im Ausstellungskatalog *Banken fördern Kunst* nur lobende Worte: «1968 ist Carlo von Castelberg an mich herangetreten mit der Anfrage, ob ich mit ihm zusammen die Auswahl der Anschaffungen übernehmen wolle. [...] In der Folge ergab sich eine fruchtbare Zusammenarbeit. Die Beschäftigung mit der jungen Kunst hat uns zu vielen anregenden Besichtigungen Anlass gegeben, und wir sind in der Beziehung zu ihr bereichert worden. Unsere Interessen haben sich als so gleichgerichtet erwiesen, dass nie Meinungsverschiedenheiten auftraten. Um Einzelheiten haben wir im steten Einvernehmen freundschaftlich diskutiert oder auch gerungen und sind uns immer einig geworden» (Hanhart, Sammlung, S. 19).

165 Szeemann, *Junge Schweizer Kunst*, S. 11.

166 Ebd.

167 So beispielsweise im Herbst 1971 in der Kunsthalle Basel.

168 Theler, Vorwort, o. P.

169 Ebd.

170 Ebd.

171 Ebd.

Kunst gekauft hatte, zum Dialog mit Experten. So habe der damalige Leiter der Kunsthalle Basel, Arnold Rüdlinger, sein Kunstverständnis wesentlich geprägt. «Erst durch Rüdlinger», erinnert sich Theler, sei ihm der «Zugang zu ungegenständlichen Bildern» eröffnet worden, an denen er vorher «jahrelang acht- und verständnislos vorübergegangen»¹⁷² sei.

Legitimität, Kompetenzen und deren Infragestellungen. Expertinnen und Experten in der Kritik

Die Expertengremien der Förderung standen immer wieder in der Kritik. Neben der Beanstandung der Höhe der Preis- und Stipendienbeträge¹⁷³ gaben gerade die vermeintlich falschen oder intransparenten Entscheidungen Anlass zu öffentlichen Debatten. Diese verdichteten sich Mitte der 1970er Jahre und mündeten in umfassenden, in der Presse publizierten Reformvorschlägen und in parlamentarischen Vorstössen. Die lang erwartete Publikation des Clottu-Berichts und die Reorganisation der Stipendienwettbewerbe von Bund und *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* 1978/79 waren sowohl Auslöser als auch Konsequenz der kulturpolitischen Debatten. Im Kontext der zunehmenden künstlerischen Pluralisierungen, die sich nicht mehr unter einen übergreifenden Kunstbegriff subsumieren liessen, und angesichts der erhöhten Informationsdichte wuchs nicht nur der Wunsch nach verbindlichen ästhetischen Urteilen, sondern auch der Begründungsdruck für die Kunstkommissionen.¹⁷⁴ Dieser Veränderungen waren sich auch die Expertinnen und Experten bewusst. So hielt die Jury der Zürcher Weihnachtsausstellung von 1975 fest: «In unserer Zeit, da die einstmaligen festen Bewertungskriterien auf dem Gebiet der bildenden Kunst immer mehr ins Wanken zu geraten oder sich ganz aufzuheben scheinen, tun sich Jurien mit der Begründung ihrer Entscheide meist schwer.»¹⁷⁵ Ob diesen Unsicherheiten

172 Theler, *Erinnerungen*, S. 109. Theler war zudem ab 1956 Präsident des Basler Kunstvereins, der Trägerorganisation der Kunsthalle.

173 So betonte der *Tages-Anzeiger* 1971, dass mit den Eidgenössischen Stipendien von 5000 Franken keine «effektive Weiterbildung» (Thiel, Vom Bundesrat) möglich sei. Trotz der zwischenzeitlichen Erhöhung des Betrages auf 8000 Franken schrieb auch die *National-Zeitung* 1977, dass die vergebenen Stipendien nicht viel mehr als ein «Sackgeld» (Kunz, Kunstförderung) seien, das den Kunstschaftenden keine «weiten Sprünge» (ebd.) erlauben würde. Auch die Dotierung des Stadtzürcher Kunstpreises erzeugte Kritik, gestatte es doch «deren Höhe dem Künstler [...] zwischen dankbarer Genugtuung und leiser Ungehaltenheit zu schwanken» (Neuburg, Vom Sinn).

174 Kurjakovic, *Ideengeschichtliche Transformation*, S. 132.

175 Fischli et al., Bericht der Jury, S. 5. Ähnliches äusserte auch die EKK 1969 im bundesrätlichen Geschäftsbericht: «Zu den vornehmsten Aufgaben der eidgenössischen Kunstpflege gehört die Förderung junger Talente durch Gewährung von Stipendien. [...] Indes erleichtert die zunehmende Differenzierung der heutigen Kunst, bei der oft übersteigerte Individualität mehr geschätzt wird als Qualität, die Arbeit der Jury nicht» (Bericht 1969, S. 45).

stand insbesondere das ästhetische Kapital der Expertengremien zur Debatte. «Angesichts solcher Entscheide ist zu fragen», bemerkte die *Luzerner Neuesten Nachrichten* zur Kunststipendienvergabe 1977, «ob den Juroren genügend Information und persönliche Erfahrung zur Verfügung stehen, um billige Machwerke von den ‹hoffnungsvollen› Ansätzen zu unterscheiden».¹⁷⁶ Auch Jean-Christophe Ammann zweifelte am Wissen der Kunstkommissionsmitglieder. «Ich stelle den guten Willen [der EKK, d. V.] nicht in Frage, jedoch Erfahrung und Kompetenz»,¹⁷⁷ schrieb er zur Auswahl der Künstlerinnen und Künstler am Kunststipendium von 1980. Schon in den Jahren zuvor war die öffentliche Förderung gleich wiederholt mit einem Fragezeichen versehen¹⁷⁸ und der Schweizer Kunstwelt eine «dunkle Zukunft»¹⁷⁹ prophezeit worden. Als unrühmlicher Tiefpunkt wurde die Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums und des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* 1977 in Lausanne beschrieben. Angesichts der Präsentation der Arbeiten von über 600 Bewerberinnen und Bewerbern betitelte die *Basler Zeitung* die Schau als «peinvolle Ausstellung», bei der «man vor Ramsch das wenige Gute nur mit Mühe entdeckte, wo zarte Blätter an übermannshohen Plätzen in mieser Beleuchtung»¹⁸⁰ präsentiert worden seien. Die zur Ausstellungseröffnung unter der Last allzu vieler Arbeiten einstürzende Stellwand wurde im Feuilleton der *National-Zeitung* als Sinnbild für die «auf wackeligen Füßen [stehende] eidgenössische Kunstförderung»¹⁸¹ beschrieben. Schon 1970 rügte der Kunstkritiker Hans Christoph von Tavel in der *Neuen Zürcher Zeitung* die Ausstellung des Kunststipendiums als «das gediegen präsentierte Resultat von Diskussionen und Abstimmungen», das von «konventionellen [...] Ausdrucksformen und Materialien» dominiert werde und den Eindruck des «Wohltemperierten»¹⁸² evoziere. Aber auch die Juryentscheide zugunsten der neuen künstlerischen Tendenzen provozierten Kritik. Diese wurden als «lauer Abklatsch», als «verwässerter Hyperrealismus» oder als «geistlose Konzeptkunstversuche»¹⁸³ bezeichnet. Die Jurorinnen und

176 Bühlmann, Die Kriterien, Hervorhebung im Original.

177 Ammann, 1. Runde, S. 11. Er fügte an, dass die Kommission «klare Fehlurteile» (ebd.) treffe und «in der jetzigen Zusammensetzung ihrer Aufgabe nicht gewachsen ist und es wohl auch nicht sein» (ebd.) werde.

178 So berichtete *Die Tat* über das «Kunststipendium mit Fragezeichen» (Neuburg, Kunststipendium), das *Luzerner Tagblatt* von der «fragwürdigen Förderung» (Wildmann, Kunsthaus Zürich) der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* und die *Basler National-Zeitung* ganz umfassend von der «Kunstförderung mit Fragezeichen» (Kunz, Kunstförderung).

179 Billeter, Eine dunkle Zukunft.

180 Monteil, Neue Stipendienordnung.

181 Kunz, Kunstförderung.

182 Tavel, Das Eidgenössische Kunststipendium.

183 So die *Basler Nachrichten* zur Stipendienvergabe von 1975 (Kupper, Eidgenössisches Kunststipendium).

Juroren seien «Bluffs auf den Leim gekrochen» und hätten jene Arbeiten berücksichtigt, die aussehen würden «wie aktuelle Kunst, ohne es zu sein», die «Eindruck schinden, die effekthascherisch sind».¹⁸⁴ Die Auswahl mutiere so zu einer «Stipendien-Lotterie», wobei die Prämierung der «gloriose[n] Loopings einer Eintagsfliege»¹⁸⁵ nur durch eine bessere Auswahl der Jury und durch Atelierbesuche zu umgehen sei.

Als federführend in der Kritik positionierte sich ab 1975 insbesondere der *Tages-Anzeiger* mit den damaligen Kulturredaktoren Fritz Billeter und Bice Curiger. Die vom Bundesrat in einem undurchsichtigen Verfahren bestellte EKK tage «hinter verschlossenen Türen»,¹⁸⁶ monierte Billeter in der Zeitung. Vor allem der langjährige EKK-Präsident Remo Rossi geriet ins Kreuzfeuer der Debatte.¹⁸⁷ Mit mangelndem ästhetischem Kapital ausgestattet, sei dieser in der «klassischen Moderne befangen» und «nicht imstande Werke neuester Kunsttendenzen zu beurteilen».¹⁸⁸ Die 1976 im *Tages-Anzeiger* publizierte Karikatur (Abb. 23) zeigt einen in sich zusammengesunkenen Rossi, der nur noch durch das Rütteln des mechanisch betriebenen, die EKK darstellenden Münzpfertes wach gehalten wird. Im selben Jahr betonte auch Adolf Max Vogt, Professor für Kunstgeschichte an der ETH und in den 1960er Jahren selbst Mitglied der Kommission, im *Tages-Anzeiger*, dass Rossi wohl ein «ausgezeichneter Kunsthandwerker» sei, der «stark theoretischen Wendung, die die Kunst in den letzten Jahren genommen hat»¹⁸⁹ jedoch völlig fern stehe. 1978 warnte Bice Curiger in derselben Zeitung vor «der tödlichen Konsequenz»¹⁹⁰ einer falschen Kulturpolitik. Sowohl die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* als auch der Bund hätten «zwar ausgiebig Geld gespendet», dabei sei es ihnen aber nicht gelungen, jenes anregende Klima zu kreieren, das die «sich leidenschaftlich für die Gegenwarts-kunst einsetzenden Persönlichkeiten»¹⁹¹ wie Jean-Christophe Ammann oder der Direktor des Aargauer Kunsthhauses, Heiny Widmer, zu erzeugen gewusst hätten. Vielmehr beharre gerade die EKK auf einer «von Beziehungslosigkeit

184 So Theo Kneubühler zu den Kompetenzen der Jury des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* von 1974 (Kneubühler, Bluffs).

185 So die im *Tages-Anzeiger* geäußerte Ansicht zur Vergabe des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums* 1974 (Killer, Die Luzerner Stipendien-Lotterie).

186 Billeter, Reformbedürftige Kunstkommission.

187 Der Tessiner Bildhauer Remo Rossi (1909–1982) gehörte der Kommission seit 1948 an. Von 1960 bis 1968 war er Vizepräsident, von 1969 bis 1979 Präsident. Er prägte die Kommissionsarbeit über Jahrzehnte hinweg und trat erst nach der Reorganisation des Stipendienwettbewerbes 1979 zurück.

188 Billeter, Reformbedürftige Kunstkommission.

189 Vogt, Wird der Clottu-Bericht.

190 Curiger, Die tödliche Konsequenz.

191 Ebd.

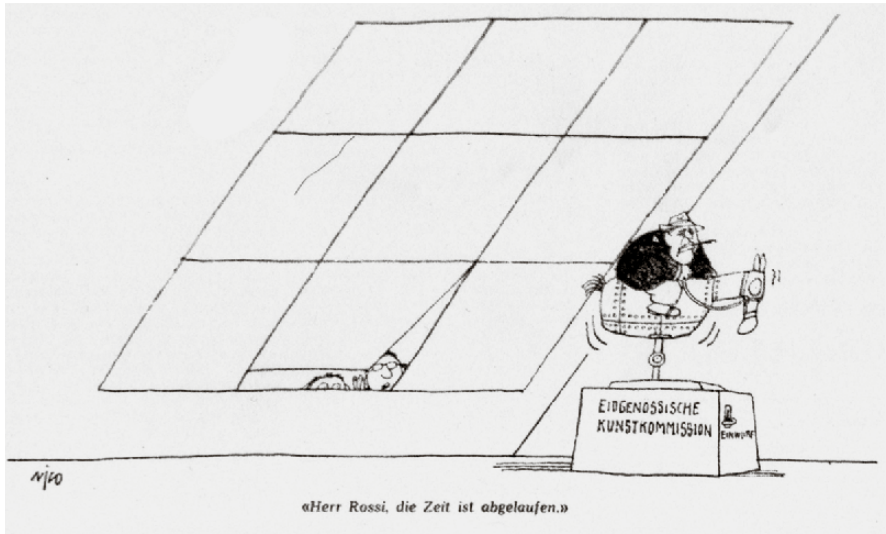


Abb. 23 «Herr Rossi, die Zeit ist abgelaufen.» Karikatur von Nico, die die lange Amtszeit des EKK-Präsidenten Remo Rossi aufgreift. Publiziert im *Tages-Anzeiger* vom 7. Oktober 1976.

und Anonymität geprägten»¹⁹² Förderung. Daher müsse die «konzentrierte, ziemlich anonyme Macht» des Gremiums, in dem «das einzelne Mitglied niemals nach aussen seine Entscheide, seine Vorlieben und Abneigungen, sein Engagement preisgeben muss»,¹⁹³ gebrochen und neue Formen der Förderung eingerichtet werden. Anstelle der «Stipendienausschüttung» seien «unkonventionelle Ausstellungsmöglichkeiten» zu schaffen, Kunsthallen oder «autonome Künstlerhäuser»¹⁹⁴ einzurichten.

Die harsch formulierte Infragestellung ihrer Kompetenzen liess die EKK weitgehend kalt. In den Entgegnungen beharrte die Kommission auf den feldspezifischen Regeln, die ihrer Meinung nach gerade in der Intransparenz der Entscheidungsfindungen bestanden. So wurde die Forderung nach transparenteren Selektionsprozessen intern dezidiert abgelehnt. «Der Ruf nach totaler Transparenz», so der Maler und EKK-Vizepräsident Claude Loewer (1917–2006), «verrät Misstrauen gegenüber der Kommission»,¹⁹⁵ auch sei «eine *Jurierung*

192 Curiger, Kunst.

193 Ebd.

194 Ebd.

195 P. 293/2.–3. Aug. 1978, S. 4.

hinter geschlossenen Türen zu rechtfertigen».¹⁹⁶ Der EKK dürfe man «Vertrauen schenken», wobei der «nicht-elitäre Weg nicht [...] der ihre»¹⁹⁷ sei. An diesen Überzeugungen wurde festgehalten. 1979 strich Loewer erneut heraus, dass «die Jury [...] sich weder rechtfertigen muss» noch «sich kontrollieren zu lassen»¹⁹⁸ brauche. Auch auf ihrem ästhetischen Kapital beharrte die Kommission. An einer Sitzung im Sommer 1978 betonte Loewer, dass das Gremium «durchaus kompetent»¹⁹⁹ sei. Demgegenüber hatte AKA-Vorsteher Max Altorfer bereits 1976 im *Tages-Anzeiger* zu den Vorwürfen Stellung bezogen und argumentiert, dass die Kunstförderung wesentlich von dem der EKK eigenen Prestige und dem in sie gesetzten Vertrauen abhängig sei.²⁰⁰ Zudem, so verteidigte Altorfer den Kommissionspräsidenten Rossi, werde dessen «offene[s], freie[s] Urteil» und seine «integrierende Kraft»²⁰¹ verkannt. In einer 1978 im *Tages-Anzeiger* veröffentlichten Entgegnung distanzierte sich die EKK zudem von der von Curiger geforderten leidenschaftlicheren und intensiveren Betreuung, die eine «geistig[e] Abhängigkeit»²⁰² der Kunstschaffenden verursachen würde. Bezeichnenderweise kritisierte sie auch den ihrer Ansicht nach zu starken Einfluss von Kuratoren wie Widmer oder Ammann.

Kooperation und Konkurrenz: Alternative Expertennetzwerke als Konsekrationsinstanzen

Der von den staatlichen Akteuren teilweise angeprangerte Einfluss von Kuratoren wie Jean-Christophe Ammann, Harald Szeemann oder Heiny Widmer verweist auf die Relevanz solcher von der öffentlichen Förderung oft unabhängigen Deutungsinstanzen. Diese erfuhren durch die der Professionalisierung und Ausdifferenzierung des Kunstfeldes in der Nachkriegszeit geschuldete Schärfung des Berufsbildes der Kuratorin, des Kurators ein zusätzliches Gewicht. Insbesondere der ab 1969 selbständig arbeitende Szeemann avancierte mit seinem Konzept der «geistigen Gastarbeit» zum Prototyp des freien Ausstellungsmachers. Die durch die Tätigkeiten dieser neuen Generation von Kuratoren beschleunigten Umwälzungen im Schweizer Kunstfeld der späten 1960er und 1970er Jahre forderten die Akteure der Förderung heraus. Ammann, Szeemann oder Widmer, aber beispielsweise auch Johannes Gachnang, der von 1974 bis 1982 die Kunsthalle Bern leitete, hatten nie Einsitz in der EKK,

196 Ebd., S. 5, Hervorhebung im Original.

197 Ebd.

198 P. 300/26. Okt. 1979, S. 4. Dies Loewers Entgegnung auf die von Jean-Christophe Ammann schriftlich bei der Kommission eingeforderte erhöhte Durchsichtigkeit der Auswahlverfahren.

199 P. 293/2.–3. Aug. 1978, S. 4.

200 Altorfer, *Die Kunstförderung*.

201 Ebd.

202 Fries et al., «Betreuung».

waren aber durch ihre Aktivitäten im Feld nicht nur reich an ästhetischem Kapital, sondern verfügten auch über eine beträchtliche Menge an symbolischem Kapital, das ihre Position als Konsekrationsinstanzen stärkte. Die von ihnen forcierten Strukturen der Unterstützung waren für viele Künstlerinnen und Künstler ebenso relevant wie die von öffentlicher und privater Seite gebotene Förderung. Zwischen 1959 und 1974 fand die Ausstellung der zum *Kiefer-Hablitzel-Stipendium* eingereichten Arbeiten im Kunstmuseum Luzern statt, wobei der jeweilige Leiter der Institution für die Ausstellung verantwortlich war. In dieser Position fand Jean-Christophe Ammann kritische Worte für die Vergabepaxis und machte zugleich von dem ihm verfügbaren Förderinstrumentarium Gebrauch. So schrieb er 1974 an den von der Jury nicht berücksichtigten Künstler Jean-Frédéric Schnyder: «Das *Kiefer Hablitzel-Stipendium* hat Dir nichts eingebracht. Es ist, unter uns gesagt, eine Juryequipe von geradezu unterdurchschnittlicher Qualität: Sie haben aus dem unterdurchschnittlichen Material unterdurchschnittliches prämiert. Ich war stinkwütend. Harry Szeemann war auch kurz hier und schüttelte auch nur den Kopf/Bart. Einzig vier oder fünf Leuten unter den 20 (!) hätte ich was gegeben. Deine Einsendung finde ich wunderbar: Und ich möchte Dich eigentlich fragen, ob Du sie nicht als Leihgabe ins Museum gibst. Du weisst, wir haben fast kein Geld und ein Ankauf kommt z. Z. wohl kaum in Frage, weil deine Sachen, berechtigterweise, teuer sind.»²⁰³ Auf Geheiss des ebenfalls der Jury angehörenden Hans Fischli amtierte Ammann 1976 und 1977 selbst als Experte bei der Vergabe des *Kiefer-Hablitzel-Stipendiums*²⁰⁴ und setzte sich für diejenigen Künstlerinnen und Künstler ein, die er bereits im Rahmen anderer Tätigkeiten gefördert hatte.²⁰⁵

Bereits 1967 wagte die EKK für die Beschickung der Pariser Biennale den Versuch einer Kooperation mit Harald Szeemann, der damals die Kunsthalle Bern leitete. Allerdings war diese Zusammenarbeit durch ein Beharren der EKK auf ihrer entscheidungsmächtigen Position gekennzeichnet. Szeemanns Anregung, einen «besonderen, quadratischen Raum»²⁰⁶ zu schaffen und darin acht künstlerische

203 Schreiben von Jean-Christophe Ammann an Jean-Frédéric Schnyder, 18. Nov. 1974, SALU D18/207. In demselben Brief fragte Ammann den Künstler, ob er sich an einem von ihm geplanten Ausstellungsprojekt 1976 beteiligen möchte.

204 Vgl. Schreiben von Philippe Garraux, dem Sekretär der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* an Jean-Christophe Ammann, 18. Sept. 1975, SALU D18/207.

205 So erhielten mit Martin Disler, Markus Dulk (*1949), Anton Bruhin (*1949), Manon und Rolf Winnewisser 1976 Kunstschaffende ein *Kiefer-Hablitzel-Stipendium*, die kurze Zeit davor auch in Ausstellungen im Kunstmuseum Luzern präsent gewesen waren. 1977 wurde untern anderen Urs Bänninger (*1950) berücksichtigt, den Ammann als Ausstellungskommissär 1971 auf der Pariser Biennale gezeigt hatte. Die Überschneidungen fielen auch Martin Kunz auf, der in der *National-Zeitung* auf die Ammanns «Handschrift» (Kunz, Kunstförderung) tragende Auswahl der Stipendiatinnen und Stipendiaten hinwies.

206 P. 247/18. Jan. 1967, S. 4.

Positionen – unter anderen Herbert Distel und Kurt Fahrner – zu zeigen, wurde von der EKK wohl diskutiert, allerdings behielt es sich die Kommission vor, aus den acht vorgeschlagenen Künstlern lediglich Fahrner auszuwählen. Angestrebt wurde gemäss Protokoll jedoch die «Schaffung eines besonderen Raums im Sinne des Vorschlags Szeemann». ²⁰⁷ In den frühen 1970er Jahren wurde auch Jean-Christophe Ammann für die Biennale in Paris beigezogen. Allerdings geschah diese Zusammenarbeit weniger auf Initiative der Kunstkommission denn auf Insistieren der französischen Organisatoren. Die Auswahl für die *Biennale des Jeunes* 1971 sollte auf Wunsch der Verantwortlichen in Paris durch extra bestimmte «Landeskommissäre», die das «Alter von 35 Jahren nicht überschritten haben», ²⁰⁸ getätigt werden. Obschon die EKK betonte, dass «mit der Nomination eines Aussenstehenden [...] ein traditionelles Prinzip durchbrochen» ²⁰⁹ würde, konnte sie sich schliesslich zur Ernennung von Ammann durchringen. Allerdings versäumte es die beim EDI zuständige Sektion für Kunst- und Denkmalpflege nicht, gegenüber dem designierten Ausstellungskommissär schriftlich die Kompetenzen der Kunstkommission als «in allen einschlägigen Fragen beratendes Organ» ²¹⁰ zu betonen und ihn darauf hinzuweisen, dass Vorschläge mit der EKK und dem EDI erörtert werden müssten.

1973 veränderten die Verantwortlichen das Konzept der Pariser Biennale: Neu schlugen nicht die einzelnen Länder, sondern eine international zusammengesetzte Kommission eine Auswahl von Künstlerinnen und Künstlern der Zulassungsjury vor. Erneut war die Schweiz um ihre künstlerische Deutungshoheit besorgt. Ammann, der durch seine Ausstellungstätigkeit in Luzern bereits internationales Ansehen genoss, wurde in die Kommission einberufen und schlug der Jury Helmut Federle (*1944), Hugo Suter, Heiner Kielholz und Rolf Winnewisser vor. Auch wenn der beim EDI verantwortliche Max Altorfer festhielt, dass man «keine Veranlassung habe», sich «zu dieser Nomination zu äussern oder gar Einwände zu machen», ²¹¹ und Ammann seinerseits betonte, er wolle «nach bestem Wissen und Gutdünken unser Land vertreten», ²¹² war der Auswahlprozess weder den Mitgliedern der EKK noch den Beamten im EDI genehm. An der Entscheidungsmacht des

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ P. 264/28. März 1970, S. 8. Vgl. auch: Pressemitteilung, Die Schweiz an der 7. Biennale von Paris, 20. Aug. 1971, BAR E3001B#1979/121#441*.

²⁰⁹ P. 264/28. März 1970, S. 9. Ammann entsandte Urs Bänninger, Urs Lüthi, Balthasar Burkhard, Markus Raetz, Jean-Frédéric Schnyder, Benny von Moos (*1944) und Luciano Castelli nach Paris (vgl. P. 266/19. März 1971, S. 2).

²¹⁰ Schreiben der Sektion Kunst- und Denkmalpflege des EDI an Jean-Christophe Ammann, 27. Jan. 1971, S. 2, BAR E3001B#1979/121#441*.

²¹¹ Schreiben von Max Altdorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, an die Abteilung für internationale Organisation des Eidgenössischen Politischen Departements, 2. Juni 1972, BAR E3001B#1979/121#441*.

²¹² Schreiben von Jean-Christophe Ammann an Max Altorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, 16. Sept. 1972, BAR E3001B#1979/121#442*.

Bundesrates und der künstlerischen Expertise der EKK werde sich «auch hierfort nichts ändern»,²¹³ ja es gehe nicht an, so Altorfer in einem Brief an Ammann, dass der Bund eine Ausstellung finanziere, zu der die Kunstkommission «überhaupt nichts zu sagen»²¹⁴ habe. Abgelehnt wurde auch Ammanns Anfrage nach der Übernahme seiner Reisespesen.²¹⁵ Wohl auch deshalb reagierte der Kurator postwendend beschwichtigend. Die Mitglieder der internationalen Zulassungsjury würden «*nach aussen keine Nation, nach innen jedoch, u. a. in unveränderter Weise die Interessen des Landes, dem sie angehören*»²¹⁶ vertreten. Zugleich unterstrich er den Expertenstatus der EKK und fuhr fort: «Es würde mich sehr freuen, wenn ich an der *nächsten Sitzung der Eidg. Kunstkommission* teilnehmen dürfte, um *zusammen* mit der Kommission über eine Schweizer Beteiligung diskutieren zu können. *Denn es ist klar, dass die Biennale selbst über keine Mittel verfügt, um ausländische Künstler verschiedener Ausdrucksbereiche einzuladen.*»²¹⁷ Die von den offiziellen Akteuren der Förderung aufgebaute Drohkulisse, ihr Beharren, nicht nur monetäres Kapital vergeben, sondern auch am Konsekrationsprozess beteiligt sein zu wollen, erwies sich als effizient. Erfolgreich vermochte auch die EKK auf ihrer künstlerischen Deutungsmacht zu beharren und nominierte – gemäss dem betreffenden Protokoll im Einverständnis mit Ammann – eine Reihe von Kunstschaffenden, von denen die Kommission der Biennale schliesslich Leo Walz (*1943) und Rolf Winnewisser akzeptierte.²¹⁸

213 Schreiben von Max Aldorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, an die Abteilung für internationale Organisation des Eidgenössischen Politischen Departements, 2. Juni 1972, BAR E3001B#1979/121#441*.

214 Schreiben von Max Altorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, an Jean-Christophe Ammann, 23. Okt. 1972, S. 2, BAR E3001B#1979/121#442*. Auch die EKK griff auf diese Argumentation zurück und hielt fest, dass es nicht angehe, dass «den Regierungen die Finanzierung der Teilnahme, nicht aber die Auswahl der Künstler ihres Landes überlassen» (P 272./23.–25. Januar 1973, S. 5) würde.

215 Schreiben von Max Altorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, an Jean-Christophe Ammann, 23. Okt. 1972, S. 2, BAR E3001B#1979/121#442*. Ähnlich argumentierte Altorfer auch in einem Brief an das EPD, in dem er ausführte, dass durch dieses neue Vorgehen die Verantwortung «somit – ähnlich wie bei der «Documenta» in Kassel – sowohl auf künstlerischem wie auch auf administrativem und finanziellem Gebiet einzig bei den Organisatoren der Biennale» (Schreiben von Max Altorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, an die Abteilung für internationale Organisationen des Eidgenössischen Politischen Departements, S. 3, 16. Okt. 1972, BAR E3001B#1979/121#442*) liege.

216 Schreiben von Jean-Christophe Ammann an Max Altorfer, EDI, Unterabteilung für kulturelle Angelegenheiten, 26. Okt. 1972, S. 2, BAR E3001B#1979/121#442*, Hervorhebungen im Original.

217 Ebd., Hervorhebungen im Original.

218 P. 273/15. Juni 1973, S. 3. Diese Präsentation ergänzte die Schweiz um eine zeitgleich mit der Biennale stattfindende Ausstellung in der Schweizerischen Verkehrszentrale mit zehn Kunstschaffenden – u. a. Urs Lüthi und Luciano Castelli –, die in demselben Jahr mit dem Kunststipendium ausgezeichnete wurden (vgl. Pressemitteilung, Schweizer Beteiligung an internationalen Kunstausstellungen, 3. Okt. 1973, BAR E3001B#1979/121#442*). Der für

Die Frage, inwieweit die alternativen Strukturen einen konkreten Einfluss auf die Inhalte der öffentlichen Förderung hatten, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Tatsache ist, dass die von Szeemann oder Ammann in den späten 1960er und 1970er Jahren portierten Strategien beispielsweise der Konzeptkunst oder der *Arte Povera* sich lange Zeit nicht mit der Fokussierung der öffentlichen Förderung auf die geometrisch klaren Formen der Schweizer Nachkriegsmoderne deckten. Nicht wenige der Schweizer Künstlerinnen und Künstler, die bei Ausstellungen wie *When Attitudes Become Form* (Szeemann, Kunsthalle Bern 1969), *Visualisierte Denkprozesse* (Ammann, Kunstmuseum Luzern 1970) oder auf der *documenta 5* (Szeemann, Kassel 1972) präsent waren, wurden von der öffentlichen Hand zeitgleich nicht als «förderungswürdig» erachtet.²¹⁹

Mit Blick auf die privatwirtschaftliche Förderung fällt vor allem die *Gotthard-Bank* auf, die sich stark an Szeemanns Kunstverständnis orientierte und bei Ankäufen auf dessen Netzwerk zurückgriff. Obschon Szeemann nicht als externer Experte fungierte, sondern zum Katalog der Ausstellung *Banken fördern Kunst* lediglich das Vorwort beisteuerte, sind die Referenzen offensichtlich. Er selbst nannte sie in seinen einleitenden Worten. So seien die Werke unter anderem «in der Kunsthalle Bern am Schlusse der sechziger Jahre, dann im Kunstmuseum Luzern, in der Kunsthalle Basel [und] im Kunsthaus Aarau» gekauft worden, wobei diese Institutionen bereits «eine Art Steckbrief der Sammlung»²²⁰ ergeben würden. Berücksichtigt werden sollte, so Szeemann weiter, das «jeweils von einem einzelnen Vermittler kreierte Klima oder Mentalitätsraum [sic], in Luzern durch Jean-Christophe Ammann, in Aarau durch Heiny Widmer».²²¹ Von seinen eigenen Ausstellungen verwies er neben der *documenta 5* auf die Schau *Friends, Freunde und Freunde* von 1969. Die dort vertretenen

die Ausstellung verantwortliche Willy Rotzler rapportierte in der Folge dem EDI in einem ausführlichen Bericht über Umsetzung und Resonanz der Ausstellung, die auch dazu gedient habe, «nicht nur die Existenz, sondern auch das Funktionieren der Eidg. Kunstkommission» (Rapport über die Ausstellung «10 Junge Schweizer Künstler» im Office National de Tourisme, Paris, von Willy Rotzler, 23. Sept. 1973, S. 2, BAR E3001B#1979/121#442²²) bei der Vernissage auszuführen. Besonderen Gefallen an der Präsentation gefunden habe der Direktor der Pariser Biennale, Georges Boudaille, weniger erfreut seien «einige – vorwiegend ältere – Pariser Schweizer und ihre Damen» (ebd., S. 3) gewesen.

219 Zu nennen sind hier beispielsweise Jean-Frédéric Schnyder, der auf Einladung Szeemanns sowohl auf der *documenta* als auch 1969 in der Kunsthalle Bern ausstellte, sich jedoch 1967, 1968 und von 1973 bis 1977 insgesamt siebenmal erfolglos für ein Eidgenössisches Kunststipendium bewarb; auch Markus Raetz, der sowohl an der *Attitudes*-Ausstellung als auch an der *documenta 5* und bei den *Visualisierten Denkprozessen* dabei gewesen war, von der EKK jedoch erst 1977 an die Biennale in São Paulo und 1988 nach Venedig eingeladen wurde, oder Rolf Winnewisser, der wohl in den 1970er und 1980er Jahren Stipendien vom Bund erhielt, jedoch trotz seiner Präsenz an der *documenta 1972* in Kassel nie zu einer Biennale eingeladen wurde.

220 Szeemann, *Junge Schweizer Kunst*, S. 12.

221 Ebd.

Künstler Dieter Roth, André Thomkins oder Daniel Spoerri fanden alle in der ersten Hälfte der 1970er Jahre Eingang in die Sammlung der *Gottthard-Bank* und stellten, so Szeemann, eine «grosse Werkgruppe»²²² dar.

5.3 Grenzen und Überschreitungen

Die Setzung und Anwendung von Kriterien bewirkte vier Dinge, die ich als Abschluss dieses Kapitels im Rückgriff auf konkrete Beispiele präzisieren. Erstens bargen die Unschärfe von Begriffen wie «Qualität» oder die wachsende Pluralität in der Kunst Diskussionspotenzial und provozierten öffentliche Debatten über die Art der förderungswürdigen Kunst, die den Status der involvierten Expertinnen und Experten in Frage stellten und auf die von Bourdieu beschriebene relative Autonomie des künstlerischen Feldes verwiesen.²²³ Zweitens evozierte gerade die zumeist implizite Fixierung von nichtkünstlerischen Kriterien argumentative Strategien, die sich der Deutungshoheit der künstlerischen Fachgremien entzogen und die Wirkungsmächtigkeit kunstfeldexterner Zugriffe stärkten. Im Anschluss daran provozierte die mutmassliche Überschreitung fixierter Kriterien drittens auch zensierende Massnahmen. Viertens rief das Vorhandensein des vermeintlich gefestigten Kataloges an Förderkriterien auch den Wunsch nach subversiven Strategien hervor, die nicht nur von den Kunstschaaffenden selbst, sondern bisweilen auch von den Akteuren der Förderung eingefordert wurden.

«Ist das noch Kunst?»²²⁴ Die Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums 1957 an Rolf Iseli

Im Januar 1957 prüfte die EKK die für das Kunststipendium eingegangenen Bewerbungen und entschied, den damals knapp 23-jährigen Berner Künstler Rolf Iseli mit einem Stipendium über 5000 Franken auszuzeichnen.²²⁵ Iseli bewegte sich seit den frühen 1950er Jahren in der Berner Action-Painting-Szene²²⁶ und beschäftigte sich mit der abstrakten, expressiven und nichtgeometrischen Malerei, die unter der Bezeichnung des Tachismus zusammengefasst und in der Schweiz wesentlich durch den Kunsthistoriker und Museumsdirektor Arnold

222 Ebd.

223 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 227.

224 So die im *Berner Tagblatt* abgedruckte Meinung eines Lesers (Stimmen zu dem Stipendienbild).

225 Die 5000 Franken stellten die maximale Vergabesumme dar. Iseli hatte sich bereits 1955 und 1956 erfolglos um ein Kunststipendium bemüht.

226 Vgl. Paucic, Iseli.



Abb. 24: Besucherinnen vor Rolf Iselis *Composition* in der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums 1957 in der Kunsthalle Bern.

Rüdlinger gefördert wurde.²²⁷ Kurz nach Bekanntgabe der Stipendiatinnen und Stipendiaten tauchte im Berner *Bund* die Abbildung einer der von Iseli eingereichten Arbeiten auf.²²⁸ Das mit *Composition* (Abb. 24) betitelte, über einen Meter breite Ölgemälde provozierte eine Welle der öffentlichen Empörung. Nur wenige Tage später publizierte dieselbe Zeitung Auszüge aus einem mit 80 Unterschriften versehenen Brief, in dem irritierte Bürgerinnen und Bürger die Fachkompetenz der Kunstkommission anzweifelten und Bundesrat Etter aufforderten, Iseli das Stipendium wieder zu entziehen: «Wir sind überzeugt, dass Sie, Herr Bundesrat, mit uns einig gehen, dass es sich hier [...] nur um eine Entgleisung handeln kann. Wir können uns nicht vorstellen, dass eine Eidg.

227 Rüdlinger leitete von 1946 bis 1955 die Kunsthalle Bern, in der Folge bis zu seinem Tod 1967 diejenige in Basel. Anlässlich der Ausstellungsserie *Tendances actuelles* machte er das Publikum mit den expressiven Gesten der neuen französischen und amerikanischen Malerei vertraut. Im Ausstellungskatalog von 1955 verwendete er hierfür erstmals die Stilbezeichnung «Tachismus» (Müller, *Konkretisierung*, S. 314f.). Die EKK begegnete dieser künstlerischen Richtung lange Zeit kritisch. So mussten sich neben Iseli auch andere tachistische Maler wie Lenz Klotz (*1925) oder René Acht (1920–1998) mehrere Male für ein Stipendium bewerben, bis sie ab Mitte der 1950er Jahre berücksichtigt wurden. Der zu den bedeutendsten Schweizer Tachisten gehörende Franz Fedier wurde trotz mehrmaligen Bewerbungen nie mit einem Stipendium bedacht (vgl. Bédat, *Le réchauffement*, S. 29).

228 Of., Was stellt dieses Photo dar?

Kunstkommission ein solches ‹Gekritzel› prämiieren kann. Mit Entrüstung stellen wir ein solches Vorgehen mit öffentlichen Geldern an den Pranger. Wenn sich diese Angelegenheit nicht als ein ‹Witz› herausstellt, müssen wir verlangen, dass fragliches Stipendium rückgängig gemacht und die entsprechenden Gelder dem Fonds wieder zugeführt werden. Es ist einfach unbegreiflich, ein solches Werk als Grundlage eines Talentes anzusprechen, das aus öffentlicher Hand Mittel zur Weiterbildung erhalten soll.»²²⁹ Auch die Presse, die bereits auf die von Rüdinger 1955 in der Kunsthalle Bern gezeigte Ausstellung internationaler tachistischer Malerei ablehnend reagiert hatte,²³⁰ zeigte sich irritiert bis empört über die Auswahl der EKK. «Hoffentlich setzt sie [die EKK, d. V.] sich damit nicht einem Ansturm von Löschblatt-‹Zeichnern› aus», hoffte der *Bund* und lieferte auf die provokativ gestellte Frage «Was stellt dieses Photo dar?»²³¹ auch gleich die Antworten: «[e]in Gekritzel», einen «Drahtverhau», ja «vielleicht ein modernes Gemälde?».²³²

In diesem Moment der partiellen Ablehnung von «Kühnheiten, Neue[m] oder Revolutionäre[m]»²³³ manifestieren sich die Strukturen des künstlerischen Feldes und die vorherrschenden Kämpfe um die Definitionshoheit. Iseli bewegte sich nahe am Pol der eingeschränkten Produktion. Seine Arbeiten irritierten nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch die, um auf Bourdieus Vokabular zurückzugreifen, orthodoxen Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker oder andere Akteure des künstlerischen Feldes, die den neuen Tendenzen skeptisch gegenüberstanden. Die expressiven, bisweilen als wild beschriebenen Gesten des Tachismus, die oft durch Giessen und Spritzen der Farbe auf die Leinwand erreicht wurden, brachen mit den tradierten Vorstellungen künstlerischer Arbeit und mit den vorherrschenden ästhetischen Konventionen der Moderne. So bemerkte der Kunsthistoriker und Direktor des Kunstmuseums Basel, Georg Schmidt, im Katalog zur *Première exposition suisse de peinture abstraite 1957*, an der auch Iseli vier Arbeiten zeigte, dass er «seinerzeit das erste Auftreten des Tachismus fast als eine persönliche Beleidigung empfunden» habe, ja als eine

229 Briefe an den Bund. Hervorhebungen im Original.

230 Vgl. Bruderer-Oswald, «Wo steht heute die Kunstkritik?», S. 242f.

231 Of., Was stellt dieses Photo dar?

232 Ebd. Zudem wurden die Zeitungen mit empörten Leserbriefen überschüttet. Einige Tage später publizierte das *Berner Tagblatt* eine Auswahl der Meinungen. «Ich behaupte wirklich nicht» (Stimmen zu dem Stipendienbild), schrieb da beispielsweise ein P. N. aus Thun, «viel von Kunst zu verstehen, aber was hier ‹gemalt› wurde, hat bestimmt mit Kunst gar nichts mehr zu tun. Ich gratuliere jedem von Herzen, der aus diesen Strichen etwas ersehen kann und es versteht, mir diese ‹Composition› glaubwürdig zu erklären» (ebd.). Unter der Überschrift «Zwischen Irrenhaus, Kindergarten und Unsterblichkeit» (Zwischen Irrenhaus) druckte auch der vom *Migros-Genossenschafts-Bund* herausgegebene *Brückenbauer* Leserinnen- und Lesermeinungen zur Stipendienvergabe an Iseli ab.

233 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 372.

«Desavouierung alles dessen», was ihm bis anhin «das Wichtigste, das Liebste»²³⁴ gewesen sei.

Während die Zeitungen und ihre Leserinnen und Leser den Expertenstatus der EKK in Frage stellten und der *Nebelspalter* zynisch anmerkte «Erschütterte Leser bitten uns um eine Erklärung. Hier ist sie: schwadrapps hodrobopp rapközplompa gumsquaia plobötz!»,²³⁵ regte sich auch im Bundeshaus Widerstand. Die Einflussnahme kunstfeldexterner Akteure verweist auf die relative Autonomie des Feldes, das in diesem Falle vor politischem Zugriff nicht gefeit war. Das Eidgenössische Finanz- und Zolldepartement, das die Stipendienvergabe auf Antrag des EDI eigentlich lediglich in finanzieller Hinsicht gutheissen musste, beantragte beim Bundesrat bereits am 26. Januar, dass «Herr Rolf Iseli, Bern, von der Liste der Stipendiaten für 1957 zu streichen»²³⁶ sei. Angesichts der Tatsache, dass Iseli «offenbar selbst Journalisten gegenüber erklärte, dass er seine Malerei als Experiment betrachte, von dem er nicht wisse, wohin es führe»,²³⁷ zweifelte das Departement die Fähigkeiten des Malers an. Der von Iseli formulierte experimentelle Charakter der Arbeit deckte sich nicht mit den Erwartungen der Bundesbeamten. Zehn Tage später adressierte der Vizedirektor der Eidgenössischen Finanzverwaltung seine Bedenken direkt an den Bundespräsidenten Hans Streuli, der als Vorsteher des Finanz- und Zolldepartements amtete. Wohl wissend, dass er nicht über das nötige ästhetische Kapital verfügte, pochte der Vizedirektor auf die kollektive Entscheidungsmacht des Bundesrates: «Es handelt sich hierbei um eine ausgesprochen fachtechnische Frage, zu deren Beurteilung primär das Departement des Innern zuständig ist. Da aber der Entscheid über die Gewährung von Stipendien und Aufmunterungspreisen vom Gesamtbundesrat ausgeht, wollten wir nicht unterlassen, auf die öffentliche Kritik hinzuweisen.»²³⁸ Dem Schreiben beigefügt war eine als *Jazzkomposition* betitelte Kinderzeichnung. Der Urheber des Gekritzels aus verschiedenfarbigen Buntstiften (Abb. 25), der zwölfjährige Bernhard Winz, bot diese dem Bundespräsidenten «zum ganz bescheidenen Preis von 50000 [sic] Fr.» an und bemerkte frech: «Da es viel schöner ist, als jenes, das am 28.1.57 im *Bund* zu sehen war, nehme ich an, dass Sie mir das Bild abkaufen. Das ganze Schweizervolk wird

234 Schmidt, Georg, Gute Reise! in: *Première exposition suisse de peinture abstraite*, Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts Neuchâtel, Neuchâtel 1957, o. P., zit. Müller, Konkretisierung, S. 318. Vgl. zur Rezeption der Ausstellungen mit tachistischer Kunst auch: Bruderer-Oswald, «Wo steht heute die Kunstkritik?», S. 237ff.

235 Erschütterte Leser.

236 Eidgenössisches Finanz- und Zolldepartement, Mitbericht zum Antrag des Departements des Innern vom 26. Januar 1957 an den Bundesrat, S. 2, BAR E6100B#1970/298#70*.

237 Ebd.

238 Notiz an Hans Streuli, Vorsteher des Eidgenössischen Finanz- und Zolldepartements, vom Vizedirektor der Eidgenössischen Finanzverwaltung, 6. Feb. 1957, BAR E6100B#1970/298#70*.

entzückt sein davon.»²³⁹ Die durch die öffentliche Empörung befeuerte interne Infragestellung des EKK-Entscheidung veranlasste diese am 9. März 1957 zu einer Stellungnahme, in der der Kommissionspräsident Hans Stocker die, wie er betont, einstimmige Stipendienvergabe an Iseli begründete. In dem ausführlichen Bericht pochte die EKK mittels einer kunsthistorischen Kontextualisierung von Iselis Arbeit nicht nur auf ihr ästhetisches Kapital, sondern betonte auch ihren Expertenstatus und das symbolische Kapital der einzelnen Mitglieder: «Die Eidg. Kunstkommission setzt sich zusammen aus Fachleuten, die also entweder selbst Künstler sind oder die sich beruflich dauernd mit Kunstproblemen befassen (Museumsleiter, Sammler). Die Kommission zählt 9 Mitglieder; die Künstler unter ihnen, alle bewährt und anerkannt, vertreten in ihren Arbeiten die verschiedensten Richtungen.»²⁴⁰

Stocker zweifelte zudem am künstlerischen Wissen der Öffentlichkeit, setze doch die Bewertung von bildender Kunst «das Vorhandensein eines Spezialorgans voraus».²⁴¹ Er fügte an: «Gewiss, auch ein Laie kann dieses Spezialorgan haben; aber im allgemeinen wie im vorliegenden Fall wird man es doch vor allem bei den Leuten vom Fach vermuten dürfen.»²⁴² Wohl gestand der Kommissionspräsident die Unsicherheit künstlerischer Urteile ein, verwies aber auf die diesbezüglich gute Bilanz der Kommissionsarbeit und betonte die langen Produktionszyklen am Pol der eingeschränkten Produktion, die bisweilen unsichere Prognosen bedingen würden: «Es ist natürlich *möglich*, dass Iseli die in ihn gesetzte Erwartung nicht erfüllt; mit völliger Sicherheit kann niemand so etwas voraussehen. Es darf aber immerhin gesagt werden, dass die seit 1899, also seit dem Bestehen der Bundesstipendien, ausgezeichneten Künstler die Urteilskraft der jeweiligen Kommissionen nicht im ungünstigen Lichte erscheinen lassen: Sehr viele heute in Ansehen stehende Namen befinden sich darunter, und verhältnismässig wenige, von denen man dann später nichts mehr gehört hat.»²⁴³ Die schriftliche Rechtfertigung der EKK und ihr Beharren auf einer im Feld der

239 Schreiben von Bernhard Winz an Bundespräsident Hans Streuli, Vorsteher des Eidg. Finanz- und Zolldepartements, 2. Feb. 1957, BAR E6100B#1970/298#70*.

240 Eidgenössische Kunstkommission, Bericht zum Stipendien-Vorschlag Iseli, 9. März 1957, BAR E6100B#1970/298#70*, S. 2, Hervorhebung im Original.

241 Ebd.

242 Ebd., S. 4. In dieser Passage zitierte Stocker den deutschen Kunsthistoriker Wilhelm Worringer. Dies kann als Verweis auf das ästhetische Kapital der Kommission gelesen werden, das sich gerade auch durch solches Wissen auszeichnet.

243 Ebd., S. 3, Hervorhebung im Original. Darauf verwies auch der Kunstkritiker Alfred Scheidegger in seinem die heftige öffentliche Reaktion einordnenden Beitrag *Eidg. Kunststipendium 1957. Viel Lärm um – eine ernsthafte Sache* im *Berner Bund*: «Naturgemäss liegt es aber im Wesen der Sache begründet, dass sich nicht jede Hoffnung erfüllt und dass nicht jeder künstlerisch wertvolle Ansatz zu einem reifen Werk heranwächst» (Scheidegger, Eidg. Kunststipendium).

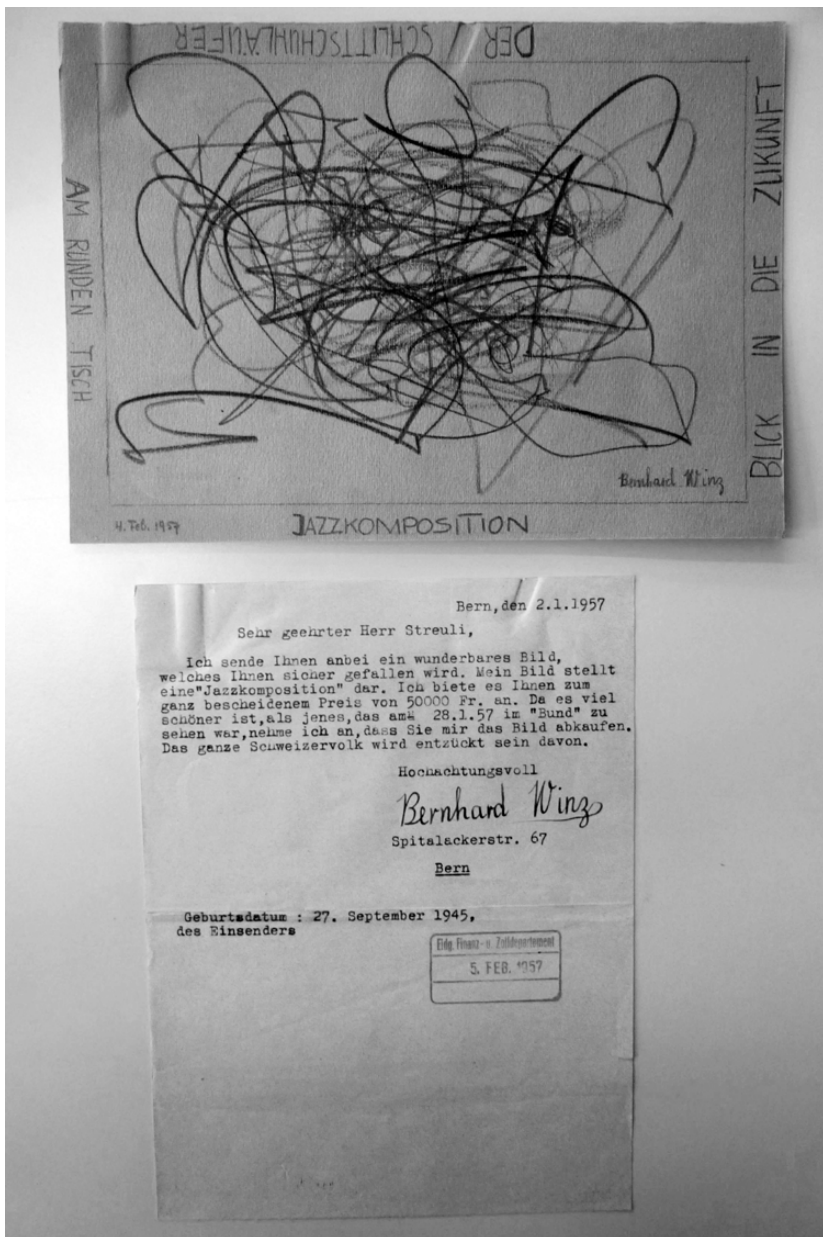


Abb. 25: Brief mit beigelegter Skizze, die die Stipendienvergabe an Rolf Iseli parodiert. Adressiert an den Bundespräsidenten Hans Streuli, verfasst von Bernhard Winz, 1957.

Kunst generierten Entscheidungsfindung zahlte sich aus. Am 13. März 1957 schrieb Bundespräsident Streuli an seinen Kollegen Bundesrat Etter vom EDI: «Nach Kenntnisnahme des Berichtes der eidg. Kunstkommission vom 9. März zum Stipendien-Vorschlag Iseli und nach einem Augenschein des in der Presse kritisierten Bildes sowie zweier weiteren Arbeiten des jungen Iseli stimmen wir Ihrem Antrag zu.»²⁴⁴ In den späten 1950er Jahren verschob sich die Stellung der tachistisch oder abstrakt-expressionistisch arbeitenden Künstlerinnen und Künstler im Feld der Kunst. Bereits an der Biennale Venedig 1958 waren drei der insgesamt sechzehn gezeigten Künstschaftenden dieser Richtung zuzurechnen.²⁴⁵ 1959 beschickte die EKK sowohl die Biennale in São Paulo als auch diejenige in Paris mehrheitlich mit abstrakt-expressionistisch malenden Künstlern. Die Tatsache, dass die EKK in Paris unter anderen auch Iseli – der notabene im gleichen Jahr auf der *documenta* präsent war – zeigte, zeugt auch von der Standfestigkeit der Kunstkommission angesichts einst getroffener künstlerischer Entscheide.

Die Kontroversen um die Stipendienvergabe an Iseli bezeugen die Versuche der EKK, sich gegenüber kunstfeldexternen Zugriffen zu behaupten. Trotz solcher Schwierigkeiten gründete die Schweizer Kunstförderung wesentlich auf der Negierung einer staatspolitischen Indienstnahme der Kunst und auf der Unabhängigkeit der Kriteriensetzung der Förderung. Am Schweizerischen Städtetag 1961 beharrte Bundesrat Hans Peter Tschudi auf diesen Prinzipien. «Trotz heftigen Meinungsverschiedenheiten», so der Bundesrat, hätten sich «erfreulicherweise unsere Behörden davon ferngehalten, die Freiheit der Künstler zu beeinträchtigen, indem sie bestimmte Richtungen von der Förderung»²⁴⁶ ausschlossen. Dabei würden sich Kunstförderung weder durch den «persönlichen Geschmack der Behördenmitglieder» noch durch die «in der Öffentlichkeit manchmal vehement vorgebrachte Unterstützung der einen oder Verdammung der anderen Stilrichtung»²⁴⁷ leiten lassen. Allerdings offenbart sich gerade im exemplarischen «Fall Iseli» die Fragilität der Autonomie künstlerisch motivierter Entscheide. Nicht nur hatten die öffentliche Meinung und die aufgeworfene Frage «Ist das noch Kunst?»²⁴⁸ durchaus Gewicht, sondern letztlich war auch die Vermengung künstlerischer mit staatspolitischen Interessen von Bedeutung. Angesichts der kulturpolitischen Dominanz

244 Schreiben von Bundespräsident Hans Streuli an Bundesrat Philipp Etter, 13. März 1957, BAR E6100B#1970/298#70^o.

245 Gezeigt wurden die tachistisch arbeitenden Maler Wolf Barth (1926–2010), Wilfrid Moser und Charles Rollier (1912–1968). Vgl. dazu: Bédard, *Le réchauffement*, S. 28f.

246 Kulturelle Aufgaben von Bund, Kanton und Städten, Referat von Bundesrat Tschudi am Schweizerischen Städtetag, 7. Oktober 1961 in Vevey, S. 20, BAR E3801#1975/8#357^o.

247 Ebd.

248 Stimmen zu dem Stipendienbild.

der aufgeladenen geometrischen Formen der konstruktiv-konkreten Kunst eigneten sich gerade die wilden Gesten des Tachismus mit dem ihnen gerne eingeschriebenen apokalyptischen Potenzial nicht für nationale Identitätseinschreibungen.²⁴⁹

«Cet artiste passe pour être un communiste actif»:²⁵⁰ Die Förderung von Hans Erni

Während bei der Stipendienvergabe an Rolf Iseli die künstlerischen Kriterien angezweifelt wurden, die EKK als Expertengremium aber letztlich auf ihr ästhetisches Kapital pochte und ihre Deutungshoheit verteidigen konnte, erwiesen sich kunstfeldexterne Machtmechanismen in anderen Fällen als wirkungsmächtig. So war beispielsweise die Förderung des Luzerner Malers, Zeichners und Illustrators Hans Erni (1909–2015) immer wieder an politisch motivierte Überlegungen gekoppelt. Für die Biennale in São Paulo 1951 wünschten die Organisatoren, dass die Schweiz nicht nur mit Arbeiten von Max Bill und Paul Klee vertreten sei, sondern dass auch Erni nach Brasilien entsandt werde. Dieser schriftlich bei Bundesrat Etter deponierte Wunsch brachte ein zensierend wirkendes, in keinem Reglement formuliertes Kriterium zur Anwendung. In seinem Antwortschreiben führte Etter Erniss politische Haltung, die sich nicht mit den nationalstaatlichen Repräsentationsansprüchen verbinden lasse, als ausschliessenden Faktor an: «Quant à Hans Erni, il existe une autre difficulté: Cet artiste passe pour être un communiste actif. Le communisme n'étant pas compatible avec les principes qui sont à la base de nos institutions démocratiques, il serait très difficile au Conseil fédéral d'inviter officiellement Erni à prendre part à une exposition d'art suisse à l'étranger.»²⁵¹ Die EKK wurde auf den Bereich der rein künstlerischen Expertise verwiesen und über die politischen Implikationen der Entscheidung nicht konsultiert. Im Mai 1951 wurde die Kommission vom entscheidungsmächtigen EDI lediglich darüber informiert, dass die «Heranziehung gerade dieser Künstler nicht gut möglich sei».²⁵² Erst an der Sitzung am 31. Mai stand das Thema kunstkommissionsintern zur Debatte, wobei gemäss dem Protokoll «die Meinungen über diese Frage geteilt»²⁵³ gewesen seien. Während «einzelne

249 Vgl. dazu: Imesch, «achtung», S. 87ff.

250 Schreiben von Philipp Etter an die Brasilianische Botschaft in Bern, 30. April 1951, beigelegt bei P. 195/31. Mai 1951.

251 Ebd.

252 Mitteilung des EDI an die Mitglieder der EKK, 16. Mai 1951, beigelegt bei P. 195/31. Mai 1951. Gemeint waren neben Erni die Künstler Max Bill und Paul Klee. Während eine Präsentation Bills gemäss Etter allzu viel Platz beansprucht hätte, bestand bei Klee das Problem des fehlenden Schweizer Passes (vgl. Schreiben von Philipp Etter an die Brasilianische Botschaft in Bern, 30. April 1951, beigelegt bei P. 195/31. Mai 1951).

253 P. 195/31. Mai 1951, S. 4.

Mitglieder» die Auffassung vertraten, dass «die politische Gesinnung eines Künstlers [...] bei solchen Einladungen überhaupt keine Rolle spielen» sollte und «ausschliesslich die künstlerische Qualität» berücksichtigt werden dürfe, ja Erni «übrigens mit seiner politischen Haltung in der Künstlerschaft keineswegs allein»²⁵⁴ dastünde, stützten andere Kommissionsmitglieder die Entscheidung des EDI. So gelte Erni als «ein *Exponent* der kommunistischen Auffassung» und es würde in der Schweiz kaum verstanden, wenn «ausgerechnet ihm die Auszeichnung einer offiziellen Einladung an die Biennale (mit dem damit verbundenen finanziellen Aufwand) zuteil würde».²⁵⁵ Vielleicht auch im Wissen um die Unzulänglichkeit ihres ästhetischen oder symbolischen Kapitals intervenierte die Kunstkommission nicht und fügte sich dem Urteil Etters.

Erni, der seine Kunst bereits in den 1930er Jahren in den Dienst einer sozialen, vom Marxismus geprägten Gesellschaftsauffassung gestellt hatte,²⁵⁶ geriet insbesondere in den 1940er und 1950er Jahren in den Sog des grassierenden, durch den Kalten Krieg angeheizten Antikommunismus. Nachdem ihm 1944 der Auftrag zur Neugestaltung der Schweizer Banknoten auf politischen Druck hin wieder entzogen und 1945 das von ihm für die *Gesellschaft Schweiz – Sowjetunion* gestaltete Plakat mit einem bundesrätlichen Bann belegt wurde, stand seine politische Einstellung gerade bei repräsentativen Fördermassnahmen immer wieder im Fokus. Dabei manifestiert sich exemplarisch der Zugriff von Akteuren aus dem politischen Feld, die sich in ihrer Argumentation nicht auf künstlerische Kriterien stützten. 1949 fragte der freisinnige Luzerner Nationalrat Kurt Bucher beim Bundesrat nach, ob dieser wisse, dass Erni, der «politisch der kommunistischen PdA» angehöre, «seine Aufträge erstaunlicherweise nicht nur aus privaten Kreisen erhält, die den Kommunismus sonst entschieden ablehnen, sondern dass zu den Auftraggebern [...] auch immer wieder die öffentliche Hand und deren Betriebe»²⁵⁷ gehören würden. Bucher forderte eine «konsequente Ablehnung des Kommunismus auch auf kulturellem Gebiete».²⁵⁸ Während sich der Nationalrat in seiner schriftlichen Anfrage insbesondere über den Gestaltungsauftrag einer PTT-Sondermarke empörte, beklagte er sich in einem persönlichen Schreiben an Bundesrat Max Petitpierre, den Vorsteher des Politischen Departements, über ein offizielles, in der Schweizer Botschaft abgehaltenes «Bankett zu Ehren Ernits»²⁵⁹ bei einer Ausstellungseröffnung in Stockholm. In seinem Antwortschreiben betonte der angegriffene Petitpierre Erniss Position im künstlerischen

254 Ebd.

255 Ebd., S. 5, Hervorhebung im Original.

256 Vgl. Vogel, «Geächtet», S. 289; Baudin, Erni, S. 385–386.

257 Kleine Anfrage Bucher vom 30. März 1949, BAR E4001C#1000/783#2078*.

258 Ebd.

259 Schreiben von Kurt Bucher an Max Petitpierre, 14. Juni 1949, BAR E3010A#1991/226#318*.

«Wohl aber» (ebd.), so Buchers Unverständnis, «kann ich es nicht verstehen, dass der Staat

Feld und hielt fest, dass «in Stockholm lediglich ein Déjeuner im kleinen Rahmen offeriert» worden sei und Erni «unbestreitbar zur Mehrung des kulturellen Ansehens der Schweiz im Ausland»²⁶⁰ beitrage.

Zeitgleich mit Petitpieres Versuch einer Entschärfung trieb der Bundesrat intern die politisch motivierten Abklärungen über Erni voran. Der beim Militär- und Polizeidepartement des Kantons Luzern eingeforderte Bericht über «Werdegang und politische Einstellung»²⁶¹ des Künstlers schilderte auf fünf Seiten Ernīs private, berufliche und politische Lebensumstände. Obschon sich dieser beispielsweise «als Mitglied des Sportclubs Luzern [...] in politischer Hinsicht bis anhin ruhig verhalten habe»²⁶² und seine PdA-Mitgliedschaft «nicht zuverlässig festgestellt werden»²⁶³ konnte, sei Erni als *eine[r] der gefährlichsten Linksextremisten*²⁶⁴ zu betrachten. Demzufolge, so die Vermutung der Luzerner Behörde, würde der Künstler seine «wahre Einstellung vermutlich erst bei einer in unserem Lande stattfindenden entscheidenden Auseinandersetzung offenbaren».²⁶⁵ Weiter erkundigte sich das EDI beim Eidgenössischen Post- und Eisenbahndepartement, ob Erni bei der Vergabe von Aufträgen berücksichtigt worden sei. In seiner Antwort führte der verantwortliche Bundesrat Nello Celio die von Bucher kritisierte Gestaltung einer Briefmarke an. Er betonte jedoch, dass sowohl dieser als auch frühere Plakat- und Wandbildaufträge der Bundesbahnen im Unwissen über die «politische Einstellung des Künstlers»²⁶⁶ erfolgt seien. Nach seiner persönlichen Einschätzung gefragt, trat der freisinnige Bundesrat für die Trennung von Kunst und staatspolitischen Anliegen ein. Er wertete die von Bucher vorgeschlagene kompromisslose Grenzziehung «gegenüber dem Kommunismus und seinen Parteigängern»²⁶⁷ als gefährlich und plädierte gegen eine Vermengung künstlerischer und politischer Kriterien:

ausgerechnet einen Mann fördert, der als Mitglied der PdA diesen gleichen Staat, bzw. dessen Grundlagen zerstören will» (ebd.).

260 Schreiben von Max Petitpierre an Kurt Bucher, 6. Juli 1949, BAR E3010A#1991/226#318[°]. Darauf legte Nationalrat Bucher jedoch keinen Wert. So betonte er in einem weiteren Brief an Petitpierre: «So möchte ich meinerseits offenbar in Übereinstimmung mit der weit überwiegenden Mehrheit unseres Volkes lieber auf eine derartige Mehrung unseres kulturellen Ansehens verzichten, nachdem der Apostel unserer schweizerischen Kultur in diesem Falle ein auslandhöriger Kommunist ist» (Schreiben von Kurt Bucher an Max Petitpierre, 13. Juli 1949, BAR E3010A#1991/226#318[°]).

261 Schreiben des Militär- und Polizeidepartements des Kantons Luzern an die Schweizerische Bundesanwaltschaft, 25. Mai 1949, S. 1, BAR E3010A#1991/226#318[°]. Erni wurde seit 1949 von der kantonalen Polizeibehörde und von der Schweizer Bundespolizei observiert.

262 Schreiben des Militär- und Polizeidepartements des Kanton Luzerns an die Schweizerische Bundesanwaltschaft, 25. Mai 1949, S. 4, BAR E3010A#1991/226#318[°].

263 Ebd., S. 3.

264 Ebd., S. 5, Hervorhebung im Original.

265 Ebd.

266 Schreiben von Nello Celio an Philipp Etter, 13. April 1949, S. 2, BAR E4001C#1000/783#2078[°].

267 Kleine Anfrage Bucher vom 30. März 1949, BAR E4001C#1000/783#2078[°].

«Bis heute kannte die Schweiz keine «schwarze Liste» für dem Schweizervolk gesinnungsfremd eingestellte Künstler. Wir hielten unser Volk für gesund genug, sich selber ein Urteil über diese Werke zu bilden. Das Schweizervolk weiss auch einen Unterschied zu machen zwischen einem Künstler, dessen politische und moralische Einstellung es vielleicht verurteilt, dessen Werke aber über der Kritik stehen und nichts von seiner Politik und Moral verraten. Aus diesen Gründen müssten wir es z. B. ablehnen, einen Künstler von einem öffentlichen Wettbewerb auszuschliessen, nur weil uns seine politische Färbung oder sein Lebenswandel nicht gefällt. Mehr Zurückhaltung darf sich eine öffentliche Verwaltung auferlegen, wenn sie einem einzelnen Künstler einen Auftrag erteilt. Aber auch hier soll sie sich aufgeschlossen zeigen und grosse Talente von Staatsaufträgen nicht deshalb ausschliessen, weil sie Ideen huldigen, die von der Mehrheit des Volkes nicht gebilligt werden. [...] Verfallen wir nicht den gleichen Fehlern wie diese totalitären Staaten! Vergessen wir nicht, dass bedeutende Künstler aller Zeiten und Nationen aus politischen Gründen verfolgt worden sind.»²⁶⁸ Auch der sozialdemokratische Bundesrat Ernst Nobs wehrte sich schriftlich gegen eine Stigmatisierung Ernīs als Kommunist. Während sein Amtskollege Celio auf die künstlerische Freiheit und die Autonomie des Kunstfeldes pochte, tat Nobs die politische Haltung Ernīs als «Zeitmode»²⁶⁹ ab. Die vermutete Mitgliedschaft in der PdA sei nicht viel mehr als eine «Grosstueri und Protzerei», ja ein «Gefühlsaffekt».²⁷⁰

Die in der parlamentarischen Wintersession 1950 formulierte bundesrätliche Antwort auf Buchers Anfrage zeugt von den internen Ambivalenzen und von der Position der Kulturpolitik und der Kunstförderung zwischen künstlerischem und politischem Feld. Einerseits wurde die Unabhängigkeit der Kriteriensetzung der Förderung verfochten und betont, dass die «Kunstpflēge des Bundes lediglich der künstlerischen Leistungsfähigkeit und Qualität Rechnung» tragen und «die politische Gesinnung» oder «das politische Verhalten der Künstler»²⁷¹ ausser Acht gelassen werden müssten. Nach diesen Grundsätzen seien die «Einladungen zur Teilnahme an Wettbewerben, die Verleihung von Stipendien und die Erteilung von Aufträgen an einzelne Künstler»²⁷² geregelt. Eine «Preisgabe dieses Prinzips» würde ein «unserer

268 Schreiben von Nello Celio an Philipp Etter, 13. April 1949, S. 2, BAR E4001C#1000/783#2078*.

269 Schreiben von Ernst Nobs an Eduard von Steiger, 25. April 1949, S. 2, BAR E4001C#1000/783#2078*. Erni habe in Paris erlebt, «wie sehr Literaten und Maler es für selbstverständlich hielten, dass man Kommunist sein müsse» (ebd.). Nun glaube er, dieser «Zeitmode ebenfalls frönen zu müssen, um auf alle Fälle auch zu denen zu gehören, die an der Spitze marschieren» (ebd.).

270 Ebd.

271 Kleine Anfrage von Kurt Bucher, Antwort des Bundesrates, BAR E4001C#1000/783#2078*.

272 Ebd.

Demokratie bisher fremdes Element in die öffentliche Kunstpflege tragen».²⁷³ Andererseits widersprach die bundesrätliche Antwort in ihrem rechtfertigenden Hinweis, dass Erni seit 1949 keine offiziellen Aufträge mehr erhalten habe, gerade der Absage an politisch determinierte Förderkriterien. Letztlich blieb der Bundesrat in seinen Ausführungen unbestimmt. Die für «einen schweizerischen Künstler unverständliche Tätigkeit» der Beteiligung an einer sich gegen die «demokratischen Einrichtungen und die Grundlagen unseres Staates» richtenden politischen Bewegung wurden als «unsympathisch»²⁷⁴ deklariert. Angesichts der Unsicherheit ob der tatsächlichen politischen Haltung Erniss wurde sein Name jedoch nicht genannt.

Die Weigerung, Erni 1951 an die Biennale in São Paulo zu entsenden ging über die bundesrätliche Stellungnahme hinaus. So bezeichnete Etter den Künstler deutlich als «communiste actif»²⁷⁵ und stellte das im politischen Feld generierte Kriterium der politischen Haltung über die durch das Kunstfeld determinierte Einschätzung der künstlerischen Qualität. Angesichts der Aufmerksamkeit, mit der die internationale Ausstellung bedacht wurde, war die Entsendung Erniss nicht adäquat. Zudem haftete Erniss vermeintlicher Weltanschauung nun offensichtlich jene umstürzende Gefahr an, die sich mit den vom Bundesrat 1950 angeführten kunstfördernden Grundsätzen nicht mehr vereinbaren liess. Erniss politische Haltung blieb auch in den folgenden Jahren im Fokus. Anlässlich der Einladung zu einer Ausstellungseröffnung mit Arbeiten Erniss im kommunistischen Ungarn im Winter 1959 wandte sich der Schweizer Gesandte in Budapest per Telegramm ratsuchend an das Eidgenössische Politische Departement. «Bitte kabela ob einverstanden und unterrichtet mich wenn möglich kurz über politisches Verhalten Erniss»,²⁷⁶ telegrafierte der Beamte nach Bern. Die prompte Antwort aus der Schweiz erhielt klare Aussagen und Anweisungen: «Erni hat wegen seiner politischen Einstellung seit 1949 keine Bundesaufträge mehr erhalten, obschon zweifellos international anerkannter Schweizerkünstler. Haben keine Bedenken gegen Eure Teilnahme an der Vernissage, raten indessen dringend ab, durch Interviews oder Ansprache oder sonst irgendwie in Erscheinung zu treten. Haben nichts dagegen, wenn Ihr allenfalls Erni mit einigen Persönlichkeiten des Kulturlebens empfängt, wobei Augenmerk auf Entpolitisierung [der] Einladung zu richten wäre.»²⁷⁷

273 Ebd.

274 Ebd.

275 Schreiben von Philipp Etter an die Brasilianische Botschaft in Bern, 30. April 1951, beigelegt bei P. 195/31. Mai 1951.

276 Telegramm Nr. 19 an das Eidgenössische Politische Departement, 22. Jan. 1959, BAR E2001E#1972/33#2141*.

277 Telegramm Nr. 19 an die Schweizerische Gesandtschaft in Ungarn, 23. Jan. 1959, BAR E2001E#1972/33#2141*.

Nur wenige Tage nach der Vernissage berichtete der Schweizer Gesandte dem Departement per Brief über die Geschehnisse in Ungarn. Erni sei bei der Ausstellungseröffnung nicht anwesend gewesen, was die Angelegenheit für ihn erleichtert habe. Und er führte pflichtbewusst aus: «Für alle Fälle füge ich noch bei, dass ich mich Ihrem Rat gemäss möglichst im Hintergrund gehalten habe, dass ich in dieser Beziehung aber natürlich auch nicht übertreiben konnte. So musste ich mich während der Ansprache wohl oder übel an den mir vom Protokoll reservierten Platz begeben. Während des Rundganges durch die Ausstellung wurde andauernd geknipst. Hätte ich die Aufnahme eines Bildes von mir verhüten wollen, hätte ich während einer halben Stunde das Gesicht mit den Händen verdecken müssen. Es ist somit nicht ausgeschlossen, dass irgendwo eine Photo gedruckt erscheinen und das Interesse eines systematischen Zeitungslesers in Wien oder anderswo erregen wird.»²⁷⁸

Die Ausführungen des besorgten Botschaftsangestellten verweisen deutlich auf den zentralen Aspekt der Sichtbarkeit. Solange Erni möglichst unsichtbar und inoffiziell innerhalb der Grenzen des künstlerischen Feldes agierte, schien seitens der staatlichen Stellen kein Handlungsbedarf zu bestehen. Eine Berücksichtigung in einer offiziellen, kulturpolitisch bedeutenden und demnach sichtbaren Ausstellungsbeschickung, wie es diejenige der brasilianischen Biennale bedeutet hätte, war jedoch problematisch. Künstlerische Kriterien wurden in den Diskussionen um die Förderung Ernīs nur selten herangezogen. Zumindest auf der Ebene der öffentlichen Förderung wurde seine Arbeit nicht entkoppelt von seinen politischen Vorlieben gedacht. In der Kunstförderung wurde Erni trotz der auch in den Folgejahrzehnten nicht ausgesprochenen Einladung an eine internationale Biennale insofern rehabilitiert, als er von 1969 bis 1976 Mitglied der EKK war. Allerdings fiel auch das Urteil im Feld der Kunst letztlich uneindeutig aus. In der Behauptung, Erni beharre auf einer figurativen Virtuosität und auf gefälligen Bildkompositionen, wurde er kunstfeldintern in die Nähe des Poles der Massenproduktion gerückt und kaum mit symbolischem Kapital bedacht.²⁷⁹

278 Schreiben des Schweizer Gesandten in Ungarn an die Abteilung für Politische Angelegenheiten des Eidgenössischen Politischen Departements, 28. Januar 1959, S. 2, BAR E2001E#1972/33#2141*.

279 Vgl. Vogel, «Geächtet», S. 289f.; Albrecht, Erni.

Zensuren: «Tatbestand: Obszönität»²⁸⁰ und «zu viel Politik»²⁸¹

Während die Anwendung von kunstfeldexternen, jedoch nicht minder wirkungsmächtigen Kriterien die Förderung Hans Ernis verhinderte, verlangten vermeintliche Überschreitungen von gesetzten Kriterien auch nach zensierenden Massnahmen. Im Oktober 1969 eröffnete in der *Galerie Klubschule* des *Migros-Genossenschafts-Bundes* die von Fritz Billeter zusammengestellte Ausstellung *Kritische Realismen*. Gezeigt wurden Arbeiten von Mario Comensoli, Hans Ruedi Giger, Mario Roffler (*1940) und Hugo Schuhmacher. Bereits zwei Tage nach der Ausstellungseröffnung verlangte der LdU-Nationalrat und Präsident der Verwaltungsdelegation des *Migros-Genossenschafts-Bundes* in Zürich, Rudolf Suter, dass sechs Gemälde von Schuhmacher und Giger «wegen Obszönität sofort aus der Ausstellung zu entfernen»²⁸² seien. Den Anstoss von Suter erregten unter anderen das von Schuhmacher zivilisationskritisch gedachte Acrylbild *Queen* (1969), das einen entblösten weiblichen Oberkörper mit Autoscheinwerfern anstelle der Brust zeigte, oder Gigers dystopisches Ölgemälde *Phalleluja* (1969), das menschliche Geschlechtsteile abbildete.

Obschon sich die Leitung der Klubschule gegen die Abhängung der Bilder wehrte, mussten diese lediglich fünf Tage nach der Eröffnung entfernt werden. In einer internen Aussprache wehrte sich die *Kommission für kulturelle Aktionen* gegen dieses Vorgehen, beharrte auf ihrem Expertenwissen und pochte auf die künstlerischen Kriterien des Feldes der Kunst.²⁸³ Allerdings konnte mit dem Verwaltungsrat und der Geschäftsleitung der *Migros* lediglich ein Kompromiss ausgehandelt werden. Statt der geforderten sechs sollten bloss drei Arbeiten abgehängt werden. Die betroffenen Künstler lehnten diesen Lösungsvorschlag ab und zogen alle ihre Arbeiten zurück, «insbesondere auch deswegen, weil sie am Zustandekommen dieses sogenannten «Kompromisses» nicht hatten mitwirken»²⁸⁴ dürfen. Zudem trat Billeter von seinem Amt als Leiter der *Galerie Klubschule* zurück, die Ausstellung wurde abgebrochen und in einer Galerie am Zürcher Neumarkt wieder aufgebaut. In einer von verschiedenen Kunst- und Kulturschaffenden unterzeichneten Stellungnahme²⁸⁵ wurde eine Analyse der

280 Staber, Tatbestand.

281 Weder, Zweimal Segantini.

282 Pressemitteilung von Fritz Billeter, Hans Ruedi Giger und Hugo Schuhmacher, Migros Kulturpolitik im Dienst der Verkaufsstrategie? MGB G 173. Die Partei *Landesring der Unabhängigen* (LdU) wurde in den 1930er Jahren von Gottlieb Duttweiler initiiert und teilweise über den *Migros-Genossenschafts-Bund* finanziert (vgl. Meuwly, Landesring, S. 58 ff.).

283 Gemäss der Pressemitteilung wurde dieses Plädoyer «dank der klaren Parteinahme durch die anwesenden Fachexperten» (ebd.) gestützt. Genannt wurden unter anderen der Direktor des Kunsthauses Zürich, René Wehrli, und der Künstler Richard P. Lohse.

284 Ebd. Hervorhebung im Original.

285 Neben den betroffenen Künstlern auch der Filmemacher Fredi M. Murer, der Schriftsteller Paul Nizon oder der Künstler und Ausstellungsmacher Johannes Gachnang (ebd.).

Ereignisse versucht und die Zugriffe kunstfeldexterner, wirtschaftlich motivierter Akteure angeprangert. Durch die zensierende Intervention von Suter würde die «*Migros*-Kulturpolitik [...] zum Bestandteil der *Migros*-Verkaufsstrategie, zur Public-Relation-Aktion und zum kulturellen Alibi erniedrigt».²⁸⁶ «Offenbar», so empörten sich Unterzeichnerinnen und Unterzeichner, «soll jene Kunst gefördert werden, die dem Bürger Ruheknissen anbietet».²⁸⁷ Die Angelegenheit wurde mit der teilweise ablehnenden Rezeption von Szeemanns *When Attitudes become Form*-Ausstellung 1969 in Bern und mit den Polemiken um die Entlassung des Zürcher Schauspielhausintendanten Peter Löffler²⁸⁸ im selben Jahr verglichen: «Diese «Fälle» mögen im einzelnen ja verschiedenen sein; aber jedes Mal wurde eine Plattform für die gesellschaftspolitische Diskussion angetastet oder abgebaut. Das sind Anzeichen für den fortschreitenden Substanzverlust unserer Demokratie.»²⁸⁹ Auch die Kunstkritik zeigte sich irritiert ob des Angriffs auf die Autonomie des künstlerischen Feldes. Margrit Staber formulierte im *Sonntags Journal* ihre Fragen an die Geschäftsleitung des Genossenschaftsbundes. «Hat einer der Tausenden von Kursteilnehmern», so die Kunstkritikerin, ««Anstoss genommen» an den Bildern von Schuhmacher und Giger?»²⁹⁰ Und sie fuhr fort: «Und wenn es so gewesen wäre? Hätte man nicht eine Diskussion mit den Künstlern gemeinsam ermöglichen können: Kultur als Beitrag zur geistigen Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart.»²⁹¹ In der Basler *National-Zeitung* stiess sich der marxistische Philosoph Hans Heinz Holz an den in seinen Augen mit der Zensur einhergehenden Vorstellungen über die gesellschaftliche Funktion der Kunst. «Wer das Denken fördern will», so Holz, «muss die Unruhe des Denkens bejahren».²⁹² Es sei «eine kleinbürgerliche und kunstfeindliche Vorstellung, Kunst als Beruhigungsmittel zu verstehen».²⁹³ Zudem müsse sich Suter bewusst sein, dass er mit der Ausstellungszensur die «Absicht des *Migros*-Kulturprogramms desavouiert» habe, «einen Beitrag zu einer humanen und freien Gesellschaft zu leisten».²⁹⁴ Kunst sei «kein Konsumartikel, der vorpräpariert und fertig verpackt angeboten werden»²⁹⁵ könne. Auch

286 Ebd.

287 Ebd.

288 Löffler betrachtete die Kunst als Kristallisationspunkt von Politik und Gesellschaft. Seine Inszenierungen irritierten das Publikum der traditionsreichen Bühne im *Pfauen* (vgl dazu: Kröger, Exinger, «In welchen Zeiten leben wir!»).

289 Pressemitteilung von Fritz Billeter, Hans Ruedi Giger und Hugo Schuhmacher, Migros Kulturpolitik im Dienst der Verkaufsstrategie? MGB G 173, Hervorhebung im Original.

290 Staber, Tatbestand, Hervorhebung im Original.

291 Ebd.

292 Holz, Kunst.

293 Ebd.

294 Ebd.

295 Ebd.

pochte Holz in der Feststellung, dass die markt- und konsumkritische Haltung einiger in der Ausstellung vertretenen Künstler beim «Leiter der grossen Verkaufsorganisation»²⁹⁶ Anstoss erregt habe, auf die Ambivalenzen zwischen der Förderung und der Indienstnahme der Kunst durch kommerzielle Wirtschaftsunternehmen und die daran gekoppelten Interessenkonflikte. So fragte Holz: «Soll ‹Beglückendes Tun› nur den Umsatz steigern, nicht den Menschen zu sich selbst bringen?»²⁹⁷

In Analogie zu den Diskussionen um die Förderung von Iseli oder Erni fällt auch hier die Stellung der künstlerischen Expertinnen und Experten auf. Der Ausstellungskurator Billeter, «dem man ursprünglich ‹plein pouvoir› zugesichert»²⁹⁸ hatte, fühlte sich in seiner Entscheidungsfreiheit übergangen. Entsprechend harsch wurde «die Machtarroganz des Managers gegenüber dem differenzierten Urteilsvermögen von Fachleuten»²⁹⁹ angeprangert und die Deutungshoheit über die Kunst zurückgefordert. Ähnlich irritiert ob der Infragestellung der künstlerischen Expertise zeigte sich der Kunstkritiker Christoph Kuhn im *Tages-Anzeiger*, wo er ein «unzeitgemässes, lächerliches, sich arrogant über das Urteil der Fachleute hinwegsetzendes Kunstrichtertum»³⁰⁰ anprangerte. Die von Nationalrat und Verwaltungspräsident Suter vorgebrachten ausschliessenden Faktoren der Anstössigkeit und Obszönität stellten für Billeter und die Kunstschaffenden kein relevantes Kriterium dar und gingen nicht mit ihren Ansprüchen an die künstlerische Qualität einer gesellschaftskritischen Kunst einher. Das Pochen auf künstlerischem Expertenwissen, auf ästhetischem Kapital, erwies sich jedoch als aussichtslos. In der Entscheidungsfindung erhielt die Meinung der kunstfeldexternen Akteure mehr Gewicht. Letztlich waren auch diese zensurierenden Mechanismen an die Fragen der Repräsentation gekoppelt. Ähnlich wie sich die offizielle Schweiz an der Biennale nicht durch einen vermeintlich kommunistischen Künstler vertreten wissen wollte, wehrte sich die *Migros* gegen die Koppelung ihrer Meinung nach obszöner Kunst an die öffentliche Wahrnehmung der Unternehmung.

Im Frühling 1976 beschäftigte sich die Öffentlichkeit mit einem Zensurvorkommen in der privatwirtschaftlichen Kunstförderung, das mit dem oben geschilderten insofern Parallelen aufwies, als auch in diesem Fall die Relevanz kunstfeldexterner Mechanismen deutlich wird. Bereits 1975 beauftragte das SIK

296 Ebd.

297 Ebd. Hervorhebung im Original.

298 Pressemitteilung von Fritz Billeter, Hans Ruedi Giger und Hugo Schuhmacher, Migros Kulturpolitik im Dienst der Verkaufsstrategie? MGB G 173, Hervorhebung im Original.

299 Ebd.

300 Kuhn, Kunstrichtertum.

im Auftrag der Stiftung der *Landis & Gyr* zwei Studierende der Kunstgeschichte mit der Konzipierung einer Ausstellung über Leben und Werk des Schweizer Malers Giovanni Segantini. Irma Nosedà und Bernhard Wiebel entwarfen in der Folge die kritische Präsentation *Segantini – ein verlorenes Paradies?*, die versuchte, die in den Augen der Ausstellungsmacher verklärte Darstellung einer heilen Schweizer Bergwelt mit den sozialen und ökonomischen Verhältnissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen und zugleich einen Bogen in die Gegenwart zu spannen.³⁰¹ Nosedà und Wiebel bewegten sich im Umfeld des gesellschaftskritischen Kunsthistorikers und Lehrbeauftragten am Kunsthistorischen Institut der Zürcher Universität, Hans Christoph von Tavel, und in der von Fritz Billeter und Hugo Schuhmacher mitbegründeten Produzentengalerie *Produga*, die sich der Förderung einer politischen Kunst verschrieben hatte. Beim Ausstellungsprojekt zu Segantini kamen sie zu ihren Auftraggebern nicht genehmen Aussagen.³⁰² Im Januar 1976 legte der Stiftungsrat der *Stiftung Landis & Gyr* sein Veto ein und beauftragte das SIK mit der Ausarbeitung einer neuen Version der Ausstellung.³⁰³ In einer im April im *Tages-Anzeiger* publizierten Stellungnahme beklagte der Stiftungsrat den «eher tendenziösen als dokumentarischen Charakter»³⁰⁴ der Sprache der Ausstellung von Nosedà und Wiebel. Zudem seien «die kunstgeschichtlichen Aspekte in den Hintergrund gedrängt worden», während an deren Stelle «hauptsächlich sozialkritische Überlegungen aus der Sicht einer bestimmten Weltanschauung dargeboten»³⁰⁵ würden. Im September desselben Jahres schliesslich gastierten sowohl die offizielle wie auch die zurückgewiesene Version dank finanzieller Unterstützung unter anderen von Stadt und Kanton Zürich in der *Roten Fabrik*. Während die vom SIK realisierte Ausstellung mit Texten und Reproduktion von Segantinis Werken einen tradierten kunsthistorischen Ansatz wählte und den Werdegang

301 Vgl. dazu den von der *Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft* (GKEW) mitherausgegebenen Ausstellungskatalog mit einem Vorwort von Billeter: Nosedà, Wiebel, Schlup, GKEW (Hg), Segantini 1977.

302 So hielten sie im Katalog fest: «Segantini wählte die von Bergbauern bearbeitete Landschaft sowohl als Lebensraum als auch als Bildthema. Er liess diese Bilder in Grossstädten wie London, Paris, München ausstellen. Wurden sie dort deshalb mit Goldmedaillen ausgezeichnet, weil in ihnen die Düsterei der Städte und die Industrialisierung nicht vorkommen? Segantini liess die problembeladene Stadt hinter sich und suchte nach Vollkommenheit, warum sollte er da die Probleme aufgreifen, welche die Existenz der Bergbauern bedrohen? [...] Die Schönheit der Berglandschaft und des bäuerlichen Lebens ist auch *heute* nur eine Seite: doch was sollen wir uns noch mit dessen Schwierigkeiten befassen, wenn wir endlich für einmal den Städten entronnen sind. Wir suchen Ausgleich und Ruhe, weil uns der Natur-Ersatz in Form von Wald-Tapeten oder Bürolandschaften keine echte Erholung bietet» (ebd., o. P., Hervorhebung im Original).

303 Vgl. Fassbind, Hobi, Probleme, S. 113.

304 Stellungnahme.

305 Ebd.

oder die gewählten Bildthemen des Künstlers darlegte, konfrontierten Nosedá und Wiebel die Abbildungen der Gemáude mit Arbeiten von Kunstschaftenden aus ihrem Umfeld, so beispielsweise von Hugo Schuhmacher.³⁰⁶

Die personellen Analogien zu den zensierenden Massnahmen des *Migros-Genossenschafts-Bundes* sind auffállig. Die ausschliessenden Kriterien unterschieden sich jedoch auf den ersten Blick. Zeigte sich der Detailhändler irritiert ob einem Zuviel an nackter Haut, beklagte die Innerschweizer Kulturstiftung ein Zuviel an politischen Aussagen. Letztlich war aber auch die von der *Stiftung Landis-Gyr* vorgenommene Zensur durch die Unvereinbarkeit einer bestimmten kritischen Haltung mit den Zielen der geldgebenden Institution determiniert, die eine Beschneidung der Autonomie des Kunstfeldes zur Folge hatte. Weiter verweist auch diese zensierende Massnahme auf die Bedeutung der Repräsentation, auf die Absicht, mit künstlerischen Positionen und dem Engagement für diese ein bestimmtes Bild zu transportieren. Solch repräsentative Ansprüche verbargen sich sowohl im Vorhaben der *Stiftung Landis & Gyr*, eine Ausstellung über Segantini zu initiieren, oder im Bestreben des *Migros-Genossenschafts-Bundes*, einen Ausstellungsraum zu unterhalten, als auch in der Intention des Bundes, auf der Biennale São Paulo mit einem Kunstschaftenden von adäquater politischer Gesinnung vertreten zu sein. Für diese Ansprüche wurde der Kriterienkatalog der Förderung angepasst. Aussagen über die künstlerische Qualität wurden durch Fragen nach der politischen Haltung der Kunstschaftenden oder der bildimmanenten gesellschaftskritischen Aussagen ersetzt. Die Deutungshoheiten lagen entsprechend diesen Verschiebungen nicht mehr länger bei den Expertinnen und Experten im künstlerischen Feld, sondern wurden durch feldexterne Faktoren bestimmt.

Die «Vermehrung der geistigen Unruhe»:³⁰⁷ Subversion und Subvention

Neben den zensierenden Massnahmen gab es gerade auf der Seite der öffentlichen Förderung immer wieder Stimmen, die die absolute künstlerische Freiheit forderten und dafür eintraten, dass die öffentliche Hand auch jene Kunst fördern müsse, die sie nicht verstehe. «Es ist die Aufgabe auch der Öffentlichkeit», so der Zürcher Stadtpräsident Emil Landolt, «die Entwicklung der Kunst zu fördern, selbst wenn sie manches, was jetzt geschaffen wird, nicht versteht».³⁰⁸ Mit dieser Forderung ging auch einher, dass der Staat primär als Geldgeber aufzutreten habe, sich zu den künstlerischen Belangen jedoch nicht äussern solle. Ja, dass der Bund primär «die materiellen Existenzbedingungen der schöpferischen

³⁰⁶ Vgl. Fassbind, Hobi, Probleme, S. 115f.; Weder, Zweimal Segantini.

³⁰⁷ Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 306.

³⁰⁸ Kunst, S. 4.

Persönlichkeit unter vollständiger Respektierung der Freiheit»³⁰⁹ zu sichern habe. Während dem Nachdenken über die kulturpolitischen Ziele in den 1970er Jahren und angesichts der zusehenden, auch durch den Kunstmarkt angetriebenen Fokussierung auf Gegenwartskunst wurde die Förderung von Neuem, noch Unverständlichem, eingefordert. Dabei avancierte nicht nur die Innovation zum relevanten Kriterium, sondern die geförderte Kunst sollte unbequem sein und Fragen aufwerfen. 1973 stellte alt Bundesrat Willy Spühler als amtierender Präsident der *Pro Helvetia* fest: «Selbst wenn der Kulturschöpferische ‹progressiv› ist, selbst wenn er unbequem ist oder sich auf schwierige geistige Wege riskiert, soll der Staat ihn akzeptieren. Wo das geistige Suchen echt und redlich ist, ist es zu respektieren. Kultur ist nicht einfach eine Verzierung des täglichen Lebens, nicht ein Freizeitvergnügen; denn das Suchen, das Infragestellen ist das Wesen der Kultur, nicht die Ruhe, nicht das sich Bescheiden und Befriedigtsein. Und Förderung der Kultur heisst: Vertiefung des Suchens nach Wahrheit, Vermehrung der geistigen Unruhe und der Diskussion um die Veränderung des Bestehenden.»³¹⁰ Auch die Kunstkritik pochte auf die «Unruhe» und das «Wagnis».³¹¹ Bei der Eidgenössischen Stipendienvergabe von 1979 vermisste der Journalist Peter Killer nicht nur diese Aspekte, sondern sehnte sich nach einer Kunst, die eine «Attacke gegen die Väter» darstelle, die «Aufruhr»³¹² stifte. Die Verschiebungen im künstlerischen Feld, die gerade auf den Auseinandersetzungen zwischen auf Bewahrung bedachten und auf Umsturz pochenden Akteuren gründeten, seien wesentlich auf jene Kunst angewiesen, die sich «immer wieder neu ungesichertes Terrain» erkämpfe und «notwendigerweise von Provokationseffekten begeistert»³¹³ sei. In seiner Ansprache zur Ausstellungseröffnung der Stipendienarbeiten im selben Jahr äusserte Bundesrat Hürlimann ähnliche Wünsche. So betonte er, dass «die Kunst stets zu den Grenzen drängt, jede Erstarrung zu sprengen sucht und darum ein Bollwerk gegen die geistige Verflachung»³¹⁴ darstellen solle. Im Herbst desselben Jahres hielt Hürlimann in einer Rede vor dem Schweizerischen Städtetag erneut fest, dass die Kunstförderung den Anspruch haben müsse, «für etwas einzustehen, zu dessen Beurteilung [ihr] oft die Massstäbe und Kriterien fehlen», ja sie müsse «Wagnisse» eingehen und «Enttäuschungen»³¹⁵ nicht fürchten.

309 So der Generalsekretär des EDI 1973 (Martel, Aus der kulturpolitischen Tätigkeit, S. 207).

310 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 306, Hervorhebung im Original.

311 Killer, Der Schwung.

312 Ebd.

313 Ebd.

314 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, BAR E3802#1988/126#147*.

315 Hürlimann, Kultur, S. 10.

Ähnlich argumentierten in den 1970er Jahren auch die Akteure der privatwirtschaftlichen Förderung. Carlo von Castelberg von der *Gotthard-Bank* betonte, dass die von der Unternehmung favorisierte Kunst «Ausdruck des Protestes»³¹⁶ sei. So schmückte die Bank ihre Büroräume mit gesellschaftskritischen Arbeiten von Schuhmacher, Giger oder Sadkowsky, dessen vom Finanzinstitut gekaufte Arbeit *Darling Investment & Credit Bank* eine in Flammen stehende Bank zeigt. Demgegenüber erwarb die *Volksbank* Arbeiten des Maler und Grafikers Peter König, der im Umfeld der Produzentengalerie *Produga*³¹⁷ politische Kunst machte. Seine Werke *Der Künstler* und *Der Unternehmer* thematisierten die der (privatwirtschaftlichen) Förderung immanenten Abhängigkeiten, wobei *Der Unternehmer* auch 1978 an der Ausstellung *Banken fördern Kunst* gezeigt wurde.

Die von den Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert oder von Bewegungen wie der *Situationistischen Internationalen* propagierten aufrührerischen, umstürzenden künstlerischen Ideen, die nicht nur die vorherrschende Ästhetik, sondern auch die gesellschaftspolitische Ordnung in Frage stellten, avancierten um 1970 zu den eingeforderten Kriterien der Förderung.³¹⁸ Einhergehend mit der zunehmend positiven Deutung von Begriffen wie «subversiv», der zur Kennzeichnung all jenes künstlerischen Schaffens herangezogen wurde, das den herrschenden Diskurs verlässt,³¹⁹ sehnte sich auch die Schweizer Kunstförderung nach der künstlerischen «Attacke», nach dem «Aufbruch». Subvention und Subversion³²⁰ erschienen im unterstützenden Wohlfahrtsstaat nicht mehr länger als Paradoxon. Die Versuche, auch die unbequemen künstlerischen Ansätze ins System der öffentlichen Förderung zu integrieren, gaben den staatlichen Akteuren die Möglichkeit, ihre Offenheit und ihre Toleranz zu demonstrieren.³²¹ Diese Bestrebungen und die Anforderung an die Kunst, «subversiv» zu wirken, bedingt vier Konsequenzen.

Erstens generierte die Aufnahme von derartigen Begriffen in die, zumindest impliziten Kriterienkataloge eine ähnlich geartete definitorische Unschärfe, wie

316 Anderegg, Kunst, S. 3.

317 Vgl. Dal Molin, «Kunst ist nicht dazu da, um den harten Alltag zu verschönern. Wir analysieren diesen Alltag», S. 25f.

318 Rochlitz, Subversion, S. 169f.

319 Gondek, Subversion, Sp. 571; Doll, Für eine Subversion, S. 47; Dal Molin, Subversiv, S. 151ff.

320 So die von Rochlitz gewählte Alliteration für den Titel seiner 1994 publizierten Schrift *Subversion et Subvention. Art Contemporain et Argumentation Esthétique* (veröffentlicht 2008 in der englischen Übersetzung als: Rochlitz, Subversion). Rochlitz weist darauf hin, dass gerade in den 1960er Jahren aufkommende künstlerische Strategien wie Installationskunst oder das Environment, die sich gegen tradierte Ausdrucksformen wandten, mehr als andere hinsichtlich ihrer Finanzierung und ihrer Platzansprüche auf staatliche und/oder kunstinstitutionelle Unterstützung angewiesen waren (Rochlitz, Subversion, S. 195).

321 Ebd., S. 2.

sie den Bezeichnungen der ‹künstlerischen Qualität› anhaftete. Ihr einstiger Verweis auf aufrührerische Aktivitäten verlor sich in der Diffusität solcher Wortfindungen, die lediglich auf einen nicht näher zu bestimmenden Nonkonformismus verwiesen und zu eigentlichen Nichtkriterien mutierten.³²² Zweitens fürchteten gerade die Verfechter einer indirekten staatlichen Förderung wie Karl Schmid, dass der ‹vorausdenke, vorsichtig-vorsorgliche›³²³ Staat, der sich allen künstlerischen Äusserungen gegenüber in Toleranz üben wolle, der Kunst letztlich ihr kritisches Potenzial rauben würde. Drittens generierte der wachsende Hunger sowohl der staatlichen wie auch der privaten Förderung nach neuen, noch möglichst unverständlichen, auch subversiven Positionen Abhängigkeiten und beschleunigte nicht nur den Aufstieg, sondern auch den Fall im künstlerischen Feld.³²⁴ Viertens wirkte das auf die subversive Kraft der Kunst pochende Kriterium ebenso ausschliessend wie die anderen Grundsätze der Förderung auch. Künstlerinnen und Künstler, die dieser Anforderung nicht entsprechen wollten oder konnten, wurden als ‹brav› oder ‹verhalten› beschrieben. Entsprechend angeprangert wurde die Vergabep Praxis der EKK, die in den Augen der Kritik wohl das Wagnis predige, es aber selbst nicht eingehe. So seien ‹diese braven jungen Leute›, so die Kunstkritikerin Annemarie Monteil über die Stipendienvergabe von 1979, ‹weit entfernt von jenem Kunstbild›,³²⁵ das Bundesrat Hürliemann in der Eröffnungsrede als kritisches ‹Bollwerk› beschrieben habe. Das Fehlen dieser Positionen verortete ihr Kollege Killer jedoch in einem anderen, systemimmanenten Mechanismus, nämlich in dem auf den eingegangenen Dossiers basierenden Auswahlverfahren: ‹Die Ausstellung selbst verdeutlicht die Schwächen des neuen Prinzips: sie ist brav und Verhalten, anarchistische Vitalität fehlt fast gänzlich. Das könnte bedeuten, dass die Auswahl via Dokumentation den agilen, cleveren, ordentlichen Künstlern einen Vorsprung verschafft, dass sie aber den Urigeren, den Chaotischen und Unangepassten zum Handicap wird.›³²⁶

Mit Blick auf die Vorlieben der Förderung zeigt sich letztlich, dass das Neue und Unbekannte wohl eingefordert, bei der tatsächlichen Berücksichtigung solcher Positionen jedoch Zurückhaltung geübt wurde. Zu denken ist beispielsweise an die zögerliche Auseinandersetzung mit Konzeptkunst oder Fotografie in den 1970er Jahren. Das Subversive, Unangepasste hatte angesichts der langen Dominanz der geordneten Formen der konstruktiv-konkreten Kunst einen schweren Stand. Gerade beim Herantasten an oder beim Überschreiten von vermeintlichen Grenzen manifestiert sich zudem die Relevanz der jewei-

322 Doll, Für eine Subversion, S. 47f.

323 Schmid, Der moderne Staat, S. 45; vgl. dazu: [Kap. 3.3](#) der vorliegenden Arbeit.

324 Rochlitz, Subversion, S. 173ff.

325 Monteil, Abschied.

326 Killer, Der Schwung.

ligen Deutungshoheiten. Vermochten die Fachgremien bei Debatten über die künstlerische Qualität auf ihrem ästhetischen Kapital zu beharren, erfuhr deren Deutungshoheit bei vermeintlich politisch oder sonst wie kritisch aufgeladenen Aussagen eine Beschneidung aus kunstfeldexternen Kreisen.³²⁷

327 Die Aufregung um die Ausstellung *Swiss-Swiss Democracy* von Thomas Hirschhorn (*1957) 2004 im *Centre Culturel Suisse* in Paris zeugt von der Kontinuität solcher Einmischungen. Im Anschluss an die mediale Aufblähung zum ›Skandal‹ kürzte der Ständerat das Budget der geldgebenden *Pro Helvetia* um eine Million Franken. Der Einladung des Künstlers an die Biennale Venedig 2011 stellt auch eine Art der Rehabilitation dar.

VI Legitimierungen: Argumente und Begründungen der Kunstförderung

6.1 Argument I: Das Engagement für die Kunst als Pflicht und Notwendigkeit

Die private «Verpflichtung zur Kunstförderung»¹ und zum mäzenatischen Handeln

Im Januar 1956 beschrieb der *Migros-Genossenschafts-Bund* in seiner Zeitschrift *Wir Brückenbauer* sein Engagement für die Kunst und die Kultur. Im Rückgriff auf die «Tage des grossen Maecenas» und auf «die Fürstenhöfe mit ihrem Glanz und ihren riesigen Aufträgen an bildende Künstler» appellierte das Unternehmen an die «Aktiengesellschaften und Genossenschaften», in jene «Lücke» zu treten, die das Verschwinden der «vielen Vornehmen und Reichen, die ihre Lieblingsmaler auf Lebzeiten mit Portrait-Aufträgen versehen»² hätten, hinterlassen habe. Dieser «Verpflichtung, ein neues Kunstmäzenat aufzurichten», dem Auftrag zu «kultureller Förderung»,³ wollte der MGB nachkommen. Auch die *Schweizerische Bankgesellschaft* betonte unter dem Diktum der «Umweltverantwortung»⁴ die Verpflichtung zum Engagement für die Kunst und verwehrte sich gegenüber kommerziellen Motiven. So hielt Verwaltungsratspräsident Alfred Schaefer bei der Vergabe des *Grossen Fotopreises* 1974 fest: «Der Mäzen, der diesen Namen verdient, fördert die Kultur eben nicht nur aus politischem Zwang, nicht aus kommerziellen Gründen oder weil dies zum guten Ton gehört, sondern aus in-

1 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

2 Der Handel, S. 1.

3 Ebd., Hervorhebung im Original.

4 Dies die Worte von Ernst Mühlemann, dem Präsidenten der Kunstkommission der Bank. Weiter führte er aus: «Zweifellos gehört es zur Umweltverantwortung grosser und starker Unternehmer der Wirtschaft, hier in die Lücke zu springen. In diesem Sinne bringt die Schweizerische Bankgesellschaft nicht nur die Kunst in die eigenen Räume, sondern versucht in anderer Form, z. B. durch den zielgerichteten Einsatz der Mittel aus der Jubiläumstiftung, die Kunstförderung in weiterem Ausmass zu betreiben» (Förderung der bildenden Kunst durch die *Schweizerische Bankgesellschaft*, verfasst von Ernst Mühlemann, 29. Nov. 1979, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien/Stiftungen/Firmen). Ähnlich äusserte er sich auch in der firmeneigenen Zeitung: «Die Schweizerische Bankgesellschaft hat auch auf dem Gebiet der Kunst, der bildenden Kunst in unserem Fall, eine gewisse Umweltverantwortung. Früher waren die Fürsten die Mäzene, heute haben Industrie und Wirtschaft eine gewisse Aufgabe, kulturelles Schaffen nach Möglichkeiten zu fördern» (Vermehrte Pflege, S. 5).

nerer Notwendigkeit und Überzeugung.»⁵ Auch Herbert E. Stüssi vom *Schweizerischen Bankverein* forderte, dass «die Privatwirtschaft [...] neben der gesellschaftspolitischen auch eine kulturpolitische Verantwortung zu übernehmen» habe, ja dass auch ein «Dienstleistungsbetrieb» eine «kulturpolitische Aufgabe erfüllen»⁶ müsse. Er fuhr fort: «Beim Erwerb von Kunstwerken versuchen wir, einer Verpflichtung des Unternehmens gegenüber Staat und Gesellschaft nachzukommen».⁷ In die von «Kirche und [den] Fürsten» hinterlassene Lücke sollten auch gemäss Theler von der *National-Versicherungsgesellschaft* die finanzstarken Firmen treten, sei doch die «Förderung der Kultur» eine «wesentliche Aufgabe der Wirtschaft».⁸ In dieser offensiven Demonstration einer gesellschaftlichen und sozialen Verantwortung fungierte die Kunst als Kommunikationsgefäss. Die Unternehmen konnten darlegen, dass sie nicht nur einen Beitrag zur Sicherung des materiellen Wohlstandes leisteten, sondern über die unternehmerischen Tätigkeiten hinaus ihren gesellschaftspolitischen Dienst taten.⁹ Die Betonung der gesellschaftlichen Notwendigkeit und die Behauptung des «good citizenship»¹⁰ gingen einher mit der Selbstpositionierung als Mäzen.¹¹ Die Propagierung des «private[n] Mäzenatentum[s]»,¹² die Verweise auf den «Römer Gaius Maecenas» als «Vorbild»¹³ und auf die Kunstförderung des Adels, des Patriziates oder der Kirche bildeten in der privatwirtschaftlichen Förderung einen Gemeinplatz, der wieder und wieder angeführt wurde. Die Selbstdarstellung als altruistischer Mäzen ging oft einher mit der Betonung einer Freundschaft mit dem Kunst-

5 Schaefer, Die Bedeutung, S. 5.

6 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

7 Ebd.

8 Theler, Fragen, S. 315.

9 Hermsen, Kunstförderung, S. 150ff.

10 Bongard, Corporate Collecting, S. 118.

11 Ich kategorisiere die Bezeichnungen des Mäzens und des Mäzenatentums als Quellenbegriffe. Eine analytische Abgrenzung zum privatwirtschaftlichen Sponsor entlang des vermeintlich antagonistischen Begriffspaares der Eigen- beziehungsweise Uneigennützigkeit, wie sie in der betriebswissenschaftlichen Literatur vorgenommen wird (so beispielsweise bei: Becker, Unternehmen, S. 16; Bruhn, Kulturförderung, S. 38), oder entlang der Priorisierung ökonomischer Interessen (so vorgeschlagen bei: Holland, Bundesstaatliche Kunstförderung, S. 95) sind für meine Untersuchungen wenig sinnvoll.

12 Kamer, Zum Geleit, o. P.

13 Schaefer, Die Bedeutung, S. 7. Maecenas (ca. 70–8 v. Chr.) stammte aus altem etruskischem Adel und war Freund, Berater und Handelsminister von Kaiser Augustus. Er galt bereits zu Lebzeiten als Förderer der Künste und soll mit Horaz oder Vergil die bedeutendsten Dichter seiner Zeit aus rein altruistischen Motiven unterstützt haben. Hinweise auf Gegenleistungen der Geförderten oder auf persönliche Motive Maecenas' finden sich in den Überlieferungen nicht (Hermsen, Kunstförderung, S. 12). Vgl. zur ambivalenten Beurteilung von Maecenas' Motiven in der wissenschaftlichen Literatur auch: Stagl, Mäzene, S. 223. Auch bezüglich der anderen gern angeführten historischen Vorläufer wie beispielsweise des Stiftertums in der Renaissance ist die Trennung zwischen selbstlosem Mäzenatentum und strategisch verfolgten Eigeninteressen weder sinnvoll noch möglich.

schaffenden.¹⁴ So werde die Förderung der Kunst zu «menschlichen Kontakten mit den Künstlern» führen, die in «wertvolle[n] Freundschaften»¹⁵ münden könnten. Es sei, so Schaefer, gerade diese «persönliche Partnerschaft», ja diese «Freundschaft auch zwischen Andersdenkenden», die das mäzenatische Engagement für Kunst und Kultur vor der Gefahr der «Verpolitisierung» und der «Kommerzialisierung»¹⁶ bewahren werde.

Die Verknüpfung der privaten Initiativen mit der Idee des Mäzenatentums war auch in der öffentlichen Wahrnehmung vorherrschend.¹⁷ In der definitivischen Auslegung wurde die Pflicht zum Mäzenatentum als die primär finanzielle und immer selbstlose Förderung ohne Gegenleistung beschrieben. Maecenas war Namensvetter all derjenigen, die ihr Engagement mit ausschliesslich altruistischen Beweggründen umschrieben und jegliche eigennützigen Motive negierten.¹⁸ So sei die Förderung von Gegenwartskunst höchstens einer «negativen Imagebildung»¹⁹ dienlich und auch die Kapitalanlage durch Wertsteigerung der angekauften Werke wurde lediglich als «erfreuliche Begleiterscheinung»²⁰ bezeichnet. Diese idealtypischen Konstruktionen mäzenatischen Handelns müssen hinterfragt werden. Spricht doch Walter Grasskamp gar von der «wohlige[n] Fiktion der bürgerlichen Gesellschaft», die sich der «weltfremde[n] Vorstellung von selbstlosem Verantwortungsbewusstsein»²¹ hingeben wolle. Auch wenn sich das eigentliche Kunst- und Kultursponsoring erst in den 1980er und frühen 1990er Jahren etablierte, handelten die privaten Akteure schon zuvor nicht nur aus altruistischen Motiven und wussten um das mit dem Engagement für die Kunst zu erlangende symbolische Kapital. Bezeichnenderweise finden sich neben den dargelegten Negierungen jeglicher kommerziellen Interessen und der

14 Diesem auch in der aktuellen Literatur mitunter als Differenzierungskriterium angeführten Aspekt der persönlichen Beziehung, wonach der Mäzen im Gegensatz zur kunstfördernden Unternehmung immer ein Individuum sei (vgl. beispielsweise: Wolf-Csanády, Kunstsporing, S. 67), ist zu widersprechen, agierte doch auch in privatwirtschaftlichen Unternehmungen oft eine Person als treibende Kraft und pflegte den persönlichen Kontakt mit den Künstlerinnen und Künstlern.

15 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

16 Schaefer, Die Bedeutung, S. 8.

17 So schrieb die *Neue Zürcher Zeitung* 1978 von den «mäzenatischen Anstrengungen» (Hänsli, Privatwirtschaftliche Kulturpflege) der Geldinstitute, während die *Schweizerische Handelszeitung* 1979 von den «Schweizer Banken als diskrete[n] Mäzene[n]» (Catrina, Schweizer Banken) berichtete und auch der Südschweizer *Corriere del Ticino* festhielt: «I mecenati di oggi si chiamano banche» (Grandini, I mecenati).

18 Vgl. Hermsen, Kunstförderung, S. 13f.

19 So von Castelberg (Killer, Avantgarde-Förderung). Noch 1983 hielt Monika Senn in der *Schweizerischen Handelszeitung* fest, dass sich «die Kunstliebhaber aus Wirtschaftskreisen mit Händen und Füssen» wehren würden, wenn man ihrem Tun die Absicht der Imagepflege unterstelle (Senn, Der Mensch, S. 30).

20 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

21 Grasskamp, Der Mäzen, S. 797.

alleinigen Betonung einer gesellschaftlichen Verpflichtung auch einige wenige Stimmen, die solche Motive eingestanden. «Übrigens ist dies auch, wie wir nie verborgen haben», so wurde in dem eingangs zitierten Artikel im *Brückenbauer* des MGB festgehalten, «ein Weg zum geschäftlichen Erfolg». ²² Gerade die «Werbung von Sympathie für das Unternehmen als Ganzes» sei genau so wirksam, «wenn nicht wirksamer als die normale Werbung für die verkauften Waren». ²³

Kein «schönes Hobby»: ²⁴ Die staatliche Verpflichtung zur Förderung

Während die privaten Akteure die Verpflichtung zum mäzenatischen Handeln behaupteten und sich auf die idealisierten historischen Vorbilder beriefen, wussten auch die staatlichen Akteure um die «Notwendigkeit der Kunstpflege in einer staatlichen Gemeinschaft». ²⁵ Diese stelle den «unbestrittene[n] Wesenszug» eines «freien Staates» ²⁶ dar und wurde gemeinsam mit dem Natur- und Heimatschutz, der Förderung von Schrifttum, Musik und Wissenschaft sowie bildungspolitischen Fragen in die Forderung nach einer «aktiven staatlichen Kulturpolitik» ²⁷ eingebunden. Im Unterschied zu der von privatwirtschaftlicher Seite betonten Verpflichtung zum Mäzenatentum versuchten die staatlichen Akteure insbesondere zu der vermeintlich schöngestigen Konnotation des Begriffes eine Abgrenzung. So erklärte der sozialdemokratische Bundesrat Hans Peter Tschudi in einem Referat vor dem Bernischen Hochschulverein 1963, dass die Kulturpolitik «nicht mehr ein schönes Hobby, vielleicht ein nobile officium oder ein edles Mäzenatentum» darstelle, sondern «eine dringliche, wichtige Arbeit für die Zukunft des Landes» ²⁸ bedeute. Ähnlich argumentierte er auch sieben Jahre später bei einem Vortrag in La-Chaux-de-Fonds: «In diesen Tätigkeiten [der Kunst- und Kulturförderung, d. V.] sieht man nicht zu Unrecht eine zeitgemässe Fortführung des ehemaligen fürstlichen und geistlichen Mäzenatentums. Freilich, was die geistlichen und weltlichen Fürsten einst noch ausschliesslich aus Freude am Schönen, aus Liebe zur Weisheit tun konnten, ist für den Staat von heute mit Bezug auf Bildung und Wissenschaft zur schlichten Notwendigkeit geworden.» ²⁹

Während die bundesstaatlichen Förderer die Verpflichtung zum Engagement in der Kunst behaupteten, jedoch eine Einreihung in die Nachfolge des

²² Der Handel, S. 1.

²³ Ebd.

²⁴ Tschudi, Die eidgenössische Kulturpolitik, S. 8.

²⁵ Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

²⁶ Ebd.

²⁷ Tschudi, Die eidgenössische Kulturpolitik, S. 28.

²⁸ Ebd., S. 8.

²⁹ Tschudi, Aspekte, S. 4.

historischen Mäzenatentums vermieden, forderte Karl Schmid in den späten 1960er Jahren: «Der Staat, die ‹öffentliche Hand›, kann das erregende Spiel, das den Namen des Maecenas trägt, im allgemeinen selber nicht spielen.»³⁰ Allerdings solle er, so Schmid, «denjenigen helfen, die es zu spielen willens sind».³¹ In Schmidts ablehnender Haltung gegenüber dem mäzenatischen Handeln des Staates manifestiert sich eine weitere differente Gewichtung des uneindeutigen Begriffes des Mäzens. Während dieser in den Augen der privaten Akteure das uneigennützig Engagement für Kunst und Kultur meinte und von den staatlichen Stimmen im Kontext einer schöngestigen Lebensführung verortet wurde, betonte Schmid die – dem Konzept seiner Meinung nach inhärenten – karitativen oder politischen Motive. Im Sozialstaat sei das staatliche Mäzenatentum von fürsorgenden Bestrebungen getrieben. Auch wenn «der Staat, der sich bei der Unterstützung der Künstler durch soziale Gerechtigkeit» leiten lasse, noch immer besser handle als jener, «der sich durch seinen politischen Willen oder seinen Geschmack leiten»³² lasse, sind für Schmid diese Ausprägungen mäzenatischen Handelns unbedingt zu vermeiden. Schmid sah die Lösung in der Übertragung des derart ausgelegten Mäzenatentums an die privaten Akteure, während der Staat «die Förderung der Künstler durch die Gesellschaft»³³ mit fiskalischen Erleichterungen leisten müsse.

«Die Förderung der Avantgarden ist Sache der Privaten»:³⁴ **Argumentative Abgrenzungen** Trotz der Übereinstimmung, dass die Förderung der Kunst eine gesellschaftliche Verpflichtung darstelle, übten sich die staatlichen und privaten Förderinnen und Förderer auch in Versuchen der Abgrenzung. Diese Bestrebungen wirkten für die Begründungsstrategien unterstützend und schärften die Selbstpositionierungen. Die Privatwirtschaft führte einerseits die auch von Schmid beklagten karitativen Motive an, um sich vom Engagement des Staates zu distanzieren. Auch wenn die öffentliche Hand spätestens in den 1970er Jahren dem fürsorgenden Charakter der Förderbemühungen entsagte, bezeichneten die Privaten deren Engagement nicht selten als sozialstaatliche Verpflichtung. So griff beispielsweise Theler von der *National-Versicherungsgesellschaft* auf diese Argumentation zurück, um die Kunstförderung seines Unternehmens zu legitimieren. Der Staat, so Theler, vermöge die Kunst lediglich zu unterstützen. Diesem Begriff haften bereits «eine

30 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 51.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 46.

33 Ebd., S. 51.

34 So Carlo von Castelberg von der *Gotthard-Bank* im Interview mit dem *Tages-Anzeiger* (Kilker, Avantgarde-Förderung).

soziale Komponente» an, die «in der Kunst nicht unbedingt zu guten Ergebnissen»³⁵ führe. Es sei «falsch und gefährlich, diese Verpflichtung einzig und allein der Öffentlichkeit, also dem Staat zu überbinden», viel zu oft würden «Kunst und Wohlfahrt miteinander gehen».³⁶ Andererseits wurde die Notwendigkeit des privatwirtschaftlichen Engagements durch den Verweis auf die mangelnde finanzielle Potenz des Staates begründet.³⁷ So warnte Stüssi vom *Bankverein* vor den «finanziellen Konsequenzen»³⁸ einer alleinigen staatlichen Verantwortung und Mühlemann von der *Bankgesellschaft* führte die «chronischen Finanznöte»³⁹ des Bundes als Begründung für das private Engagement an. Demgegenüber prophezeite Schaefer angesichts der «zunehmende[n] Belastung unserer öffentlichen Haushalte mit sozialen Aufgaben» das «Menetekel der Stagnation staatlicher Kulturaufwendungen».⁴⁰ Weiter sahen die privaten Akteure in der staatlichen Förderung die Gefahr der politischen Instrumentalisierung. «Nie aber», so Schaefer von der *Bankgesellschaft*, «vermag auch unser Staat über den Schatten der Verpolitisierung seiner kulturellen Tätigkeit zu springen».⁴¹ Schliesslich wurde auch eine grössere Unabhängigkeit des privatwirtschaftlichen Engagements behauptet. «Die Förderung der Avantgarden ist Sache der Privaten»,⁴² so von Castelberg, schulde doch der Staat «dem Steuerzahler Rechenschaft» und müsse demnach gerade bei den Aufwendungen für Gegenwartskunst «mit einer gewissen Vorsicht ans Werk»⁴³ gehen.

Die öffentliche Hand war sich dieser Schwierigkeiten bewusst.⁴⁴ So wurde der EKK die Rolle einer Vermittlerin zwischen Kunst und Publikum zu-

35 Theler, Fragen, S. 315.

36 Theler, Erinnerungen, S. 111.

37 Die finanzielle Potenz der Schweizer Banken manifestiert sich vor allem im Vergleich mit der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung des Landes. Tanner weist darauf hin, dass in den 1960er Jahren «eine eigentliche Entkoppelung» des gewinnstarken Schweizer Finanzplatzes von der Volkswirtschaft insgesamt stattgefunden habe (Tanner, Der diskrete Charme. S. 129).

38 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

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

40 Schaefer, Die Bedeutung, S. 7.

41 Ebd., S. 6.

42 Killer, Avantgarde-Förderung.

43 Anderegg, Kunst, S. 61.

44 1961 betonte der Zürcher Stadtpräsident Landolt die Schwierigkeiten bei der Erhöhung des städtischen Kunstkredites: «Es muss jeweils wohl abgewogen werden, ob den Stimmberechtigten eine vorgesehene Erhöhung zumutbar sei. Dies ist besonders darum wichtig, weil ein Grossteil der Stimmberechtigten keine innere Beziehung zur Kunst hat, und andere vor allem die moderne Kunst ablehnen» (Was tut die Stadt Zürich für die Förderung der Kunst?, verfasst von Emil Landolt, 18. Mai 1961, S. 3, StArZH, V.B.c.64).

gewiesen.⁴⁵ Die Gefahr einer politischen Indienstnahme und die dem Volk vermeintlich geschuldete Rechenschaft ob künstlerischen Entscheidungen wurden offiziell primär durch Verweise auf die Unabhängigkeit der urteilenden Expertenkommissionen und auf die subsidiäre Organisation der Förderung entkräftet.⁴⁶ Diese Strukturen würden den Bund vor politisch motivierten und künstlerisch einseitigen Entscheidungsfindungen bewahren. Der Staat nehme daher «nicht die Stellung eines Mäzens oder Kunstrichters»⁴⁷ ein. Weiter führte auch die öffentliche Hand die knappen finanziellen Mittel als zentrales Argument für die Definition der Relationen zur privaten Förderung an. Insbesondere in der wirtschaftlichen Flaute der 1970er Jahre gewann diese Begründung an Bedeutung. So hielt Bundesrat Tschudi in seinen einführenden Bemerkungen im Katalog des *Grossen Fotopreises* der *Bankgesellschaft* 1974 fest, dass es angesichts der knappen staatlichen Mittel «ausserordentlich verdankenswert» sei, dass «private Firmen die Notwendigkeit einer grosszügigen Ergänzung der staatlichen Kulturförderung erkannt und eigene Initiativen ergriffen»⁴⁸ hätten.

Die subsidiäre Organisation der Förderung und die ergänzenden privatwirtschaftlichen Initiativen stiessen bei den staatlichen Akteuren auf keine Kritik. Erst mit dem wachsenden ökonomischen Zugriff auf die Kunst und die Kultur in den späten 1980er Jahren machte sich eine zaghafte Skepsis breit. 1987 diskutierte die EKK das Verhältnis von staatlicher Kunstförderung und privatem Sponsoring zur erstmaligen Verleihung des *Prix Barclay* durch die *British American Tobacco* beim Stipendienwettbewerb in Montreux. Nebst kritischen Stimmen, die den Preis als Werbung und sich selbst als Mitglieder in der *Barclay*-Jury um ihr Wissen missbraucht sahen, erachteten andere dies als «eine gute Möglichkeit des Zusammengehens zwischen staatlicher Kunstförderung und privatem Sponsoring».⁴⁹ Diese Meinung teilte auch der Vorsteher des EDI, Bundesrat Flavio Cotti, der an einer EKK-Sitzung festhielt, dass er «bei einem massvollen Zusammengehen zwischen diesen beiden Arten der Kunstförderung keinerlei Probleme»⁵⁰ sehe.

45 «Vous êtes appelés» (P. 283/3.–5. Jan. 1977, S. 10), so Bundesrat Hürlimann bei der Begrüssung der neuen Kommissionsmitglieder im Januar 1977, «à jouer un rôle d'intermédiaire, non seulement entre l'artiste et l'Etat, mais aussi entre l'artiste et le public» (ebd.), könne doch nur so «le fossé entre l'artiste et le public» (ebd.) überwunden werden.

46 Dem pflichtete auch die Privatwirtschaft bei. So betonte Schaefer: «In unserer föderalistischen Demokratie mit ihren vier Sprachgebieten wäre der Bund als Hauptkulturträger undenkbar» (Schaefer, *Die Bedeutung*, S. 6).

47 So Bundesrat Hans Schaffner in seiner Ansprache zum 100-jährigen Bestehen der GSMBA (Die Glückwünsche, S. II).

48 Tschudi, *Geleitwort* 1974, S. 7.

49 P. 347/ 10. Nov. 1987, S. 5. «Mit einer Stimme dagegen beschliessen die Kommissionsmitglieder, dass bei künftigen Stipendienwettbewerben privaten Firmen nicht verwehrt sein soll, eigene Preise zu vergeben. In Absprache mit dem Amt soll jedoch zuvor auf den Grad der Verquickung zwischen dem Stipendium und dem Sponsoring-Preis geachtet werden» (ebd.).

50 P. 350/22. April 1988, S. 3.

6.2 Argument II: Kunst als Kompensation und Gegenpol

«Wie etwa eine Tasse Kaffee oder eine Zigarette in der Arbeitspause»:⁵¹ Kunst am Arbeitsplatz

Die privatwirtschaftliche Kunstförderung wurde lange Zeit primär durch die Verpflichtung zum mäzenatischen Handeln begründet – erst um 1970 erfuhren die Argumente eine Erweiterung. Der innerbetriebliche Kontext rückte in den Fokus der Legitimierungen. Die Skulpturen oder Gemälde in den Foyers oder Eingangshallen der Unternehmungen sollten auf die Angestellten, auf die Arbeiterinnen und Arbeiter einwirken. Insbesondere die künstlerische Gestaltung von nichtöffentlichen Räumen wie Kantinen, Fabrikhallen oder Grossräumbüros wurde mit dem Verweis auf die betriebsintern wirkenden Effekte legitimiert.

1971 beauftragte die Firma *Landis & Gyr* die Luzerner Kunstgewerbeschule mit der Ausarbeitung einer künstlerischen Raumgestaltung. Die Studierenden der kunstpädagogischen Abteilung sollten «Wandbilder, freihängende Objekte usw.»⁵² für zwei Fabrikhallen entwerfen. Eine Fotografie in der Firmenzeitung (Abb. 26) öffnet den Blick in eine durch Oberlichter erhellte Montagehalle.⁵³ Arbeiterinnen und Arbeiter in weissen Übergewändern hantieren an langen Werkbänken, während die grosse Wand im Hintergrund nahezu flächendeckend von einem Gemälde eingenommen wird. Hier klingen Willy Rotzlers Worte an, der im selben Jahr in einer Rede zur Einweihung von Wandbildern im Industrieunternehmen *Zellweger AG* betonte: «Das Kunstwerk kann zu so etwas wie einer ‹Aussicht› werden, ‹in die sich der vom Arbeitsplatz, vom Arbeitstisch gehobene Blick versenken›⁵⁴ könne. Die *Heraldische Komposition* von Erich Busslinger (*1949) in der Montagehalle der *Landis & Gyr* basiert auf diagonalen Linien und erinnert an die Gestaltung von Wappen. Dabei sei, so der Künstler in der Hauszeitschrift, die Farbskala so gewählt, dass «der gesamte Farbklang leicht und fröhlich» wirke und sich «mit dem übrigen Raum, dem gelben Jupe einer Griechin, dem roten Hemd eines Schweizers, dem gestreiften Pullover eines Italieners oder einer orangefarbenen Maschine»⁵⁵ verbinde. Weiter äusserte er sich auch zu den Intentionen

51 Busslinger, Zur künstlerischen Raumgestaltung, S. 25.

52 Ebd.

53 Die lediglich durch eine Oberlichtkonstruktion einfallende natürliche Helligkeit gehört im Übrigen zu einem jenen entscheidenden Charakteristika, die Brian O'Doherty dem ‹White Cube› als idealen, die Kunst jeglichen störenden Einflüssen entrückendem Galerie- oder Museumsraum der Moderne zuordnet (vgl. O'Doherty, In der weissen Zelle, S. 9ff.).

54 Kunst, Künstler und Industrie. Ansprache, gehalten von Willy Rotzler im April 1970 in der Zellweger AG in Uster, StArZH, S. 9, V.B.c.64, Hervorhebung im Original.

55 Busslinger, Zur künstlerischen Raumgestaltung, S. 26.



Abb. 26: Blick in die Montagehalle der Zählerfabrik der *Landis & Gyr*, im Hintergrund das Wandbild *Heraldische Komposition* von Erich Buslinger.

seiner Arbeit: «Man kann sich fragen, ob es notwendig und sinnvoll ist, gegenständliche oder ungegenständliche Malerei in einen modernen Fabrikraum mit hochtechnisierten Anlagen einzubeziehen. [...] Zwei Dinge also, die scheinbar ohne Beziehung zueinander stehen. Hier das Musisch-Schöpferische, dort die Hektik und Unpersönlichkeit unseres pulsierenden, ultraschnellen Alltags. Doch uns will scheinen, dass das eine durch das andere bedingt wird. Es ist also ein Versuch, beide Dinge zu verbinden, die vorherrschend technische Atmosphäre aufzulockern oder zu neutralisieren. Ein Wandbild [...] sollte angenehm empfunden werden, wie etwa eine Tasse Kaffee oder eine Zigarette in der Arbeitspause.»⁵⁶

Diese vom Künstler selbst angeführten Ziele der künstlerischen Gestaltung verweisen auf die Wünsche nach einer kompensatorisch wirkenden Kunst an Orten der (industriellen) Arbeit. Die Arbeiterinnen und Arbeiter der *Landis & Gyr* sollten jedoch nicht nur in den Fabrikhallen die Möglichkeit haben, beim Anblick von Kunst einen Moment der Entspannung zu erleben, sondern kamen auch in der Pause in den Genuss künstlerischer Werke. Die ab 1973 regelmässig

⁵⁶ Ebd., S. 25.

organisierten Kunstausstellungen wurden in der Betriebskantine des Firmensitzes in Zug durchgeführt und boten den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern die Kunstbetrachtung in tatsächlicher Kombination mit Kaffee und Zigarette. Am zehnjährigen Jubiläum verwies der Präsident der *Stiftung Landis & Gyr* einmal mehr auf die zum technischen Fortschritt ebenso antagonistisch wie ergänzend wirkende Sphäre der Kunst und Kultur, die «als Gegenpol zum reinen Erwerbs- und Existenzdenken» wirken und als «Anwälte des ganzheitlichen Menschen»⁵⁷ fungieren sollten.

Die Vorstellung, dass die Kunst in Büro- und Arbeitsräumen eine Gegenwelt zum schnellen Takt des (Arbeits-)Lebens darstelle, und die konkreten Ansprüche an ihre entspannende, die Mühen entschädigende Wirkung wurden auch bei anderen Akteuren aus der Privatwirtschaft angeführt. So sollten nicht nur die 1972 mit durchschnittlich 44,4 Wochenarbeitsstunden⁵⁸ belasteten Industriearbeiterinnen und Industriearbeiter der *Landis & Gyr* Erholung finden im Anblick von Kunst, sondern auch die Angestellten der *Schweizerischen Kreditanstalt*. Anlässlich der Errichtung des neuen Verwaltungssitzes am Fusse des Zürcher Uetliberges beauftragte die Bank Schweizer Künstlerinnen und Künstler mit der Anfertigung von ortsspezifischen Arbeiten.⁵⁹ Der Zürcher Eisen- und Stahlplastiker Silvio Mattioli (1929–2011) schuf als «Auftakt zur lebendigen Atmosphäre»⁶⁰ ein grossformatiges Wandrelief. Der Bildhauer Raffael Benazzi (*1933) fertigte die Skulptur *Widderfrau* aus dem Holz eines exotischen Baumes, die im Foyer einen Kontrastpunkt zu den Freischwingern aus Chromstahl setzte (Abb. 27), während die Textil- und Objektkünstlerin Elsi Giaouque (1900–1989) das Treppenhaus mit ihren *Klingenden Säulen* aus gespannten Acrylfäden bespielte (Abb. 28). Die damals in der Schweiz neuartigen Grossraumbüros – von der Bank als «Bürolandschaften»⁶¹ bezeichnet – erhielten zudem, so die Ausführungen in der von der *Kreditanstalt* produzierten Broschüre *Kunst im Uetlibhof*, «belebende Akzente durch 500 Bilder und Grafiken von über 100 schweizerischen Künstlern, deren «Handschrift» in der rationalen Arbeitswelt viele emotionelle und ästhetische Bedürfnisse»⁶² befriedigen sollte. Die Gestaltung der «Pausenzonen des Bürogebäudes» bot «Entspannung und Erfrischung» und sollte eine «abwechslungsreiche Frei-

57 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr, S. 27.

58 Lalive d'Épinay, Die Schweiz, S. 62.

59 Konzipiert vom 1945 gegründeten Zürcher Architekturbüro *Stücheli Huggenberger Stücheli*, wurde das erste Gebäude nach der 1974 begonnenen Bauetappe 1979 eingeweiht. Danach folgten zahlreich weitere Erweiterungen, von denen die letzte 2011 abgeschlossen wurde.

60 Schweizerische Kreditanstalt (Hg.), Kunst, o. P.

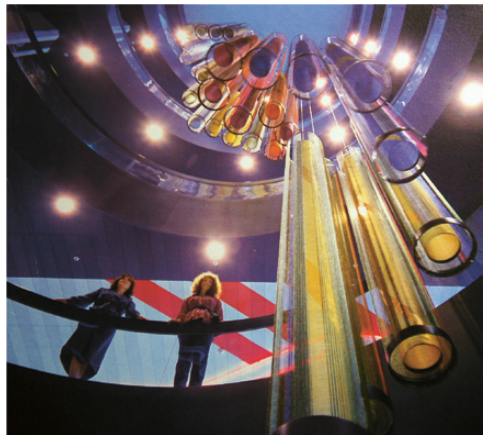
61 Ebd.

62 Ebd., Hervorhebung im Original.

Abb. 27: Die Hölzerne Skulptur *Widderfrau* von Raffael Benazzi im *Uetlihof*, dem Verwaltungszentrum der *Schweizerischen Kreditanstalt* am Fusse des *Uetliberges* in Zürich. Visuell in Szene gesetzt in der eigens die künstlerischen Arbeiten im Gebäude dokumentierenden Broschüre der Bank.



Abb. 28: Die *Klingenden Säulen* der Künstlerin *Elsi Giauque* im Treppenhaus des *Uetlihofes*.



zeitstimmung»⁶³ evozieren. Der Grafiker, Maler und Bühnenbildner Fritz Butz (1909–1989) arrangierte «muntere Segel» zwischen Tischen und Stühlen und schuf mit Schiffmotiven auf orangefarbenen Wänden eine «gemütliche Nische»⁶⁴ (Abb. 29). Die *Kreditanstalt* hielt fest: «Bei dieser Raumkunst ging es in erster Linie darum, für die Mitarbeiter eine lebendige Atmosphäre zu schaffen, die neben der Abstraktion der zweckgerichteten Arbeit immer wieder zu erholsamen visuellen Erlebnissen einlädt. Kreative Auseinandersetzung mit den verschiedensten künstlerischen Gestaltungsmitteln führt zu Entdeckungen, zur seelischen Bereicherung, zum Gefühl einer neuen Gemeinschaft. [...] Im Verwaltungszentrum Uetlihof wurde keine Sammlung elitärer Kunst angestrebt, sondern Raumkunst für alle.»⁶⁵

Auch die *Bankgesellschaft* setzte in den 1970er Jahren bei ihren grossen Neubauprojekten auf die Integration künstlerischer Werke und pochte auf das «Gefühl der Verantwortung jenseits materieller und sozialer Aufwendung für unsere Mitarbeiter».⁶⁶ Der 1979 eröffnete *Flurpark* in Zürich-Altstetten wurde von Ernst Mühlemann, dem Präsidenten der bankinternen Kunstkommission, als «geglücktes Experiment»⁶⁷ gelobt, haften ihm doch der «Charakter eines modernen Gesamtkunstwerkes»⁶⁸ an. Die Bank setzte nicht auf Schweizer Kunstschaffenden, sondern verpflichtete den in Venezuela geborenen und in Paris lebenden Künstler Carlos Cruz-Diez (*1923) mit der Entwicklung eines künstlerischen Konzeptes. Die farbige Wand- und Bodengestaltung, die sich über Cafeteria, Eingangshalle und Rolltreppen ergoss, sollte nicht nur den «hohen Qualitätsansprüchen» der Bank genügen, sondern auch «ästhetische Freude»⁶⁹ für die Angestellten generieren (Abb. 30). Sie entsprach demnach ganz dem Ansinnen der verantwortlichen Kunstkommission, die sowohl eine «gegenwartsbezogene Kunstförderung» betreiben als auch die «Ambiance des Arbeitsplatzes»⁷⁰ verbessern wollte. Die

63 Ebd. Tanner verweist auf die Funktion der Fabrik- oder Betriebskantinen als «emotionale Tankstelle». Hier sollten die Arbeiterinnen und Arbeiter jene privat-familiäre Lebensweise erfahren, die als zum Arbeitsalltag antagonistisch gedacht wurde. Zugleich rückten sie als Orte der arbeitswissenschaftlichen Beforschung in den Fokus, schienen sie doch einen Schlüssel zur Leistungsoptimierung und zur Verbesserung des «Betriebsklimas» zu bergen (Tanner, *Fabrikmahlzeit*, S. 250ff., 369).

64 Schweizerische Kreditanstalt (Hg.), *Kunst*, o. P.

65 Ebd.

66 Schaefer, *Die Bedeutung*, S. 7.

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

68 Mühlemann, *Die künstlerische Gestaltung*, S. 34.

69 Ebd.

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



Abb. 29: Freizeitatmosphäre in der Cafeteria des *Uetlihofes*, gestaltet vom Grafiker, Maler und Bühnenbildner Fritz Butz.



Abb. 30: Farbige Wandgestaltung des Künstlers Carlos Cruz-Diez im *Flurpark* der *Schweizerischen Bankgesellschaft* in Zürich-Altstetten.

«Verbesserung von Arbeitsbedingungen» und die Etablierung «menschlicher Beziehungen in der Arbeitswelt»⁷¹ waren in den 1970er Jahren auch für den *Bankverein* zentrale Begründungsstrategie für die Förderung. Der Vizepräsident und PR-Verantwortliche Stüssi formulierte 1978 hohe Erwartungen: «Bilder in Büros, Gängen, Konferenzzimmern lösen den Mitarbeiter und den Arbeitsplatz aus der Anonymität heraus, verdrängen Konsumdenken, schaffen Erholung und Anregung und bringen ihn in einen Kontakt zu den künstlerischen Strömungen der Gegenwart und zur Auseinandersetzung mit den künstlerischen Erscheinungen unseres Landes. Aus dieser Begegnung erwächst in der Folge oft der Dialog, das Gespräch mit dem Kunstwerk und aus der auf diese Weise gewonnenen Beziehung entsteht allgemein ein vertieftes Verhältnis zum Kunstwerk an sich. Die Bereicherung der Umwelt mit Werken zeitgenössischer Künstler ist auch als Beitrag zu einer sinnvollen Verbesserung der Lebensqualität und zum Kunstverständnis bei Mitarbeitern und Besuchern zu betrachten.»⁷²

Die Verweise auf die entspannende Wirkung von Kunst, auf die durch Blumenbilder in Computer- und Büroräumen (Abb. 31) erzeugte Erholung, bildeten die zentralen Bausteine der Strategien, die Kunstförderung im Rückgriff auf innerbetriebliche Faktoren wie die Zufriedenheit der Mitarbeitenden oder die Optimierung des sogenannten Betriebsklimas zu begründen suchten. Zugleich konnten etwaige an die Banken selbst gerichteten Vorwürfe – zu denken ist etwa an das von Stüssi genannte Konsumdenken – flink entkräftet und positiv umgedeutet werden. Implizit haftete der Gestaltung von Grossraumbüros, Pausenräumen oder Sitzungszimmern auch die Intention an, eine Wert- oder Normorientierung zu vermitteln und diese im Bewusstsein der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zu verankern. Nicht nur die Arbeitszufriedenheit, sondern auch die Leistungsmotivation sollten gestärkt und sie zu Denk-, Entscheidungs- und Verhaltensmustern angeregt werden. Die sich in den späten 1970er Jahren etablierenden Begriffe der *«Corporate Identity»* oder der *«Corporate Culture»* klingen hier an.⁷³ Letztlich sind diese Aspekte auch nie von jenen Bestrebungen zu entkoppeln, die die Mehrung von monetärem Kapital intendierten.

71 Stüssi, *Von der schwierigen Kunst*, o. P.

72 Ebd.

73 Vgl. Hermsen, *Kunstförderung*, S. 148, 156f.



Abb. 31: Die Abteilung Notenhandel des Sitzes der *Schweizerischen Volksbank* in Zürich, im Hintergrund der Wandteppich *Blaue Blumen* eines unbekanntes Künstlers.

Wider die Gefahren «unseres technologischen Zeitalters»:⁷⁴

Staatliche Ideen einer kompensierenden Kunst

Explizite Verweise auf die erholende Wirkung von Kunst finden sich im Begründungsargumentarium der öffentlichen Förderung kaum. An der Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums 1963 übte EKK-Mitglied Adolf Max Vogt gar explizit Kritik an diesen Funktionszuweisungen an die Kunst als «Kompensation, als ‹Entlastung› oder ‹nette› Ergänzung».⁷⁵ Mit Hinweis auf Arnold Gehlen fährt er fort: «Also: dem Geschäftsmann wird es zu hart oder zu kahl unter seinen scharfkantigen, grünlichbeigen Stahlschränken, er muss am Abend, wenn er heimkommt, was fürs Gemüt haben, etwas Irrationales an der Wand. [...] Solange man Kunst als ‹Entlastung›, Entspannung, Postulat, Exklusion oder allenfalls als kleinen Klopfgestirbt betrachtet, blickt man nicht nur daneben, sondern in verkehrter Richtung. Sie ist ja ganz im Gegenteil Belastung, Spannung, Forderung, und sie ist nicht Exklusion, sondern sie ist Ankunft – nämlich Ankunft bei der Generation (einer möglichen) Wahrheit.»⁷⁶

74 Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

75 Vogt, Vorwort, o. P., Hervorhebungen im Original.

76 Ebd., Hervorhebungen im Original.

Interessant ist der Verweis auf den deutschen Kulturanthropologen Gehlen. In seinem Buch *Zeit-Bilder* von 1960 beschrieb er die moderne Kunst nicht nur als kommentarbedürftig,⁷⁷ sondern verwies auch auf den entlastenden Aspekt einer ästhetischen Erfahrung im «industriegesellschaftlichen Klima».⁷⁸ So erfülle die Kunst jene Sehnsüchte «für phantastische, hochgetriebene Appetite, für grossherzige Dummheiten, künstliche Paradiese, für Räusche genialer Vereinsamung und die Sorglosigkeit breiter Naturen», für die in «den durchbürokratisierten Gesellschaften»⁷⁹ kein Platz mehr sei.

Interessanterweise bediente sich gerade die staatliche Förderung seit etwa 1970 immer öfters einer These über die kompensierende Wirkung von Kunst, um kulturpolitisches Engagement und finanzielle Aufwendungen zu legitimieren.⁸⁰ Die Argumentationen waren befeuert durch die mit den gesellschaftlichen Veränderungen, dem wirtschaftlichen Wachstum und der Etablierung einer Konsumgesellschaft einhergehenden Ängste und genährt durch die Skepsis gegenüber technologischen Inventionen. In einem durchaus fortschrittskritischen Duktus wurde der Kunst eine kompensierende, ja nahezu heilende Wirkung angesichts der Verkümmern der «Bedürfnisse des Menschen in der modernen Industriegesellschaft»⁸¹ eingeschrieben. Basis dieser Funktionszuweisungen bildete die Annahme, dass Kunst und Kultur einen komplementären Gegenpol auch zu den staatlichen Strukturen darstellen würden. Während das Wesen des Staates bestimmt sein müsse von «Nüchternheit, Klarheit und Zuverlässigkeit», habe es die Kultur «und insbesondere die Kunst [...] fast immer mit Spiel und nicht ausschliesslich am Faktischen zu messenden Aussagen zu tun».⁸² Sie wolle nicht das Machbare, sondern «das

77 Gehlen, *Zeit-Bilder*, S. 162ff.

78 Ebd., S. 222.

79 Ebd., S. 205. Vorstellungen über die Kunst als Kompensation wurden auch von anderen Intellektuellen vertreten. Im Rückgriff auf Joachim Ritter entwickelte Odo Marquard in den 1970er Jahren die Kompensationstheorie und betonte die Notwendigkeit der Kunst in einer entzauberten Welt (dargelegt beispielsweise in: Marquard, *Kompensationstheorien*).

80 Interessant ist auch, dass die deutschen Pioniere der demokratischen Kulturpolitik harsche Kritik an der Idee einer kompensierenden Kunst übten. So vermerkte Hoffmann in *Kultur für alle* 1979: «Zynisch ist die Behauptung, Künste seien in erster Linie dazu da, Kompensation zu bieten. Kunst wird dann als Ablenkungsmittel zu sozialhygienischen Zwecken missbraucht, frei nach dem Kraft-durch-Freude-Motto: «Wer hart arbeitet, soll sich auch entspannen können.» Solche Rechtfertigungen sind tödlich für die Kunst.» (Hoffmann, *Kultur*, S. 16).

81 Bereits 1970 forderte Bundesrat Tschudi eine «aktive Kulturpolitik» (Tschudi, *Aspekte*, S. 19), die sich an den «geistigen und kulturellen Bedürfnissen des Einzelnen» (ebd.) orientieren und die «in der heutigen Arbeitswelt unbeanspruchten Kräfte und Fähigkeiten» (ebd.) anregen sollten.

82 Staat und Kultur. Redetyposkopript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 4, Archiv visarte, 39-03/1978/02. Die Vorstellung der Kunst als Gegensatz determinierte auch die kantonale Kulturgesetzgebung. So wurde eine Kulturpolitik gefordert, die «einerseits ein verstärktes

Denkbare, das allenfalls Mögliche» zeigen, sei letztlich von «geistiger Art und darum vom Alltag und vom bloss Materiellen weitgehend unabhängig».⁸³ Eine solche Kultur sollte die Bedürfnisse der Menschen befriedigen, die in der technologisierten Gesellschaft in der Gefahr standen, übergangen zu werden. So propagierte Hürlimann auch in seiner Eröffnungsansprache an den *Zürcher Junifestwochen 1975* die Relevanz der Kunst: «Gerade unsere Zeit bedarf der Kultur und der Künste noch in einem ganz anderen entscheidenden Sinn. Unser Leben wird heute von Wissenschaft und Technik bestimmt. Das Messbare, die festgenormten Gesetze, das Programmierte und Machbare beherrschen den Alltag. Oft scheint unser Leben in spezialisierte Einzelbereiche aufgefächert. Die Kunst lotet tiefer. Sie – ähnlich wie die Religion – öffnet dem Menschen die Tiefenschichten, lässt ihn die Zusammenhänge erkennen und den Blick für das Ganze weiten.»⁸⁴

Der Kunst wurde nicht nur die Fähigkeit zu eigentlichen Tiefenbohrungen attestiert, sondern sie wurde auch als «Bollwerk gegen die geistige Verflachung, welche in einer Zeit der Vermassung einen jeden von uns bedroht»,⁸⁵ beschrieben. An der Generealversammlung des SIK führte Hürlimann 1976 aus: «Er [der Wert der Kunst, d. V.] ist oft unschätzbar, weil er sich den kühlen Verstandesmassstäben unseres technologischen Zeitalters entzieht. Denn Kunst beinhaltet Spontaneität, Einbildungskraft, eigenständige Leistungen – Eigenschaften, die, bisweilen sogar an der Grenze des Utopischen liegend, im hohen Grad geeignet sind, der drohenden Verödung und Vermassung einer geistig und ethisch ärmer gewordenen Welt entgegenzuwirken. [...] Kunst ist schöpferisches Denken und zweckfreies Spiel und trägt so bei zur Bildung des ganzheitlichen Menschen, indem sie Seiten seiner Natur formt und belebt, die in der modernen Industrie- und Konsumgesellschaft nur zu oft verkümmern.»⁸⁶ Die Zeilen erinnern an Gehlen. Und sie verweisen nicht nur

Vertrauen in die staatliche Substanz widerspiegeln, andererseits die zu Recht so genannte «staatsfreie Sphäre» der schöpferischen Tätigkeiten berücksichtigen» (Tagungsbericht, Erfahrungsaustausch der Kantone mit Kulturgesetzen. Eine Aussprache im Stapferhaus, 5./6. Oktober 1971, S. 1, BAR 4110-04#2005/110#1445*) sollte. Verwiesen wurde auch auf Jean Rudolf von Salis, der einen «grundsätzlichen Widerspruch zwischen der Sphäre der Freiheit und Autonomie, deren jedes künstlerische Schaffen und jegliche wissenschaftliche Forschung bedürfen, und der Sphäre des Staatlichen, das ohne Autorität und Machtmittel nicht bestehen kann», behauptet (Salis, Kulturelle Aussenpolitik, S. 135).

83 Staat und Kultur. Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 4, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

84 Ansprache von Bundesrat Hans Hürlimann zur Eröffnung der Zürcher Junifestwochen, 31. Mai 1974, S. 2, BAR E3802#1988/126#15*.

85 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums in Lugano, 17. Aug. 1979, S. 5, BAR E3802#1988/126#147*.

86 Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

auf die Virulenz fortschrittskritischer Diskurse in den 1970er Jahren, sondern auch auf die Ansprüche einer mindestens so fordernden wie sorgenden staatlichen Macht an die immer auch als Ressource gedachte Bevölkerung. Ist doch gerade der von Hürlimann beschworene ‚ganzheitliche Mensch‘, der – durch die Kunst zu ‚Spontaneität‘, ‚Einbildungskraft‘ und ‚eigenständigen Leistungen‘ beflügelt – auch ein optimal geöltes Rädchen in einer hochtechnisierten Leistungsgesellschaft.

6.3 Argument III: Kunst als gesellschaftspolitischer Faktor

Die «Verpflichtung, die gemeinsame Wohlfahrt seiner Bürger»⁸⁷ zu garantieren: Kunstförderung als sozialpolitische Massnahme

In den 1950er Jahren benannte die Eidgenössische Kunstkommission die «Mittellosigkeit»⁸⁸ der Stipendienbewerberinnen und Stipendienbewerber als entscheidendes, wenn auch der künstlerischen Qualität nachgeordnetes Kriterium. Der Maler Ernst Morgenthaler, der von 1951 bis 1953 als Präsident der EKK amtierte, beschrieb den förderungswürdigen Kunstschaaffenden als jemanden, dem es «an Brot und Kartoffeln mangelt».⁸⁹ Auf kommunaler Ebene finden sich ähnliche Argumentationen. So mussten die Kunstschaaffenden, die sich in der Stadt Zürich um ein Stipendium bemühten, in den 1950er und 1960er Jahren ihre ökonomische Situation offenlegen, derweil der jährlichen Ausstellung *Zürcher Künstler im Helmhaus* bis in die 1960er Jahre eine «soziale Funktion»⁹⁰ zugeschrieben wurde. Die Verweise auf dieses sozialstaatliche Moment sind ein relevantes Argument für das Engagements in der Kunst. Die Konjunktur dieser Begründungen ist eng mit der Genese sozialpolitischer Nationsentwürfe verwoben. Der Begriff des ‚Wohlfahrtsstaates‘ (‚Welfare State‘) verbreitete sich in den 1940er Jahren von Grossbritannien aus weltweit, wobei sich im Deutschen Sprachgebrauch in der Nachkriegszeit wegen der negativen Konnotationen ‚wohlfahrtsstaatlicher‘ Massnahmen auch die Bezeichnung ‚Sozialstaat‘ etablierte.⁹¹ Während die Sozialpolitik in der Schweiz bis zum Zweiten Weltkrieg fast ausschliesslich die Arbeiterschaft fokussierte, erfuhr sie in der Nachkriegszeit mit der Ausweitung auf Angestellte, Mieterinnen und Mieter, Jugendliche oder Studierende einerseits und durch die Diffusion in andere Bereiche wie die Bildungs-, Kultur- oder Gesundheitspolitik andererseits

87 Bericht 1967, S. 77.

88 P. 198/16.–18. Jan. 1952, S. 3.

89 Morgenthaler, Als Maler, S. 91f.

90 So Stadtpräsident Widmer 1978 (Widmer, Zum Geleit, o. P.).

91 Degen, Entstehung, S. 17f.

eine umfassende, gesellschaftspolitische Dimension.⁹² Die sozialpolitischen Bestrebungen, sowohl die soziale und wirtschaftliche Stellung von Benachteiligten zu verbessern als auch dem sozialen Abstieg vorzubeugen, hafteten auch den kunstfördernden Strukturen an, die den Künstlerinnen und Künstlern zugutekommen sollten, «die mit Existenzschwierigkeiten zu kämpfen»⁹³ hatten. Auch diese sozialpolitisch gefärbte Förderung verfolgte die Sicherung eines minimalen Lebensstandards, losgelöst vom Markterfolg des Kunstschaffenden⁹⁴ und mitunter auch losgelöst von der künstlerischen Qualität. Die finanzielle Förderung von Künstlerinnen und Künstlern kann demnach analog zu allgemeinen sozialpolitischen Massnahmen als institutioneller Ausdruck der Verantwortungsübernahme der Gesellschaft für das Wohlergehen aller ihrer Mitglieder verstanden werden.⁹⁵ So betonte der Bundesrat 1967 in seinem Bericht an die Bundesversammlung: «Das kulturelle Schaffen wird aber vom Staate nicht in erster Linie aus Gründen des Prestiges oder um des Ansehens im Ausland willen unterstützt. Die Aufgabe, der Musik und der Malerei, der Dichtung und den anderen schönen Künsten jene Hilfe zu gewähren, deren sie zu ihrer freien Entfaltung bedürfen, ergibt sich für den Staat aus seiner grundsätzlichen Verpflichtung, die gemeinsame Wohlfahrt seiner Bürger zu fördern.»⁹⁶

Bezeichnenderweise relativierte der Bundesrat die imagebildende Wirkung der Förderung, konturierte das nationalstaatliche Selbstverständnis aber entlang des Entwurfes eines fürsorgenden Staates, was letztlich ebenso einer auf positive Wahrnehmung angelegten Selbstpositionierung gleichkommt. Schliesslich generieren auch die sozialpolitisch ausgerichtete Kunstförderung und die damit ein-

92 Ebd., S. 18.

93 Geschäftsbericht 1965, S. 26.

94 Degen, Entstehung, S. 18.

95 Ebd. 1914 richteten SKV und GSMBa die *Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler* ein. 1944 wurde die *Krankenkasse für schweizerische bildende Künstler* geschaffen. Ab 1963 waren auch die Künstlerinnen der GSMBK zur Kasse zugelassen (vgl. *Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler* (Hg.), Fünfzig Jahre, S. 8f., 15f.). Die *Unterstützungskasse* stand Kunstschaffenden in wirtschaftlichen Notlagen bei, «mögen sie nun durch Krankheit hervorgerufen oder durch wirtschaftliche Unbeholfenheit bedingt sein, die oft gerade die fähigsten Künstler als Erbsünde an sich haben» (Die *Unterstützungskasse* 1950, S. 13). Dennoch pochten die Verantwortlichen auf die künstlerische Qualität und distanzierten sich von ausschliesslich fürsorglichen Aspekten. Die «Unterstützungswürdigkeit» der Kunstschaffenden war an die Teilnahme an der *Nationalen Kunstausstellung*, an einer regionalen, vom SKV organisierten oder an einer «gleichwertigen internationalen Ausstellung» gekoppelt. Allerdings bestand für «in Not geratene jüngere oder ältere Künstler [...], die aus irgendeinem Grund diese Ausstellungsbedingung nicht oder noch nicht erfüllen [...], die aber dennoch nach der offenbaren Qualität ihrer Arbeit einer Unterstützung bedürfen» (ebd.), ein Spezialfonds, aus dessen Mitteln sie bedacht werden konnten. Die Krankenkasse stand allen Mitgliedern offen (vgl. Die *Unterstützungskasse* 1956, S. 62).

96 Bericht 1967, S. 77.

hergehende Sicherung von Reproduktion und Regeneration der Menschen und ihrer Fähigkeiten⁹⁷ einen Mehrwert, der sich in monetärem und symbolischem Kapital auf den staatlichen Konten niederschlägt.

Spätestens Ende der 1960er Jahre wurde Kritik an der wohlfahrtsstaatlichen Kunstförderung laut. 1968 stellte Karl Schmid in seinem Vortrag *Der moderne Staat und die Kunst* die «Kunst-Caritas»⁹⁸ in Frage. Agiere der Staat als fürsorgende Instanz, die «gerecht und anständig etwas an diejenigen [verteilt], die nicht für sich selber sorgen können: die Alten, die Invaliden, die Künstler»,⁹⁹ werde die künstlerische Energie erstickt. Die mit den wirtschaftlichen Turbulenzen angeheizte Kritik am Sozialstaat gewann mit dem aufstrebenden Neoliberalismus Mitte der 1970er Jahre an Boden und stellte anstehende sozialstaatliche Reformen in Frage.¹⁰⁰ 1974 erteilte die EKK jeglichem fürsorgenden Charakter der Stipendien eine Absage.¹⁰¹ Letztlich ging das Abrücken der Kunstförderung von einer fürsorgenden Unterstützung auch mit der veränderten Selbst- und Fremddimensionierung der Kunstschaffenden einher, die nicht länger auf finanzielle Nothilfe angewiesen schienen, sondern erfolgreich ihre Karrieren vorantrieben. Das noch 1982 bei einer EKK-Sitzung aufgeworfene Anliegen, «warum man Minderheiten in diesem Staat nur immer schützen will anstatt ihre Entwicklung zu fördern»,¹⁰² verweist jedoch auf die Kontinuität von Fragen nach sozialstaatlich motivierter Förderung.

Die Künstlerinnen und Künstler als «Warner und Mahner»:¹⁰³ Zuweisung staatsbürgerlicher Pflichten

Im Rahmen gesellschaftspolitischer Legitimierungen nahmen auch die Versuche, den Kunstschaffenden eine gesellschaftsrelevante Funktionen zuzuschreiben, eine wichtige Stellung ein. Dem Menschen sollte sich «in der Begegnung mit dem Kunstwerk die Tiefe seiner Existenz»¹⁰⁴ erschliessen. Dabei seien «die Leistungen der schöpferischen Phantasie als Selbstdarstellung einer Gesellschaft und ihrer Kultur sowie als Zeugnisse des um sein Selbstverständnis ringenden

97 Degen, Entstehung, S. 17.

98 Schmid, *Der moderne Staat*, S. 46. Vgl. dazu ausführlich: [Kap. 4.3](#) der vorliegenden Arbeit.

99 Ebd.

100 Degen, Entstehung, S. 37.

101 P. 276/11. Juli 1974, S. 6.

102 P. 316/11.–12. Nov. 1982, S. 2.

103 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, S. 5, BAR E3802#1988/126#147*.

104 Dies die Formulierung im bundesrätlichen Bericht an die Bundesversammlung 1967 (Bericht 1967, S. 77).

Menschen» zu begreifen, weshalb dem Staat das «Schicksal von Kunst, Literatur, Film, Theater und Musik nicht gleichgültig sein»¹⁰⁵ dürfe.

Der Kunstschaffende sei «weder Übermensch noch verantwortungsfreier Hofnarr», sondern verstehe sich «heute mehr denn je – als Glied der menschlichen Gesellschaft».¹⁰⁶ Er wurde wohl als gleicher Staatsbürger unter vielen beschrieben, seine besonderen, für das Kollektiv der Gesellschaft unverzichtbaren Gaben jedoch herausgestrichen. Auffällig ist, dass die auch in der Förderung allgegenwärtige Konturierung des Kunstschaffenden als Mann ihre Entsprechung im Entwurf des männlichen Staatsbürgers fand. So propagierte Bundesrat Hürlimann bei der Vergabe des Kunststipendiums 1979: «Auch Künstler sind Bürger; sie zahlen Steuern, leisten Militärdienst, wie wir alle. Sie unterscheiden sich von der Mehrheit nur dadurch, dass sie sich in schöpferischer Art mit nicht alltäglichen Dingen beschäftigen, dass sie etwas helllichtiger und dünnhäutiger sind als die meisten und darum unter den Ungereimtheiten und Widersprüchen unseres Daseins stärker zu leiden haben.»¹⁰⁷

Debattenbestimmend war insbesondere die Annahme, dass die Kunstschaffenden als Seismographen des gesellschaftspolitischen Kontextes zu agieren wüssten. Würden sie doch über eine besonders sensible Beobachtungsgabe für die zeitspezifischen Umstände verfügen und seien mehr als Andere befähigt, sich mit den, wie es die Verantwortlichen der *Stiftung Landis & Gyr* formulierten, «Problemen unserer Zeit»¹⁰⁸ auseinanderzusetzen. Die Kunstschaffenden wurden nicht nur als «Anwälte des ganzheitlichen Menschen», sondern auch «als Mahner» beschrieben, die darauf beharren würden, «dass diejenigen Seiten der menschlichen Natur, die nicht unmittelbar der wirtschaftlichen Utilität und dem technischen Fortschritt dienstbar zu machen sind, nicht einfach ausgeschaltet»¹⁰⁹ werden dürfen. Diese Fähigkeiten strich auch EDI-Vorsteher Hürlimann heraus: «Kraft seiner besonderen Befähigung, feinste Strömungen – auch politischer Art – wahrzunehmen und vorauszusehen, hat der Künstler oft die Funktion eines Warners und Mahners, eines Mahners zudem, der über die gestalterischen

105 Ebd.

106 Hürlimann, Einzelinitiative 1976, o. P.

107 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, S. 4, BAR E3802#1988/126#147*. Hürlimanns Verweis auf den Militärdienst ist hinsichtlich des bürgerlichen Geschlechterdualismus bezeichnend. Die Wehrdienstpflicht trug entscheidend dazu bei, die Differenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit zu zementieren. Regula Argast betont, dass «Krieg, Männlichkeit, Nation und Staatsbürgerschaft» (Argast, Staatsbürgerschaft, S. 88) seit der Schaffung von Nationalarmeen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Einheit bildeten, die eine argumentative Basis für den Ausschluss der Frau von der politischen Staatsbürgerschaft schuf (ebd., S. 130–136).

108 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr, S. 26.

109 Ebd., S. 27.

Mittel verfügt, das von ihm Gefühlte anschaulich und verständlich zu machen. So kann er dem Staat Entscheidungshilfe bieten, vor allem natürlich dort, wo es um Fragen der Gestaltung und der ästhetischen Qualität geht.»¹¹⁰ Die Förderung der bildenden Kunst wurde mit den Verweisen auf die staatstragende Funktion der Künstlerinnen und Künstler legitimiert. So seien diese gerade wegen ihrer Sensibilität und ihrer hellstichtigen Fähigkeiten in der Lage, sich nicht nur in künstlerische Entscheidungsfindungen einzubringen, sondern in Fragen von politischen Dimensionen die Stimme zu erheben: «Mehr noch: indem sie [die Kunst, d. V.] sich aus der Realität des Alltags in die Utopie emporzuschwingen vermag, kann sie neue Richtungen weisen, neue Wege vorzeichnen. Sie vermag gleichzeitig auch die politischen Verantwortlichen vor drohenden Fehlentwicklungen zu warnen.»¹¹¹

Diese Erwartungen wurden jedoch auch relativiert. Hürlimann Verweise auf die von den Kunstschaaffenden forcierte «Auseinandersetzung», die «unsere Gemeinschaften im grossen und im kleinen vor Erstarrung bewahrt»,¹¹² wurde durch den Nachschub, dass die formulierte Kritik «vielleicht nicht immer als zutreffend empfunden»¹¹³ werden müsse, entschärft. Die Künstlerinnen und Künstler sollten den ihnen zugewiesenen staatsbürgerlichen Pflichten als sensible Warner und Mahner wohl nachkommen, allerdings blieben ihre Ideen modellhaft und harrten der Verwirklichung. So Hürlimann 1976: «Und da ist es oft der Künstler, der, mit Feinfühligkeit und Fantasie in überdurchschnittlichem Masse begabt, auf drohende Erstarrung und nötigen Wechsel aufmerksam machen kann. Ihm fällt es deshalb leichter als vielen seiner Mitbürger, Alternativen zu entwerfen und Denkmodelle zu schaffen, die, auch wenn sie nicht unmittelbar zu verwirklichen sind, ja vielleicht utopisch erscheinen, doch neue Richtungen zu weisen vermögen.»¹¹⁴ Diese Funktionszuweisungen offenbaren, dass die Kunst und die Kunstschaaffenden trotz der argumentativen Rückgriffe auf gesellschaftspolitische Relevanzen letztlich doch im Reich der Fantasien und Utopien verortet wurden.

110 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, S. 5, BAR E3802#1988/126#147*.

111 Staat und Kultur. Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

112 Hürlimann, Kultur, S. 10.

113 Ebd.

114 Hürlimann, Einzelinitiative 1976, o. P.

«Demokratische Kulturpolitik», «Kultur für alle» und «Soziokultur»: Parolen und gesellschaftspolitische Einschreibungen in den 1970er Jahren

Die Verweise auf die Verpflichtung zur Förderung, die kompensierende Wirkung von Kunst oder die Hellsichtigkeit der Kunstschaffenden wurden um 1970 durch eindeutig gesellschaftspolitische Legitimierungen erweitert. Im Fokus stand ein auf Bildung und Veränderung bedachter Wesenszug, der der Kunst und der Kultur zugeschrieben wurde. Diese Einschreibungen offenbarten sich entlang von fünf Argumentationslinien, die die Begründungen für die Kunstförderung im Spannungsfeld von Hochkonjunktur und Krise zwischen 1970 und 1980 bestimmten. Erstens basierte die wachsende gesellschaftspolitische Ausrichtung der Legitimierungen auf einer Relektüre des Kulturbegriffes. Angestossen durch die Umwälzungen in den späten 1960er Jahren und im Rückgriff auf Herbert Marcuses Kritik einer affirmativen Kultur, wurden die sozialen und politischen Komponenten der normativen Idee von Kultur, die primär die hochkulturellen Bereiche wie Theater, Oper, bildende Kunst oder Literatur meinte, infrage gestellt.¹¹⁵ Diese kritische Bewertung bedingte eine Öffnung des Kulturbegriffes. In Anlehnung an die Definitionen der amerikanischen Kulturanthropologie und an die UNESCO und den Europarat beschrieb der Clottu-Bericht die Kultur als die «vielfache[n] Ausdrucksformen des schöpferischen Lebens auf allen Gebieten».¹¹⁶ Demnach schliesse der Kulturbegriff, so Bundesrat Hürlimann 1978, «über Spiel und Kunst hinaus»¹¹⁷ auch die Religion, die Philosophie oder die Wissenschaft ein: «Kultur, so ganzheitlich gesehen, hat neben dem hohen ästhetischen einen ebenso ethischen Anspruch. Sie steht in Bezug zu den Sinnen und zum Geist gleichermassen, weil in ihr der Mensch in seiner schöpferischen Gesamtheit sich manifestiert. Damit ist sie lebenswichtig, für den Staat nicht minder als für den einzelnen Menschen.»¹¹⁸ Die Ausdehnung des Kulturbegriffes implizierte eine Erweiterung der kulturpolitischen Zuständigkeitsbereiche. Das von Hürlimann propagierte «umfassende Verständnis von Kulturpolitik»¹¹⁹ sollte gesellschaftspolitische Fragestellungen tangieren und dazu führen, «dass sich kulturelle Anliegen auch in den übrigen Bereich der Politik stärker durchsetzen können».¹²⁰

115 Klein, Kulturpolitik, S. 175ff.

116 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 13.

117 Staat und Kultur. Redetyposkopript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 5, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

118 Ebd.

119 Ebd., S. 19.

120 Ebd., S. 17.

Zweitens näherten sich die kulturpolitischen Strategien um 1970 bildungspolitischen Zielsetzungen an und distanzieren sich von wohlfahrts- oder sozialstaatlich determinierten Implikationen. Die vom damaligen EDI-Vorsteher Tschudi bereits 1964 geforderte Ausrichtung einer «aktiven staatlichen Kulturpolitik»¹²¹ an der «im Werden begriffenen Ordnung [...] einer Bildungsgesellschaft»¹²² spitzte sich zu. Einerseits war damit die Integration der Kunst und Kultur in das Bildungs- und Erziehungswesen intendiert. So forderte der Clottu-Bericht eine Stärkung der Schulfächer, «bei denen die schöpferische Kraft der Kinder und Jugendlichen ihren Ausdruck findet»,¹²³ während Hürlimann den «Zugang zur Kunst» als «eine Erziehungsaufgabe»¹²⁴ umschrieb. Andererseits war damit eine über die Institution der Schule hinaus zu vermittelnde kulturelle, ästhetische und politische Bildung beabsichtigt. Dieses Moment der umfassenden Förderung sollte auf die Produzenten und die Rezipienten angewandt werden. Bedürfe doch angesichts «der total veränderten Umwelt, der immer rascher voranschreitenden Entwicklung von Wissenschaft und Technik nicht nur der Kulturschaffende, sondern auch der Kulturempfänger der Förderung».¹²⁵ Eine «weitgehend als Bildungspolitik» umrissene Kulturpolitik müsse dazu führen, dass «die von der Öffentlichkeit unterhaltenen oder unterstützten Institutionen statt zu unreflektiertem Konsum zu aktivem kulturellen Lernen einladen».¹²⁶ Die bildungspolitische Ausrichtung kulturpolitischer Zielsetzungen ging nicht nur einher mit einer «kulturelle[n] Identitätsbildung der Individuen»¹²⁷ und einer emanzipatorisch motivierten Konzentration auf politische Bildung, sondern war durch die Hoffnung auf die Herausbildung einer freien, demokratischen Gesellschaft genährt. Bundesrat Tschudi betonte 1970: «Ziel der Kulturpflege des Bundes bleibt es, die freie menschliche Persönlichkeit zu fördern und zu unterstützen, das Bewusstsein von der kulturellen Eigenart [sic!] zu stärken und

121 Tschudi, Die eidgenössische Kulturpolitik, S. 28.

122 Ebd., S. 8.

123 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 401.

124 Gemäss Hürlimann soll die staatliche Förderung primär «die unbegrenzte Freiheit für den Künstler» (Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.) garantieren und darauf abzielen, dass «in möglichst weiten Kreisen das Verhältnis und das Interesse für kulturelle Belange geweckt und damit ein kunstfreundliches Klima geschaffen» (ebd.) werde. Hierfür «reichen sie Kunstpflege und Bildungspolitik die Hand, denn der Zugang zur Kunst ist im wesentlichen eine Erziehungsaufgabe, die sich von der Volksschule bis zur Erwachsenenbildung erstreckt» (ebd.).

125 Martel, Aus der kulturpolitischen Tätigkeit, S. 212.

126 Kulturpolitik des Bundes. Impulse, Interpretationen, Inventar. Referat, gehalten von Mitarbeitern des BAK am Séminaire culturel de Spiez, 9. Juni 1980, S. 17, BAR E3010A#1984/127#30*.

127 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 15.

beizutragen, in unserem Volke die freiheitlich-demokratische Gesinnung wach zu halten.»¹²⁸

In dieser Auslegung wurden die gesellschaftspolitischen Begründungen für eine Kunst- und Kulturpolitik durch eine staatstragende Dimension befeuert. In seiner für die kulturpolitischen Restrukturierungen der späten 1970er Jahre wegweisenden Rede auf Schloss Lenzburg strich Bundesrat Hürlimann diese Aspekte hinaus: «Dadurch dass die Kultur sinnstiftend ist, wirkt sie staaterhaltend. Indem sie dem Bürger zum Erlebnis einer eigenen Identität verhilft, stärkt sie auch sein überindividuelles, sein staatliches Selbstbewusstsein. [...] So kann eine Gesellschaft, kann ein Staat sich verändern, nicht gewaltsam und plötzlich, sondern im Sinne eines stetigen Fortschritts auf dem Wege zu einer reicheren, schöpferischen Menschlichkeit und zu einer «kulturellen Demokratie» im echten Sinne.»¹²⁹

Der von Hürlimann angeführte Begriff der «kulturellen Demokratie» bildete den dritten Schwerpunkt, in dem die kulturpolitischen Ideen in den 1970er Jahren gesellschaftspolitisch aufgeladen wurden. Die bereits im Clottu-Bericht geprägten Bezeichnungen der «kulturellen Demokratie» oder der «demokratischen Kulturpolitik» gründeten auf einer Vermengung der Ideen der Demokratisierung, Mitbestimmung und Partizipation.¹³⁰ In Anlehnung an die Debatten in der Bundesrepublik Deutschland waren diesem kulturpolitischen Entwurf zwei Dimensionen der Demokratisierung immanent.¹³¹ Einerseits spitzte sich diese auf die vom deutschen Kulturpolitiker Hoffmann geprägte Formel einer «Kultur für alle» zu. Andererseits implizierte sie auch die Forderung nach einer «Kultur von allen», also nach einer möglichst breiten Partizipation an der Kulturerzeugung.¹³² Diese Vermittlungsleistung, im Rahmen derer «mög-

128 Tschudi, Aspekte, S. 18. Ähnlich argumentierte auch der Clottu-Bericht, der eine «staatsbürgerliche und kulturelle Gleichgültigkeit» (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 395) und eine «schlechte Stimm- und Wahlbeteiligung» (ebd.) beklagte und darauf verwies, dass dem durch ein verstärktes staatliches Engagement in der Kulturpolitik beizukommen sei.

129 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

130 Gerber, Blätter, S. 19.

131 Vgl. dazu: Klein, Kulturpolitik, S. 178ff. Die Konjunktur der bundesdeutschen Debatten äusserte sich auch in der Fülle kulturpolitischer Schriften, die in den 1970er Jahren publiziert wurden. Insbesondere die Schriften von Hilmar Hoffmann stellten auch in den kulturpolitischen Debatten der Schweiz einen Referenzpunkt dar, wird doch an verschiedenen Stellen auf dessen Publikation *Kultur für alle* verwiesen. So beispielsweise in: Kulturpolitik des Bundes. Impulse, Interpretationen, Inventar. Referat, gehalten von Mitarbeitern des BAK am Séminaire culturel de Spiez, 9. Juni 1980, S. 10, BAR E3010A#1984/127#30^o; Reichenau, Betts, Kulturförderung, S. 24; Begrüssungsworte zur Eröffnung der Junifestwochen 1974 von Stadtpräsident Dr. S. Widmer, 31. Mai 1974, o. P., StArZH, V.B.c.67.

132 Klein, Kulturpolitik, S. 182.

lichst allen Schichten des Volkes Zugang zum kulturellen Leben»¹³³ ermöglicht werden sollte, manifestiert sich in den Forderungen im Clottu-Bericht nach kunstvermittelnden Bemühungen sowie im Wunsch nach einer «beträchtliche[n] Ausweitung der Verantwortlichkeiten der öffentlichen Hand».¹³⁴ Dies bedeutete eine Vergrösserung der Gruppen, denen kulturpolitischer Betreuungsbedarf zugebilligt wurde.¹³⁵ Demgegenüber pochten die in einer «Kultur von allen» intendierten Entwicklungsleitungen auf eine «allen Schichten unserer Bevölkerung» mögliche, «aktive Teilhabe am geistigen und kulturellen Leben unserer Gegenwart».¹³⁶ Dies äusserte sich im Clottu-Bericht in Forderungen nach einer Verdichtung der finanziellen Förderstrukturen oder der Einrichtung von öffentlichen Ateliers mit Infrastruktur und fand in der kunstfördernden Praxis eine Entsprechung in der Konjunktur unjurierter Ausstellungen.¹³⁷

Die Förderung der bildenden Kunst wurde unter dieses, auch vage Konglomerat kulturpolitischer Bestrebungen subsumiert. Der Antagonismus zwischen dem Diktum einer Kultur von und für alle und der der Förderung immanenten Selektionsmechanismen bedeutete eine argumentative Gratwanderung. Bei der Reformierung des Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerbes in den späten 1970er Jahren betonte Hürlimann: «Kunstförderung ist in erster Linie Künstlerförderung. Weil kulturelle Leistungen individuellen Charakter besitzen, hat auch die Künstlerförderung individuell differenziert zu erfolgen. Damit soll allerdings in keiner Weise einer ausschliesslichen Eliteförderung das Wort geredet werden. Jede Spitze braucht ihre Basis; wo nicht gesät wird, lässt sich nicht ernten. Dennoch gehört es zu der Bedingtheit des Staates, dass die Beschränktheit seiner Mittel ihn zwingt, viele seiner Fördermassnahmen mit einem *Auswahlverfahren* zu verbinden.»¹³⁸

133 Staat und Kultur. Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 12, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

134 Ebd., 13.

135 Schulze subsumiert diese Tendenzen in seiner Analyse der kulturpolitischen Leitmotive unter das sogenannte Demokratisierungsmotiv. Dieses habe sich aus einer kompensatorisch motivierten, dem Gleichheitspostulat verpflichteten Kulturpolitik zum Ausgleich sozialer Asymmetrien entwickelt und sei schliesslich in einer bedürfnisorientierten Variante im Sinne von «für jeden etwas» gemündet (Schulze, Erlebnisgesellschaft, S. 499f.).

136 Tschudi, Aspekte, S. 20.

137 Auch die privatwirtschaftliche Förderung bediente sich, wenn auch ohne Rückgriffe auf das entsprechende Vokabular, des Konzepts einer Kultur von und für alle. Insbesondere der MGB stand bereits in den 1940er Jahren dafür ein, dass «auch die bildende Kunst [...] durch grosse Ausstellungen mit Verkauf und Verlosung ihren Weg ins Volk» (Duttweiler, 15 Jahre, S. 85) nehmen solle, während beispielsweise die *Bankgesellschaft* seit den 1970er Jahren unter dem Titel *Malen ist unser Hobby* Ausstellungen mit den Kunstwerken ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter organisierte.

138 Staat und Kultur. Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 8, Archiv visarte, 39-03/1978/02, Hervorhebung im Original.

Die Forderung nach einer demokratischen Kulturpolitik hatte auch zu Beginn des neuen Jahrzehnts noch Konjunktur. Am *Séminaire culturel de Spiez* im Sommer 1980 hielten Vertreterinnen und Vertreter des BAK fest, dass Förderung mehr umfassen müsse als die Unterstützung des künstlerischen Schaffens oder die Etablierung von Vermittlungsbemühungen. Vielmehr sei «der soziale Gebrauchswert von Kunst und Kultur und seine emanzipatorische Qualität zu entdecken, die Sozio-Kultur.»¹³⁹ Als kulturpolitisches Konzept fungierte diese als vierter relevanter Baustein einer gesellschaftspolitischen Aufladung der Förderung. Ebenfalls den kulturpolitischen Reformierungen in der BRD entsprungen,¹⁴⁰ wandte sich die Idee der Soziokultur gegen die restaurative Kulturpolitik im Westdeutschland der Nachkriegsjahre. Sie implizierte die Pluralisierung der Formen ästhetischer Praxis und zielte auf die Vermengung von öffentlichem und kulturellem Raum, von Kunstschaffenden und Publikum oder von professionalisierter Kunst und selbstorganisiertem künstlerischem Schaffen.¹⁴¹ Als kulturpolitischer Begriff bezeichnete sie eine Programmatik, die über die Kunst- und Kulturförderung hinaus kulturelle Entwicklungsprozesse für eine Demokratisierung durch die Kultur anregen und gesellschaftliche Gruppierungen als Akteure animieren wollte.¹⁴² Betont wurde vor allem die «Kunst als Kommunikationsmedium»,¹⁴³ was sich auch in den Debatten der Schweiz etablierte. Die vom BAK propagierte Soziokultur gründete auf der bereits im Clottu-Bericht vertretenen Idee¹⁴⁴ einer «Kunst als ein soziales Medium, als Möglichkeit zur Verständigung, zur Kommunikation, zur Sozialisation; Kultur begriffen als Lebenszusammenhang».¹⁴⁵ Während das Konzept der Soziokultur in den 1970er Jahre zum teilweise unscharfen Sammelbegriff für jegliche neue Ansätze mutierte, manifestierte sich deren konkrete Umsetzung vor allem als

139 Kulturpolitik des Bundes. Impulse, Interpretationen, Inventar. Referat, gehalten von Mitarbeitern des BAK am *Séminaire culturel de Spiez*, 9. Juni 1980, S. 17, BAR E3010A#1984/127#30*.

140 Mit der Veröffentlichung *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur* etablierten Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl den Begriff 1974 im kulturpolitischen Diskurs der BRD (Glaser, Stahl, *Die Wiedergeburt*; vgl. Knoblich, *Das Prinzip*, S. 7f.).

141 Ebd., S. 8.

142 Klein, *Kulturpolitik*, S. 186.

143 Glaser, Stahl, *Die Wiedergewinnung*, S. 25.

144 Bedingt durch den Entstehungszeitraum, kam die Studie ohne den Begriff der Soziokultur aus. Stark gemacht wurde jedoch das kommunikative Moment der Kultur, die eine «Kommunikation zwischen den einzelnen Menschen» (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), *Beiträge*, S. 395) herstelle, «ihnen eine gemeinsame Sprache» (ebd.) gebe und «ihnen [ermögliche], sich ihrer Bedürfnisse und Wünsche bewusst zu werden, sie zu formulieren und Antworten darauf zu finden, sei es für sich allein persönlich oder für die Gemeinschaft» (ebd.).

145 Kulturpolitik des Bundes. Impulse, Interpretationen, Inventar. Referat, gehalten von Mitarbeitern des BAK am *Séminaire culturel de Spiez*, 9. Juni 1980, S. 17, BAR E3010A#1984/127#30*.

räumliche Praxis. Die in sub- oder gegenkulturellen Bewegungen bereits vorhandenen Initiativen für selbstverwaltete Räume, die das institutionalisierte Kulturangebot erweiterten, erfuhren durch die soziokulturell angereicherten kulturpolitischen Diskurse Unterstützung von unerwarteter Seite. So verbreiteten sich in den 1980er Jahren soziokulturelle Zentren als Gefässe der kantonalen und kommunalen Förderung.¹⁴⁶ In der Kunstförderung wurde vor allem die Selbstverwaltung Gegenstand neuer Förderstrategien. Die bereits in den 1970er Jahren geforderte Unterstützung unabhängiger Ausstellungsräume wurde vom Bund in den 1980er Jahren eingelöst. Dadurch geriet der urbane städtische Raum in den Fokus kulturpolitischer Reflexionen.¹⁴⁷ Die vom Direktor der Kunsthalle Basel, Peter F. Althaus, geäusserten Gedanken über eine «sinnvolle und sozial verantwortungsbewusste Kunstförderung», die sich «in erster Linie mit der Herstellung und Ausweitung von [...] öffentlichen Begegnungsbereichen zwischen den Kunstproduzenten einerseits und den Kunstkonsumenten andererseits»¹⁴⁸ beschäftigen sollte, intendierten die Schaffung von Räumen, die «keine Nutzung präjudizieren»¹⁴⁹ sollten. Diese «Kommunikationsbereiche sollten nicht in besonderen ausgezeichneten Monumentalräumen konzipiert», sondern vielmehr «an vielen Orten [...] des alltäglichen Lebens»¹⁵⁰ etabliert werden. Rund zehn Jahre später wurden ähnliche Ansätze auch von der staatlichen Kulturförderung formuliert und der städtische Raum als zentraler Ort für Förderaktivitäten entdeckt. «Kultur findet immer noch», so zwei Vertreter des BAK in der vom Amt herausgegebenen Zeitschrift *Cultura*, «in eigens dafür eingerichteten Gebäuden und Plätzen statt».¹⁵¹ Und sie führen fort: «Damit geht ihr aber der direkte Bezug zu unserem Leben, zur Stadt, zur Aktualität verloren.»¹⁵² Die imaginierte «Wunsch-Stadt»¹⁵³ sollte Raum bieten für «Tanzen in Wirtschaften, Theater auf öffentlichen Plätzen, Ausstellungen im Bahnhof, in der Post, in Verwaltungsgebäuden mit regem Publikumsverkehr»¹⁵⁴ und mit «Kreativräume[n], wo jedermann seine schöpferischen Bedürfnisse befriedigen kann, wo die nötigen Apparate, Geräte, Instruktoren»¹⁵⁵ zu finden sind, ausgestattet sein.

146 Knoblich, Das Prinzip, S. 9f.; Klein, Kulturpolitik, S. 186f.

147 Knoblich, Das Prinzip, S. 8.

148 Althaus, Gedanken, S. 51. Vgl. dazu auch: [Kap. 3.3](#) der vorliegenden Arbeit.

149 Althaus, Gedanken, S. 52.

150 Ebd.

151 Reichenau, Betts, Kulturförderung, S. 23.

152 Ebd.

153 Ebd., S. 26.

154 Ebd., S. 24.

155 Ebd., S. 25.

Die gesellschaftspolitischen Debatten gründeten fünftens auf einer immer kritischeren Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Wandel der Nachkriegszeit.¹⁵⁶ Diese artikulierte sich in der Problematisierung von Begriffen wie «Vergnügungsindustrie»¹⁵⁷ oder «Konsumgesellschaft».¹⁵⁸ Mit Blick auf die Argumentationslinien lassen sich zwei Themenfelder eruieren, in denen die Kunstförderung Bedenken formulierte und zugleich auf die Notwendigkeit kulturpolitischer Investitionen pochte. Zum einen trieb sie die durch die Einführung von mehr Ferien und arbeitsfreien Samstagen entstandene Zunahme an arbeitsfreier Zeit um. Demnach verlange «unsere durch viel Freizeit und Musse geprägte Kultur», so Pierre Arnold, Präsident der Verwaltungsdelegation des *Migros-Genossenschafts-Bundes*, 1977 nach «einer angemessene[n] Vermehrung der menschlichen Entfaltungsmöglichkeiten».¹⁵⁹ Die sinnvolle Gestaltung der freien Zeit und die veränderten Relationen zwischen Arbeits- und Freizeit waren auch Bundesrat Tschudi ein Anliegen: «Während bisher – zumal finanziell gesehen – Massnahmen im Zentrum standen, die der Erhaltung des kulturellen Erbes sowie der Förderung des künstlerischen Schaffens dienten, wird sich eine aktive Kulturpolitik in Zukunft mehr als bisher *auch* an den geistigen und kulturellen Bedürfnissen des Einzelnen orientieren, an den Bedürfnissen des Menschen in der modernen Industriegesellschaft, der infolge der zunehmenden Freizeit mehr Gelegenheit hat zur Pflege und Kultivierung persönlicher Interessen, der aber auch dieser ausgleichenden Tätigkeit bedarf, sollen viele seiner in der heutigen Arbeitswelt unbeanspruchten Kräfte und Fähigkeiten nicht verkümmern.»¹⁶⁰ Die freie Zeit war zusehends kommerziellen Zugriffen ausgesetzt. Neben einem breiten Angebot an Konsumgütern entstand eine eigentliche Freizeitindustrie. Auch die seit den 1960er Jahren zur Grundausstattung der Schweizer Haushalte gehörenden Radio- und Fernsehgeräte prägten die Gestaltung der freien Zeit.¹⁶¹

Zum anderen liessen sich angesichts dieser Entwicklungen auch konsumkritische Stimmen aus der Förderung vernehmen. Diese stiessen sich an der Verfügbarkeit des Menschen «über materielle Güter [...], von denen er nur wenige

156 Der wirtschaftliche Boom der Nachkriegszeit liess die Klassengegensätze verblasen. Es entstand eine moderne Massenkonsumgesellschaft. Diese lässt sich unter anderem durch eine Betonung der Freizeit gegenüber der Arbeit und des Konsums gegenüber der Produktion charakterisieren (Tanner, Lebensstandard, S. 102).

157 Staat und Kultur. Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 19, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

158 Tschudi, Aspekte, S. 18.

159 Arnold, Eine verblüffende Verbindung, S. 194.

160 Tschudi, Aspekte, S. 19, Hervorhebung im Original.

161 Weibel, Freizeit, S. 787.

Jahrzehnte zuvor noch kaum zu träumen wagte»,¹⁶² die jedoch die wachsende Isolation forcieren würden. Entsprechend müsse einer «industriellen (technischen) Freizeitbewältigung» und der sich in die Freizeit fortsetzenden «Isolierung des Menschen» ein «Kulturangebot der Begegnung» entgegengesetzt¹⁶³ werden. 1978 entwarf Hürlimann das düstere Bild einer Gesellschaft, in der die Individuen in der Einsamkeit erstarren würden. Diesen Entwicklungen, so die kulturpessimistische Position des Bundesrates, sei nur durch ein umfassendes kulturpolitisches Engagement beizukommen. Im Rückgriff auf Formulierungen des Europarates, in denen Adornos und Horkheimers Kritik an einer «Kulturindustrie» anklingt, hielt er fest: «Offenbar bieten die elektronischen Medien, die Vergnügungsindustrie, die Flut der Druckerzeugnisse soviel «Ersatz, dass sich» – wie es in einem Bericht des Europarates dazu heisst – «eigenes Bemühen nicht mehr lohnt: Die Allgegenwart technisch perfekter Kunstproduktionen fördert die passive Rolle in der kulturellen Kommunikation.» [...] Diese Entwicklungen dürfen uns nicht gleichgültig lassen. Und was wir sicher daraus schliessen können, scheint mir zu sein, dass eine Kulturpolitik, die sich ausschliesslich als Förderung der Künste versteht, [als] fragmentarisch und letztlich vielleicht sogar auf diesem Gebiet wenig wirkungsvoll erweisen wird. Wir brauchen ein umfassendes Verständnis von Kulturpolitik, das den Pluralismus in einer auf Konzentration und Zentralisation ausgerichteten Gesellschaft gewährleistet, das in einer Zeit, da traditionelle soziale Strukturen sich auflösen, die Entstehung neuer menschlicher Bindungen fördert und schliesslich auch das Engagement des Bürgers an der Gestaltung seiner räumlichen, sozialen und politischen Umwelt ermöglicht.»¹⁶⁴

Trotz der Propagierung dieses offenen Kulturbegriffs und eines umfassenden Verständnisses von Kulturpolitik offenbart sich hier eine zutiefst normative Vorstellung von Kunst und Kultur. Diese sollte zwar die Kommunikation zwischen den Menschen fördern, distanzierte sich aber dezidiert von Phänomenen der Alltags- oder Massenkultur. Trotz der rhetorisch vehement verfolgten Distanzierung gegenüber einem als affirmativ deklarierten Kulturbe-

162 Arnold, Eine verblüffende Verbindung, S. 194.

163 Die kulturellen Aktionen der Migros-Gemeinschaft, 1985, S. 66, MGB Archiv G 194.

164 Staat und Kultur. Redetypskript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 19, Archiv visarte, 39-03/1978/02. Die bereits im Clottu-Bericht geäusserte Angst um die Zersplitterung des Gemeinschaftslebens (vgl. Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 395) vermengte sich bei Hürlimann mit einer Skepsis gegenüber den «modernen elektronischen Massenmedien» (Staat und Kultur. Redetypskript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 18, Archiv visarte, 39-03/1978/02), würden doch diese die für die Schweiz charakteristischen kulturellen Unterschiede «mehr und mehr einebnen» (ebd.).

griff schwang dieser als Hintergrundkonsens mit.¹⁶⁵ Dem Entwurf einer umfassenden, gesellschaftspolitischen Kulturpolitik war die Aura einer idealistischen Utopie inhärent, die nach Bedarf proklamiert, aber auch wieder relativiert und an die normative Folie rückgebunden werden konnte.

**«Ein besserer Zustand für die Kunst wäre ein besserer Zustand für die Menschen»:¹⁶⁶
Eine neue Kulturpolitik für eine neue Demokratie?**

Die gesellschaftspolitische Aufladung der kulturpolitischen Rhetorik mündete in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nicht nur im Wunsch nach der Schaffung einer Kultur, als «eine neue Art, den menschlichen Beziehungen, der Arbeit, der Umgebung [...] einen Sinn zu geben»,¹⁶⁷ sondern auch in Entwürfen einer neuen demokratischen Gesellschaftsordnung, in der die Förderung und die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur einen zentralen Stellenwert einnehmen sollten. Die Kultur erschien als Wundermittel für die Lösung aller gesellschaftlichen Probleme und der Einsatz für sie als existenziell. Das Diktum «Eine Nation – auch die unsrige – lebt ja nicht nur von Autobahnen und Kampfflugzeugen!»¹⁶⁸ zeugt von der komplementären Notwendigkeit, die der Kunst und Kultur zugeschrieben wurde. Die «Gelegenheit zur kulturellen und geistigen Betätigung» müsse demnach, so Arnold vom MGB, nicht nur vom Staat, sondern auch von Seiten der Privatwirtschaft forciert werden, gehe es doch um nichts weniger als «die Zukunft unserer Zivilisation, das Gleichgewicht unserer Gesellschaft und das Glück eines jeden».¹⁶⁹ Die von jeher konstatierte Notwendigkeit von kunst- und kulturfördernden Aktivitäten wurde nun als Lebensnotwendigkeit angeführt. 1976 hielt Bundesrat Hürlimann fest: «Kultur ist demnach lebenswichtig. Zwar stirbt kein Mensch Hungers, wenn man ihm beispielsweise den Besuch von Kunstgalerien vorenthält; er wird jedoch bei Unterdrückung jeglichen aktiven oder passiven Umgangs mit Kunst ganz bestimmt seelisch Mangel leiden. Dass eine solche Entwicklung nicht im Interesse der Gemeinschaft liegt, ist offenkundig und Grund genug, einer lebendigen Kulturpolitik grösste Aufmerksamkeit zu schenken.»¹⁷⁰

165 Klein, «Kultur für alle für wen und wozu?», S. 193f. Vgl. dazu auch: Heinrichs, Kulturpolitik, S. 33.

166 Reichenau, Betts, Kulturförderung, S. 24.

167 So die Philosophin Jeanne Hersch, die das Schlusswort des Clottu-Berichtes verfasst hatte (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 445).

168 GSMBA-Präsident Wilfrid Moser bei einer Umfrage zu den kulturpolitischen Bemühungen der grossen Schweizer Parteien 1975 (Moser, Betreibt Ihre Partei, S. 3).

169 Arnold, Eine verblüffende Verbindung, S. 194f.

170 Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

Die ebenso lebensnotwendige wie demokratische Kulturpolitik sollte im Rückgriff auf das umfassende Verständnis von Kultur und in der Kompetenzerweiterung der öffentlichen Hand eine «neuere Demokratie»¹⁷¹ evozieren, die, «nachdem sie sich vorerst mit politischen und sozialen Problemen auseinandersetzen hatte, sich nun auch die Verwirklichung der Kultur zugunsten der Allgemeinheit als Aufgabe stellt».¹⁷²

Obschon diese kühnen Entwürfe angesichts der durch die wirtschaftlichen Turbulenzen gedämpften Kultureuphorie ihrer Umsetzung auch zu Ende des Jahrzehntes noch harrten, erwies sich die Vision einer durch die Kunst- und Kulturförderung gestärkten Demokratie als beständig. Mit der Lancierung der Kulturinitiative im März 1980, die im August des darauffolgenden Jahres zustande kam, wurde die kulturpolitische Debatte weiter angeheizt. Das Initiativkomitee¹⁷³ stand dafür ein, dass Kultur «lebenswichtig»¹⁷⁴ sei und nicht lediglich ein «vornehmes Hobby»¹⁷⁵ einiger weniger darstellen dürfe. Gefordert wurde ein in der Bundesverfassung verankertes Kulturprozent nach Vorbild des *Migros-Genossenschafts-Bundes*. Die Forderungen verlangten nach einer Stellungnahme der staatlichen Akteure der Förderung. In dem vom BAK publizierten Magazin *Cultura* pochten diese erneut auf die demokratiestärkenden Aspekte der Kultur: «Ein Klima der Offenheit, der Neugier, des Anteilnehmens, des Gewährenlassens aus Interesse – dies ist wahrscheinlich der wichtigste Faktor für eine lebendige Kultur in unserem Sinn. In diesem Klima gedeihen aufmerksame Bürger, ausdrucksfähige und -willige Menschen, lebt die Demokratie und mit ihr die Veränderung der äusseren Umstände nach den sich wandelnden Bedürfnissen der Menschen.»¹⁷⁶

Der im Frühjahr 1984 präsentierte bundesrätliche Gegenvorschlag kam jedoch als allgemein gehaltener Kompetenzartikel daher. Allerdings umfasste die Gesetzesbotschaft an das Parlament die detaillierte Ausarbeitung eines kulturpolitischen Programms, das – in weiten Teilen im Geiste des Clottu-Berichtes verfasst – unter anderem die Einrichtung einer «Schweizerischen Informationsstelle für Kulturfragen»¹⁷⁷ forderte. Obschon das Scheitern an der Urne sowohl der Initiative als auch des Gegenvorschlages 1986 wohl dem damals noch herr-

171 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 13.

172 Ebd.

173 Diesem gehörten vierzehn kulturelle Verbände an, darunter die GSMBA, die GWEK oder der *Schweizerische Werkbund* (SWB), unter den Sprechern des politischen Anliegens befanden sich unter anderen Adolf Muschg oder der Publizist Frank Jotterand, der bereits im Kontext des Clottu-Berichtes aktiv gewesen war.

174 Ganter, Die Eidgenössische Kulturinitiative, S. 4.

175 Eidgenössische Kulturinitiative, Initiativkomitee, Aus der Pressemappe, S. 5.

176 Reichenau, Betts, Kulturförderung, S. 27.

177 Botschaft zur Eidgenössischen Kulturinitiative, S. 541.

schenden Verbot des doppelten Ja geschuldet war, entzog das Abstimmungsresultat den kulturpolitischen Debatten den Schwung.¹⁷⁸ Während die hehren Ideen einer umfassenden und die Demokratie stärkenden Kulturpolitik auf dem harten Boden der politischen Realitäten barsten, etablierten sich ökonomisch motivierte Legitimierungsstrategien mehr und mehr. Ein breites kulturelles Angebot erlangte nicht nur arbeitsmarktpolitische Bedeutung, sondern wurde auch für die Umwegrentabilität oder den Image- oder Standortfaktor sowohl für die öffentliche Hand als auch für die Privatwirtschaft immer relevanter.¹⁷⁹ Diese kulturökonomischen Überlegungen stützten letztlich – allen Bemühungen um eine umfassende Kulturpolitik zum Trotz – die etablierten Institutionen, die nicht nur hohe Besucherzahlen, sondern auch hohe Personalkosten aufwiesen und durch die Konsumausgaben von Mitarbeitenden und Besucherinnen und Besuchern ökonomisches Kapital in den Wirtschaftskreislauf einspeisten.¹⁸⁰

6.4 Argument IV: Kunst und die Steigerung der Produktivität

Die Idee der <doppelten> Förderung: Kunst und unternehmerische Optimierungsbestrebungen

In den frühen 1980er Jahren beschrieb der *Migros-Genossenschafts-Bund* das Konzept der «doppelten Kulturförderung».¹⁸¹ Dieses intendierte sowohl die Förderung der Kunstschaffenden als auch die «Erleichterung des Zugangs zum kulturellen Leben» und die «Verbreitung des Verständnisses für das kulturelle Schaffen»¹⁸² in der Öffentlichkeit. Die duale Auslegung des Engagements für die Kunst zeigt sich bereits in den 1970er Jahren im Sprachgebrauch der privatwirtschaftlichen Förderung. Allerdings ist zwischen zwei Nuancen in der Auslegung zu differenzieren. Während beispielsweise die *Stiftung Landis & Gyr* mit der Vergabe ihres Förderpreises eine zweifache Wirkung propagierte und in Analogie zur Strategie der doppelten Förderung der *Migros* nicht nur die Unterstützung der Kunstschaffenden behauptete, sondern auch die Überwindung der Kluft zwischen der Gegenwartskunst und einem nicht näher bestimmten Publikum anstrebte, standen bei den im Betrieb selbst ausgerichteten Kunstauss-

178 Gerber, Blätter, S. 33. Die Kulturinitiative wurde mit 75.2 % Nein- und 16.7 % Ja-Stimmen abgelehnt, der bundesrätliche Gegenvorschlag scheiterte mit 48.1 % Nein- zu 39.3 % Ja-Stimmen (vgl. zu den Abstimmungswerten: <http://www.admin.ch/ch/d/pore/va/19860928/det339.html>, Stand 7. April 2014).

179 Gerber, Blätter, S. 34. Vgl. dazu auch: Schulze, Erlebnisgesellschaft, S. 500f.

180 Heinrichs, Kulturpolitik, S. 33f.

181 Die kulturellen Aktionen der Migros-Gemeinschaft. Bericht von Walter Boris Fischer, Oktober 1983, S. 43, Archiv MGB G 194.

182 Ebd.

stellungen die Mitarbeitenden im Fokus. Die Ausstellungen im firmeninternen Personalrestaurant auf dem Areal der *Landis & Gyr* in Zug verfolgten, so Konzernleitungspräsident Gottfried Straub, ein «zweifaches Ziel»: ¹⁸³ «Zugleich soll unser Personal mit dem Schaffen zeitgenössischer Künstler konfrontiert werden. Wir hoffen, dass diese Begegnung und Auseinandersetzung während mehrerer Wochen das Verständnis für das Kunstschaffen der Gegenwart wecken und fördern werde.» ¹⁸⁴

In ähnlicher Weise wurde das Engagement des *Schweizerischen Bankvereins* im Rückgriff auf die «doppelte Aussage» ¹⁸⁵ der Förderung der Kunstschaffenden einerseits und des Kunstverständnisses der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter andererseits begründet. Auch die *Bankgesellschaft* argumentierte entsprechend und kategorisierte die in den 1970er Jahren im Foyer des Zürcher Hauptsitzes organisierten Kunstausstellungen als «interne Fortbildungsversuche». ¹⁸⁶ Weitere «kunsterzieherische Aktionen» ¹⁸⁷ bestanden in den seit Oktober 1973 von der Kunstkommission organisierten «Einführungskursen in die moderne Kunst», ¹⁸⁸ bei denen den Angestellten Museumsführungen mit Kunstkritikerinnen und Kunstkritikern angeboten wurden. ¹⁸⁹

Verlangten die Verweise auf die kompensierende, erholsame Wirkung von Kunst am Arbeitsplatz von den Angestellten, den Arbeiterinnen und Arbeitern lediglich die Bereitschaft, sich in der Montagehalle oder in der Kantine ab und an der Betrachtung der künstlerischen Werke auszusetzen, gehen die hier formulierten Ansprüche an eine doppelte Förderung weiter. Schon das blosse Vorhandensein von Kunst im Arbeitsumfeld sollte zumindest eine «Begegnung», besser noch eine «Auseinandersetzung» provozieren. Ausstellungen in den firmeneigenen Räumen und gemeinsame Museumsbesuche appellierten an eine aktive Partizipation, ja an eine zielgerichtete Weiterbildung der Mitarbeitenden. So sollten diese durch die Auseinandersetzung mit Kunst im «ausserwirtschaftlichen Bereich» fortgebildet werden und durch die dadurch erreichte «Begegnung mit unserer komplexen Umwelt» zu einer «bessere[n] Standortbestimmung

183 Industrie und Kunst ..., S. 19.

184 Zit. Brunner, Kunstförderung, S. 135.

185 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

186 Begegnung mit Künstler, Werk und Atelier. Ausstellungstext, verfasst von Ernst Mühlemann, 24. Okt. 1974, S. 2, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien/Stiftungen/Firmen.

187 Vermehrte Pflege, S. 1.

188 Ebd., S. 5.

189 Diese Kurse seien, so hiess es in der Firmenzeitschrift, bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern auf grossen Anklang gestossen. Nach einer ersten Ausschreibung sei «die Flut über die Organisationsstelle» hereingebrochen, ja «schon nach zwei Tagen» hätten sich «Berge von Anmeldetalons im Eingangskorbchen des Büros DE 306» gehäuft (Senarclens, Einführung, S. 5).

der Gegenwart»¹⁹⁰ gelangen. Der Kunst wurde nicht nur eine kompensierende, sondern auch eine stimulierende Funktion zugeschrieben. Bezeichnenderweise stand auch eine gegenteilige Wirkung zur Debatte. So betonte Mühlemann als Präsident der Kunstkommission der *Bankgesellschaft*, dass die Angestellten die grafischen Werke für ihre Büroräume selbstverständlich selbst auswählen dürften und diese nicht einfach durch die Kommission vorgesetzt bekämen: «Wir wollen natürlich nicht, dass einzelne Leute Bilder im Büro hängen haben, von denen sie unlustig oder gar krank werden. Es ist deshalb auch jedem Mitarbeiter freigestellt, den Wandschmuck in seinem Büro selbst zu beschaffen. Allerdings mit der Einschränkung, dass er ihn dann auch selbst bezahlt.»¹⁹¹

Die Verweise sowohl auf die Erholung wie auch auf die Förderung, ja die Weiterbildung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bildeten einen zentralen Baustein der wirkungsmächtigen Legitimierungen der Kunstförderung. Diese Argumentationen verweisen auf zwei, in den 1960er und 1970er Jahren zentralen Veränderungen der gesellschaftlichen Konnotation von Arbeit. Erstens wurde die moralisch aufgeladene, identitätsstiftende Konzeption von Arbeit zunehmend in Frage gestellt. Hochkonjunktur, wachsender Wohlstand und verbesserte Bildung weckten Ansprüche auf «Selbstverwirklichung». Zugleich gewann die Idee der Freizeit an Gewicht.¹⁹² Die Firmen, die mit der künstlerischen Gestaltung von Fabrikhallen und Kantinen die Befriedigung vermeintlich arbeitsferner Bedürfnisse bezweckten, gingen zwar von der immer stärker hinterfragten Komplementarität von Arbeit und «emotionellen und ästhetischen»¹⁹³ Ansprüchen aus, propagierten aber zugleich die Integration dieser Bedürfnisse in den Arbeitsalltag.

Zweitens verweisen die Begründungen für die Notwendigkeit künstlerischer Werke am Arbeitsplatz auf die um 1970 betriebswirtschaftlich forcierten Massnahmen zur Förderung der Selbständigkeit und der Eigenverantwortlichkeit der Angestellten, der Arbeiterinnen und Arbeiter. Angeregt durch die von der *Chicago School* formulierte ökonomische Theorie des Humankapitals, die sich perfekt in die kapitalistischen Logiken der Effizienz- und Wertsteigerung einfügen liess, etablierten sich wissenschaftliche Teildisziplinen wie die Arbeits-

190 Begegnung mit Künstler, Werk und Atelier. Ausstellungstext, verfasst von Ernst Mühlemann, 24. Okt. 1974, S. 2, SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien/Stiftungen/Firmen.

191 Vermehrte Pflege, S. 5.

192 König, Arbeit, S. 431. Dazu auch: Lalive d'Epinay, Die Schweizer, S. 65ff. Die immer stärker rationalisierte Arbeit geriet auch in den neulinken Bewegungen der späten 1960er Jahre unter Beschuss. Im Anschluss beispielsweise an den Marxisten Georg Lukács wurde die Arbeit als Ursache der Entfremdung benannt, die der Arbeiterin und dem Arbeiter die menschlich-individuellen Eigenschaften raube (Hecken, 1968, S. 73f.).

193 Schweizerische Kreditanstalt (Hg.), Kunst, o. P.

Betriebs- oder Organisationspsychologie.¹⁹⁴ Das Verständnis des arbeitenden Menschen als Kapitalträger, der sich nicht nur durch Muskelkraft, sondern auch durch Bildung, Erfahrung, Gesundheit oder Beziehungen auszeichnete, wurde mittels wissenschaftsgestützter Personalabteilungen und Personalexpertinnen und -experten in die Unternehmungen implementiert.¹⁹⁵ Die ‹Humanisierung› von Arbeit und Arbeitsumfeld setzte auf einen kooperativ-motivierenden Stil im Umgang mit den Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern, war aber zugleich immer den betrieblichen Rationalisierungsbestrebungen verpflichtet.¹⁹⁶ Dabei veränderte sich auch die Bedeutung von Individualität im Betrieb. Diese war nun als dynamisches Projekt mit permanentem Vervollkommnungspotenzial konzipiert und gründete auf Aktivität, Beteiligung und Verantwortung jeder Einzelnen und jedes Einzelnen.¹⁹⁷ Das von der privatwirtschaftlichen Kunstförderung angeführte Argument der stimulierenden Wirkung von Kunst pochte auf genau diese Ansprüche an die stete Weiterbildung der Angestellten, der Arbeiterinnen und Arbeiter und auf die Vorstellung, dass der ebenso erholte wie angeregte Mitarbeitende letztlich die besseren Leistungen erbringe.¹⁹⁸ Schliesslich klingt in diesen Strategien der Legitimierung bereits der kapitalistische Duktus an, der in den 1980er Jahren die idealisierte Vorstellung der innovativen, kreativen und wandelbaren Arbeitnehmer bestimmte und wesentlich auf der Indienstnahme der in den 1960er Jahren formulierten Kritik an der mangelnden Kreativität und der Entmenschlichung des Alltages durch die Technisierung gründete.¹⁹⁹

Kunstförderung im Kontext von ‹Limits to Growth› und anderen Wachstumsdiskursen

Neben den dargelegten Rückgriffen auf die Idee einer doppelt wirkenden Förderung, die mit betriebswirtschaftlichen Optimierungsbestrebungen einhergingen, etablierten sich bereits in den 1950er Jahren Argumente, die wirtschaftliche und

194 Bernet, Gugerli, Sputniks Resonanzen, S. 440f. Vgl. auch: Rosenberger, Experten, S. 431; Bröckling, Menschenökonomie, S. 16f.

195 Angesichts dieser definitiven Auslegung sei noch einmal an die oben zitierte Sorge Mühlmanns um die psychische und physische Gesundheit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter erinnert, die durch die Kunst keinesfalls ‹unlustig oder gar krank› werden dürften (Vermehrte Pflege, S. 5).

196 Uhl, Bluma, Arbeit, S. 13, 16; Rosenberger, Experten, S. 421ff., König, Siegrist, Vetterli, Warten, S. 110.

197 Rosenberger, Experten, S. 428f.

198 Ebd., S. 11f. Mit Blick auf die Finanz- und Versicherungsinstitute dürfte auch die Hoffnung relevant gewesen sein, dass die Angestellten, die über ein gewisses Wissen in Kunst verfügten, in einen erleichterten Dialog mit den Kunden treten und dadurch vielleicht gar die ‹feinen Unterschiede› überwinden konnten.

199 Boltanski, Chiapello, Der neue Geist, S. 215ff. Vgl. zur Konstruktion künstlerischer Arbeitsstrategien als Rollenvorbild für eine postfordistische Arbeitsethik auch: Kap. 4.4 der vorliegenden Arbeit.

kulturelle Aspekte ebenfalls verknüpften, jedoch von differenten Prämissen ausgingen. In den als Richtlinien für den *Migros-Genossenschafts-Bund* konzipierten Thesen von 1950 betonte Duttweiler die Bedeutung von sozialem und kulturellem Engagement. So seien der «wachsende[n], eigene[n] materielle[n] Macht» stets «noch grössere soziale und kulturelle Leistungen zur Seite»²⁰⁰ zu stellen. Zugespitzt formulierte Peter P. Riesterer, verantwortlich für die Förderung im Bereich der bildenden Kunst, diesen Anspruch 1966: «Die Förderung der Kunst gerade in einer Zeit, in der das materielle Denken bedrohliche Ausmasse annimmt, ist für die *Migros* eine Verpflichtung.»²⁰¹ Die kritische Befragung der Zusammenhänge zwischen wirtschaftlicher Progression und Lebensqualität diene auch der öffentlichen Hand als Baustein für die Legitimierung der Förderung. Gemäss dem Zürcher Stadtpräsident Widmer soll die Stadt nicht nur für «soziale Sicherheit, für Recht und Sauberkeit» sorgen, sondern auch um das «kulturelle Wachstum des Gemeinwesens»²⁰² bemüht sein. Und er folgerte in seiner Ansprache zur Eröffnung der *Junifestwochen* 1966: «Unsere Aufgabe wird es sein, dem materiellen Wachstum Zürichs und seiner Nachbargemeinden ein geistiges, ein kulturelles Wachstum zur Seite zu stellen.»²⁰³ In der anhaltenden Hochkonjunktur gewannen diese Argumentationen weiter an Gewicht. Das quantitative Wachstumsparadigma, das die Nachkriegszeit bestimmt hatte, wurde immer kritischer befragt.²⁰⁴ Die bundesrätlichen Richtlinien zur Regierungspolitik zwischen 1971 und 1975 prophezeiten diesbezüglich gar eine Zäsur: «In Zukunft wird es darum gehen, den Menschen und seinen Kulturbedarf wieder vermehrt ins Blickfeld zu rücken. [...] Wir stehen am Übergang einer vorwiegend auf quantitatives Wachstum ausgerichteten Periode zu einem

200 Die Thesen sind u. a. abgedruckt in: Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Eine Brücke*, S. 60. Duttweiler hielt weiter fest: «Wir müssen wachsender eigener materieller Macht stets noch grössere soziale und kulturelle Leistungen zur Seite stellen. Für das müssen trotz aller geschäftlichen und politischen Beanspruchungen immer Mittel und die Zeit der Besten freigemacht werden, sonst wird das mächtige Migros-Werk absterben wie ein Baum, der keine Blüten mehr treibt» (ebd.).

201 Riesterer, *Die Migros*, S. 6.

202 Ansprache von Stadtpräsident Sigmund Widmer zur Eröffnung der Junifestwochen 1966, S. 9, StArZH, V.B.c.67.

203 Ebd. Eine ähnliche Position formulierte auch die UNESCO bei der ersten intergouvernementalen Konferenz zu kulturpolitischen Fragen 1970 in Venedig. So wurde festgehalten, dass die kulturelle Entwicklung gerade der «pays en voie de développement» (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization UNESCO (Hg.), *Conférence*, S. 11) die Essenz jedes wirtschaftlichen und sozialen Fortschrittes sei. Dabei vermerkte der Generalsekretär der Schweizerischen UNESCO-Kommission, Charles Hummel, dass die Schweiz in diesem Kontext auch unter die «Entwicklungsländer» zu subsumieren sei (Hummel, *Kulturförderung*, S. 103).

204 Vgl. dazu: Steurer, *Der Wachstumsdiskurs*, S. 114f.

Zeitabschnitt, in welchem humanitäre und qualitative Aspekte des Lebens den Vorrang erhalten müssen.»²⁰⁵

1974 thematisierte der *Migros-Genossenschafts-Bund* das Verhältnis von ökonomischen und kulturellen Leistungen in einem internen Positionspapier erneut. Die bereits den Thesen der 1950er Jahre anhaftenden Verweise auf die auch negativen Begleiterscheinungen der gesellschaftlichen Veränderungen wurden nun explizit benannt. Die Verwirklichung der Wohlstandsgesellschaft habe «nicht, wie frühere Generationen erhofften, nur Vorteile und Glück gebracht, sondern neue, schwierige Probleme geschaffen».²⁰⁶ So komme «der kulturellen Tätigkeit eine immer grössere Bedeutung zu», ja es sei die Pflicht des Genossenschaftsbundes, «auf verschiedenen Gebieten im Sinne des qualitativen Wachstums neue Pionierleistungen zu erbringen»:²⁰⁷ «Angesichts der heutigen Konkurrenzverhältnisse in der Wohlstandsgesellschaft ist mit einem verringerten Wachstum zu rechnen. Umso wichtiger werden die nicht-geschäftlichen Bestrebungen, die von der Öffentlichkeit als Beitrag für das Allgemeinwohl aufgefasst werden. Grossunternehmen sind heute in Gefahr, der Öffentlichkeit Angst vor unkontrollierbarer Macht einzuflössen, und müssen deshalb Sorge tragen, dass sie ihr Grosswerden durch immer grössere soziale und kulturelle Leistungen abverdienen. Schon in der Vergangenheit hat sich gezeigt, dass echte kulturelle Leistungen im Dienste des Landes positive Auswirkungen auf die Gesamtentwicklung des Unternehmens hatten. In Zukunft wird diese Wirkung noch grösser sein, da die materiell gesättigten Menschen immer mehr nach anderen Werten und nach Hilfe in der Suche nach einer Sinngebung ihres Lebens verlangen.»²⁰⁸ Zusätzlich zu der erneut formulierten Einsicht, dass wirtschaftliche Grösse mit kulturellen und sozialen Leistungen einhergehen muss, manifestiert sich mit dem Rückgriff auf wachstumstheoretische Argumentationen ein zeitspezifisches Phänomen, das auf der Annahme einer bevorstehenden Verringerung oder Begrenzung des Wachstums gründet. Während der *Migros-Genossenschafts-Bund* diese in der wachsenden Konkurrenz ortete, befeuerte insbesondere die Prophezeiung einer ökologisch bedingten Wachstumsstagnation die Debatten.

1972 wurde im Rahmen eines liberalen Wirtschaftssymposiums an der Universität St. Gallen die Studie *The Limits to Growth* des *Club of Rome* vorgestellt, die im selben Jahr als *Die Grenzen des Wachstums*²⁰⁹ auch auf Deutsch erschien.

205 Schweizerische Bundeskanzlei (Hg.), Bericht, 1971–1975, S. 11.

206 Die kulturellen, sozialen und wirtschaftspolitischen Aufgaben der Migros-Gemeinschaft, 1974, S. 3, MGB-Archiv, G 2061a.

207 Ebd., S. 4.

208 Ebd., S. 4.

209 Meadows et al., *Die Grenzen*.

Das in der Folge zum internationalen Bestseller avancierte Buch bildete den Höhepunkt wachstumspessimistischer Diskurse und entwarf ein düsteres Szenario. Skizziert wurde der gesellschaftliche, wirtschaftliche und industrielle Kollaps. Werde der Industrialisierungsprozess nicht gedrosselt, der Verbrauch der natürlichen Rohstoffe nicht vermindert oder das Bevölkerungswachstum nicht begrenzt, sei, so argumentierten die Autorinnen und Autoren, das Erreichen der absoluten Wachstumsgrenzen nur noch eine Frage der Zeit.²¹⁰

Das Paradigma der drohenden «Grenzen des Wachstums» fand spätestens Mitte der 1970er Jahre Eingang in die Begründungen der kunstfördernden Akteure. Auch wenn primär der sprachliche Rückgriff auf das entsprechende Vokabular im Vordergrund stand und die Begrifflichkeit oft undifferenziert und entkoppelt von ihrer eigentlichen, ökologischen Bedeutung verwendet wurde, gewannen die Argumente dennoch an Brisanz. Während die Möglichkeit eines alternativen, aber doch wirtschaftlichen Wachstums mittels der Investition in die Kunst oder die Kultur offiziell lediglich angedeutet oder «als erfreuliche Begleiterscheinung»²¹¹ abgetan wurde, hatte insbesondere die Betonung eines nicht quantifizierbaren kulturellen Wachstums Konjunktur. Dieses sollte angesichts des vermeintlich limitierten, rein quantitativen Wirtschaftswachstums an Gewicht gewinnen. Hier wurden Prosperität und Progression vermutet. Unterstützt wurden diese Begründungen durch die kritischen Stimmen, die angesichts schwindender Fortschrittseuphorie das Engagement für Kunst und Kultur als zwingende Investition erachteten, die die negativen Auswüchse des gesellschaftlichen Strukturwandels ausgleichen sollte. Der *Migros-Genossenschafts-Bund*, der 1974 eine durch die steigende wirtschaftliche Konkurrenz bedingte Verringerung des Wachstums fürchtete, spekulierte auch auf das Potenzial wirtschaftsferner Werte. Diese sollten die noch unerfüllten Gelüste des «materiell gesättigten» Menschen stillen.

Zeitgleich griffen auch die Akteure der öffentlichen Förderung auf derartige Legitimierungsstrategien zurück. Alt Bundesrat Spühler ging als Präsident der *Pro Helvetia* davon aus, dass die vermeintlich drohende Wachstumsstagnation und die strukturelle Veränderung der Gesellschaft einen Anstieg der

²¹⁰ Ebd., S. 17.

²¹¹ So beispielsweise Mühlemann von der *Bankgesellschaft* (Vermehrte Pflege, S. 5). Von Bedeutung sind nicht nur die Möglichkeiten einer Kunstsammlung als wertsteigernder Kapitalanlage – auf die sich Mühlemanns Aussage bezog – oder die vom MGB angedeuteten positiven Effekte des kulturellen Engagements für die öffentliche Wahrnehmung und für das wirtschaftlichen Wachstum einer Unternehmung, sondern auch ökonomisch und strukturpolitisch motivierte Beweggründe zu Standortfaktoren (vgl. beispielsweise: Schulze, Erlebnisgesellschaft, S. 500f.). Auffallend ist, dass die privatwirtschaftlichen Akteure aus dem Banken- oder Versicherungsbereich sich nicht nur gegen die Unterstellung rein ökonomischer Motive wehrten, sondern auch nicht auf den in den 1970er Jahren so dominanten Begriff des Wachstums zurückgriffen.

kulturellen Bedürfnisse bedingen: «Es liegt in der Natur der globalen gesellschaftlichen Entwicklung, der Konsequenzen des technischen Fortschrittes, der Folgen und Grenzen des Wachstums, der zunehmenden Freizeit, der Veränderungen in den menschlichen Wertmassstäben, dass die menschlichen und kulturellen Aspekte des Lebens zunehmend den Vorrang erhalten werden. Der Kulturbedarf wird zunehmen und die Nationen werden vermehrt nach ihren kulturellen Werten und Leistungen beurteilt.»²¹² Eine Haltung, die «den qualitativen Aspekten des menschlichen Lebens das entscheidendere Gewicht» beimessen würde und an die Stelle eines «vornehmlich auf quantitatives Wachstum ausgerichteten Denkens»²¹³ gerückt sei, konstatierte 1973, also rund ein Jahr nach der Publikation von *Limits to Growth*, auch Wilfried Martel, der Sekretär des AKA. Auf Grund dieser Verschiebungen müssten die kulturpolitischen Aktivitäten des Bundes «in vermehrtem Masse» jene Kulturbereiche fördern, «die an das freie künstlerische Schaffen gebunden»²¹⁴ seien. Während die Debatten um die diagnostizierten natürlichen Grenzen des Wachstums gegen Mitte des Jahrzehnts abflauten und in Fachkreisen teilweise widerlegt wurden, gewannen umweltpolitische Argumente an Gewicht, die ein nachhaltiges Wachstum forderten. Das Bewusstsein für die technischen Risiken und ökologischen Konsequenzen, die Wirtschaftswachstum und materieller Wohlstand in sich bargen, schärfte sich weiter. Aspekte wie die gestiegene Mobilität oder die zunehmende Überbauung von Boden nährte die Debatten.²¹⁵ In den offiziellen staatlichen Begründungen der Förderung von Kunst und Kultur war der Rückgriff auf das Paradigma des begrenzten Wachstums auch zu Ende des Jahrzehnts noch präsent. Der Aktualität neuer umweltpolitischer Forderungen entsprechend, subsumierte Bundesrat Hürlimann 1979 sowohl die Sehnsucht nach einer unversehrten Natur als auch die Relevanz kultureller Aktivitäten unter jene «ideellen» Werte, die den ökonomischen und gesellschaftlichen Fortschritt ergänzen sollten.

«Die Besinnung auf die Bedeutung der Kultur für unsere Gesellschaft und unseren Staat hat in den letzten Jahren in erfreulichem Masse zugenommen. Vielerlei Faktoren haben dazu beigetragen. Nicht zuletzt die Erkenntnis, dass technologischer, wirtschaftlicher und sozialer Fortschritt allein nicht genügen, unserer Gemeinschaft eine ausgeglichene Entwicklung zu sichern. Gerade in einer Zeit, da die Grenzen des quantitativen Wachstums weiten Schichten unseres

212 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 314.

213 Martel, Aus der kulturpolitischen Tätigkeit, S. 205.

214 Ebd. Dabei stellte Martel die Förderung der Wissenschaft und die Forschung in den Dienst des quantitativen Wachstums und forderte eine Fokusverschiebung des staatlichen Engagements.

215 Tanner, Lebensstandard, S. 101.

Volkes bewusst werden, gewinnen ideelle Werte – wie eine ästhetische Umwelt, Teilnahme am geistigen und kulturellen Leben, intakte Natur – zunehmend an Bedeutung. Dem muss auch die Politik Rechnung tragen.»²¹⁶

Mit Blick auf Hürlimanns Ausführungen lassen sich die Möglichkeiten, die Förderung durch die ‹Grenzen des Wachstums› und andere wachstumsparadigmatische Überlegungen zu legitimieren, noch einmal zugespitzt zusammenfassen. Erstens orteten die staatlichen, aber auch die privatwirtschaftlichen Akteure in der Kunst- und Kulturförderung die Möglichkeit, wachstumskritische Befürchtungen zu dämpfen und der Sehnsucht nach den beschriebenen ‹ideellen› Werten nachzukommen. Zweitens schien das Diktum, dass wirtschaftliches Wachstum mit kulturellem Wachstum einhergehen müsse, auch die Aussicht auf nachhaltige und ausgeglichene Progression, auf wirtschaftliche Stabilität und das Vertrauen in diese zu bergen. Die implizierte Kausalität zwischen den finanziellen Aufwendungen für Kunst und Kultur und einer erhofften Steigerung der wirtschaftlichen Potenz klingt letzten Endes in beiden Argumentationslinien an.

6.5 Argument V: Kunst als Mittel zur Konstruktion von Reputationen und Identitäten

Im Juni 1971 organisierte die *Landis & Gyr* in ihrem Zuger Unternehmenssitz einen ‹Kulturtag›. Zum 75-jährigen Firmenjubiläum und der Stiftungsgründung im selben Jahr wurden «im Kanton Zug ansässige Persönlichkeiten aus allen künstlerischen und kulturellen Bereichen»²¹⁷ eingeladen. Zwischen der «Multi-visions-Tonbildschau über den LG-Konzern und seine Produkte», dem «Fabri-

216 Hürlimann, Kultur, S. 9. Ähnlich argumentierte der Bundesrat in der Entgegnung auf die Interpellation der sozialdemokratischen Nationalrätin Doris Morf, die sich nach der Perspektive der bundesstaatlichen Kulturpolitik erkundigte: «Nicht zuletzt hat die Erkenntnis an Boden gewonnen, dass technologischer, wirtschaftlicher und sozialer Fortschritt allein nicht genügen, der menschlichen Gemeinschaft im nationalen so gut wie im internationalen Rahmen eine ausgeglichene Entwicklung zu sichern» (Interpellation Morf, Schriftliche Stellungnahme des Bundesrates, S. 1652). Auch der deutsche Kulturpolitiker Hoffmann, auf dessen Ausführungen auch im BAK zurückgegriffen wurde, nutzte solche Begründungen. In *Kultur für alle* hilet er fest, dass «bei unabänderlich versiegenden Rohstoff-Ressourcen» (Hoffmann, Kultur, S. 333) das «Wachstum keine Grösse mehr» (ebd.) sei, auf «die Politik sich gründen und Zukunft planen» (ebd.) lasse, und dass «statt materieller Werte wieder die ideellen» (ebd.) zählen würden.

217 Die Gäste waren auf der Einladungskarte angeführt. Neben lokalen Malerinnen, Malern oder Bildhauern waren auch Schauspieler, Kabarettistinnen, Galeristen, Schriftstellerinnen oder Musikerinnen und Musiker sowie Vertreter der Zuger Zünfte, Politiker oder Historiker geladen. Ebenfalls unter den Gästen war Altbundesrat Philipp Etter (Einladungskarte zum Kulturtag vom 16. Juni 1971, Dokumentationszentrum Zug, 72.2.200).

krundgang» und dem «Aperitif» hatten die geladenen Kunst- und Kulturschaffenden die Möglichkeit, zur «persönlichen Kontaktnahme mit Konzernleitung und Direktion». ²¹⁸ Der Verwaltungsratspräsident betonte vor den Gästen, dass in der «technisierten und automatisierten Welt dem Ästhetischen immer grössere Bedeutung» ²¹⁹ zukomme. Der Versuch, die *Landis & Gyr* an einer als «Kulturtag» deklarierten Veranstaltung einem bestimmten Kreis von Personen vorzustellen und die Wahrnehmung der Unternehmung zu schärfen, verweist auf die Korrelationen zwischen dem Engagement für die Kunst und der Konturierung einer öffentlichen Selbstdarstellung. Das Engagement für Kunst und Kultur wurde von den Akteuren der Förderung wie dargelegt im Rückgriff auf verschiedene Legitimierungsstrategien begründet. Reflexionen über die Möglichkeit, dadurch nicht nur kunstfeldspezifisches symbolisches Kapital, sondern auch eine jenseits der Grenzen des Feldes wirkende Identität zu konstruieren, sind letztlich allen diesen Beweggründen immanent. Die Propagierung einer Pflicht zur Kunstförderung und zum mäzenatischen Handeln der privatwirtschaftlichen Akteure ist ebenso an die Bemühung um eine Identität gekoppelt, wie die Behauptung von Bundesrat Tschudi, dass das Engagement vielmehr eine «schlichte Notwendigkeit» ²²⁰ denn «ein schönes Hobby» ²²¹ im nationalstaatlichen Pflichtenheft darstelle. Der Entwurf des Bildes eines pflichtbewussten, um seine gesellschaftliche Verantwortung wissenden kunstfördernden Akteurs findet sich auch in jenen Unternehmen, die ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bei der Arbeit und in der Pause mit «Raumkunst für alle» ²²² beglücken, oder im staatlichen Ansinnen, mittels Kunst zur «Bildung des ganzheitlichen Menschen» ²²³ beizutragen.

Der Migros-Genossenschafts-Bund und die «Werbung um Sympathie» ²²⁴

«It takes art to make a company great», ²²⁵ lautet der gern zitierte Ausspruch von George Weissman, Chef des Tabakkonzerns *Philip Morris*, aus den 1970er Jahren. Während das amerikanische Unternehmen, das 1969 Szeemanns Ausstellung *When Attitudes become Form* in der Kunsthalle Bern finanziell unterstützte, ²²⁶ im Kontext der wesentlich auf privaten und privatwirtschaftlichen Geldern

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Zit. Hertach, Kulturtag, S. 8.

²²⁰ Tschudi, Aspekte, S. 4.

²²¹ Tschudi, Die eidgenössische Kulturpolitik, S. 8.

²²² Schweizerische Kreditanstalt (Hg.), Kunst, o. P.

²²³ Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

²²⁴ Duttweiler, Mehr Lebensinhalt, S. 62f.

²²⁵ Zweite, It takes art, S. 22.

²²⁶ Wohl fehlt im Ausstellungskatalog das Firmenlogo, allerdings kommt John A. Murphy, Präsident von *Philip Morris Europe*, gleich als Erster zu Wort. In seinen Ausführungen verknüpfte der Manager das Engagement für die Gegenwartskunst mit den Bestrebungen des Tabakkon-

gründenden US-amerikanischen Förderstrukturen zu derart freimütigen Aussagen gelangte, hielt sich die Privatwirtschaft in der Schweiz zurück. Dennoch finden sich Hinweise auf das Wissen, dass mit dem Engagement für die Kunst die Firmenidentität und die öffentliche Wahrnehmung geschärft werden kann. Die erhofften Zusammenhänge wurden für die Rechtfertigung der Aufwendungen im Bereich der Kunst und Kultur angeführt. Obschon das Kunst- und Kultursponsoring als Instrument der Marketingabteilungen erst in den 1980er Jahren als solches benannt und propagiert wurde, ist davon auszugehen, dass die Kunstförderung schon in den Jahrzehnten zuvor als Strategie zur Etablierung und Differenzierung von Unternehmungen im Markt eingesetzt und mit den Zielen der Unternehmenskultur verbunden wurde.²²⁷ Eine Unterscheidung zwischen vermeintlich uneigennützigem mäzenatischem Handeln und einer ökonomisch motivierten Indienstnahme der Kunst im Rahmen von Sponsoring und Werbung als Instrumente des unternehmerischen Marketings erweist sich als wenig sinnvoll.

Dies zeigt sich beispielsweise mit Blick auf die kunst- und kulturfördernden Aktivitäten des *Migros-Genossenschafts-Bundes*. Die Selbstpositionierung als Mäzen hielt diesen nicht davon ab, sich bereits in den 1950er Jahren zu den kommerziellen Aspekten des kulturellen Engagements zu bekennen. So stelle dieses immer auch «ein[en] Weg zum geschäftlichen Erfolg» dar, ja sei als «Werbung von Sympathie für das Unternehmen als Ganzes» ebenso wirksam, «wenn

zerns: «Kenner heutiger Kunst haben die für diese Ausstellung ausgewählten Werke als «new art», als «Neue Kunst» charakterisiert. Philip Morris fühlt sich verpflichtet, diese Werke dem Publikum zu zeigen; denn ein wichtiges Element in dieser «Neuen Kunst» findet sein Gegenstück auch in der Industrie. Wir meinen den Drang, Neues zu schaffen, ohne den jeglicher Fortschritt auf irgendeinem Sektor unserer Gesellschaft undenkbar wäre. Genauso wie der Künstler bestrebt ist, seine Formgebung durch Neuerungen zu vervollkommen, so bemüht sich auch die Industrie durch Versuche mit neuen Methoden und Materialien, Endprodukt oder Dienstleistung zu verbessern. Unsere konstante Suche nach neueren und besseren Wegen für Ausführung und Produktion ist den kreativen Problemen der vertretenen Künstler durchaus verwandt. [...] Unser Mäzenatentum ist aber nicht einer unserer geschäftlichen Aufgaben beigeordnet, sondern deren integrierender Bestandteil. Als Geschäftsleute, die die Anforderungen der heutigen Zeit kennen, fühlen wir uns verpflichtet, Experimente zu unterstützen» (Murphy, Vorwort, in: Szeemann (Hg.), *Live*, o. P., Hervorhebungen im Original). Zweite verweist auf die Divergenzen zwischen den Vorstellungen des Managers über die Kunst und den in der Ausstellung tatsächlich gezeigten Arbeiten. Während Murphy die Innovation der künstlerischen Formgebung rühmte, fokussierten die Kunstschaaffenden mehr Entstehungsprozesse denn die Endprodukte – ein Vorgehen, das Szeemann bezeichnenderweise unter den Begriff der «Anti-Form» subsumierte (Zweite, *It takes art*, S. 28).

227 Noch Mitte der 1990er Jahre wurde das Kunst- und Kultursponsoring als «neue Herausforderung für die Wirtschaft» (Kössner, *Kunstsporing*, S. 55) bezeichnet. Bereits in den 1970er Jahren etablierte sich das Sponsoring von Sportveranstaltungen. Ein Engagement, das in der Schweiz ab 1977 insbesondere in der blau-roten Skimütze der *Schweizerischen Kreditanstalt* omnipräsent war.

nicht wirksamer, als die normale Werbung für die verkauften Waren». ²²⁸ An einer Tagung in der von Duttweiler im zürcherischen Rüslikon eingerichteten Stiftung *Im Grüene* benannte der Unternehmensgründer 1957 die Verknüpfungen erneut: «Wenn es gelänge, ein Fünftel der gesamten Reklamebudgets der Welt zu verwenden für solche fruchtbare Anstrengungen für Freizeitgestaltung, kulturelle Aktionen usw., so wäre der Welt schon sehr geholfen. Und ich kann auch verraten: das rentiert. Diese Tiefenpropaganda, die zähe, jahrzehntelange Werbung um Sympathie, die ist rentabel; denn es ist ziemlich leicht, Sympathisanten in Kunden zu verwandeln. So kommt das Geld, das man ausgibt, die Zeit, die man aufwendet, vielfach wieder zurück. Ich kann sagen vielfach!» ²²⁹

Neben der Benennung der Kunst- und Kulturförderung als Werbemaßnahme wusste Duttweiler auch um die Möglichkeit, damit eine «Ideenwelt» ²³⁰ zu konstruieren, um so der teilweise negativen Fremdwahrnehmung seines Unternehmens, hervorgerufen durch seinen Kampf gegen überhöhte Lebensmittelpreise, entgegenzuwirken. ²³¹ Der Begriff der «Ideenwelt» evoziert nicht nur eine auf Emotionen oder Erlebnisse ausgerichtete Unternehmenskommunikation, wie sie in der Blütezeit des Kunst- und Kultursponsorings formuliert wurde, ²³² sondern schafft auch Assoziationen mit dem in der Markt- und Konsumforschung geprägten Begriff des «Images», der bei den privatwirtschaftlichen Unternehmen im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren Verwendung findet. ²³³

Unter Pierre Arnold, der ab 1976 als Präsident der Verwaltungsdelegation für die Förderung zuständig war, wurden die Strukturen der Förderung weiter professionalisiert. Arnold schuf die eigenständige, von Arina Kowner präsidierte *Direktion für Kultur und Soziales*, wo die Aktivitäten koordiniert wurden. ²³⁴ Für die erstmalige Ausarbeitung einer sogenannten *Sozialbilanz* 1978, die die Möglichkeit der Bilanzierung geschäftsgangunabhängiger Aktivitäten bereits im Titel trägt, führte der Genossenschaftsbund eine Umfrage durch, um die Be-

228 So die in der Unternehmenszeitschrift *Wir Brückenbauer* im Januar 1956 vorgenommene Selbstpositionierung (Der Handel, S. 1.).

229 Duttweiler, Mehr Lebensinhalt, S. 62f.

230 «Um das bescheidenste Unternehmen kann eine Ideenwelt aufgebaut werden. Selbst in der Sphäre der Makkaroni, Zwetschgen und Kaffeebohnen gibt es umwälzende Ideen und siegreichen Durchbruch des Jungen» (Duttweiler, 15 Jahre, S. 6).

231 Hunziker Keller, Mäzenatentum, S. 46ff.

232 Vgl. Dischinger-Hoch, Kunstfinanzierung, S. 50f.

233 Kautt, Image, S. 15.

234 Hunziker Keller, Mäzenatentum, S. 35f., 44f. Die Juristin Kowner war zuvor in der Marketing-Abteilung des Genossenschaftsbundes damit beauftragt, eine Abteilung für Konsumentenfragen aufzubauen, deren Hauptanliegen es sein sollte, «die Kundenerwartungen in die Migros zu erfahren» (Synthese-Protokoll der Tagung der Leiter für Kulturelle Aktionen und Public Relations der Migros-Gemeinschaft, 22./23. Nov. 1973, S. 7, MGB G 2061a).

kanntheit der kulturellen Aktivitäten zu eruieren. Dabei stellte sich heraus, dass nur 12 Prozent der Befragten über diese Bescheid wussten.²³⁵ Die Eröffnung der *Internationalen Halle für neue Kunst* (InK) 1978 bedeutete daher nicht nur eine Neupositionierung bezüglich der künstlerischen Inhalte, sondern kann auch als Moment der intensivierten Bemühung um die Sichtbarkeit des Engagements gelesen werden. Die InK fungierte demnach einerseits als Mittel, sich durch den Glanz international bekannter Künstlerinnen und Künstler zu positionieren, und ermöglichte andererseits gerade durch die Anhäufung von kunstfeldspezifischem symbolischem Kapital den Kontakt zu neuen Zielgruppen mittels spezieller Veranstaltungen, Vernissagen oder der sorgfältig gestalteten *InK-Dokumentationen*.²³⁶ Interessant sind nicht zuletzt die Versuche, die neue künstlerische Ausrichtung dem Selbstverständnis der Unternehmung zuzuordnen. Während der inhaltliche Fokus bis zur Gründung der InK auf Schweizer Kunst lag und sich in die bereits von Duttweiler propagierte Charakterisierung der *Migros* als typisch schweizerische Unternehmung eingliedern liess, musste nun eine andere Verknüpfung konstruiert werden. Die in der *Sozialbilanz* von 1978 als Ziel im Bereich der bildenden Kunst formulierte «Vermittlung zwischen Kunst und Publikum»²³⁷ zeigt sich in der Propagierung der InK als «Instrument der Kunst-Vermittlung».²³⁸ Die Betonung der Vermittlungsleistung entsprach dem von Duttweiler geprägten Markenzeichen der Brücke, das die Verbindung zwischen dem Produzenten und den Konsumentinnen und Konsumenten symbolhaft darstellte.²³⁹ So ordnete Arnold auch dem kulturellen Engagement den Vorsatz bei, «Brücken [zu] bauen zwischen Kulturschaffenden im engeren Sinn und den «Kulturkonsumenten»»,²⁴⁰ und referierte darin auf die tradierte Selbstdarstellung des *Migros-Genossenschafts-Bundes*. In Analogie zum veränderten, in den Marketing- und Werbeabteilungen generierten sprachlichen Duktus

235 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Sozialbilanz M*, S. 40.

236 Diese Elemente werden in den Publikationen über die Potenziale des Kunstsponsorings aus den 1980er und 1990er Jahren als zentral erachtet (vgl. beispielsweise Bruhn, *Kulturförderung*, S. 54f.; Kössner, *Kunstsponsorings*, S. 58). Allerdings verzichtete der Genossenschaftsbund ganz im Sinne seiner, auch in den 1980er Jahren noch von Kowner vertretenen «Zurückhaltung mit Werbeeffekten» (Egli, *Diskussion*) auf die Platzierung von Logos oder auf die prominente Nennung der Unternehmung. Die zur Eröffnung der InK herausgegebene *InK-Information* nannte die Unternehmung aber explizit als Initiantin. Die Präsenz der Unternehmung in der Namensgebung des 1996 eingerichteten *Migros-Museums für Gegenwartskunst* sei, so der erste Direktor, Rein Wolfs, ursprünglich nicht intendiert gewesen, sondern als Anpassung an den öffentlichen Sprachgebrauch erfolgt (Hunziker Keller, *Mäzenatentum*, S. 90).

237 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *Sozialbilanz M*, S. 39.

238 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), *M-Sozialbilanz*, S. 60. Vgl. dazu beispielsweise auch: Genossenschaft Migros Zürich (Hg.), *Jahresbericht*, S. 19.

239 Hunziker Keller, *Mäzenatentum*, S. 89f.

240 Agier, *Migros*, S. 35.

wurde in einer im Oktober 1983 unternehmensintern verbreiteten Studie das «Ziel der kulturellen Aktionen, einen im weitesten Sinne gesellschaftspolitischen Beitrag zu leisten», erweitert und betont, dass diese «in der Lage [seien], Wesentliches zur Image-Bildung des Unternehmens beizutragen».²⁴¹

«Imagepflege» und «Nebennutzen»:²⁴² Dementi und Zugeständnisse der Banken

Während der *Migros-Genossenschafts-Bund* das kulturelle Engagement als «Werbung von Sympathie für das Unternehmen als Ganzes»²⁴³ kommunizierte, zierten sich die privatwirtschaftlichen Akteure insbesondere aus dem Bankensektor. Ganz im Sinne der Auslegung des mäzenatischen Handelns wurden die «wertvolle[n] Freundschaften»²⁴⁴ mit den geförderten Künstlerinnen und Künstlern gerühmt und die «Kommerzialisierung»²⁴⁵ des kunstfördernden Engagements bestritten. Diese Selbstpositionierung bestimmte die Ausstellung *Banken fördern Kunst* von 1978. Im Vorwort des Kataloges des *Schweizerischen Bankvereins* negierte der für die Ankäufe verantwortliche Stüssi die imagebildenden Effekte als treibende Motivation: «Imagepflege? Oft, zu oft stört dieser Begriff das Beziehungsfeld zwischen Bank und Kunstförderung. Immer wieder wird einem wirtschaftlichen Unternehmen unterstellt, die vordergründige Leistung werde durch eine hintergründige Überlegung ausgelöst. Warum wird die Bereitschaft eines wirtschaftlich gesunden Unternehmens, Kunst im weitesten Sinne zum Allgemeinbesitz zu machen, nicht zum Nennwert genommen? [...] Sicherlich: kein Unternehmer weist das positive Echo, das ihm beispielsweise seine Ankaufstätigkeit einträgt, zurück. Er wird sich über diesen zusätzlichen Gewinnposten freuen und ihn als Beitrag zur «Imagepflege» und – um einen Begriff aus der Volkswirtschaft zu gebrauchen – als «Nebennutzen» werten. Glücklicherweise wäre er aber wohl dann, wenn ihm zuerst und vor allem seine uneigennützig Haltung und sein kulturelles Verantwortungsbewusstsein zugebilligt würden, die für sein Tun im Vordergrund standen und auslösender Faktor waren!»²⁴⁶ Stüssi, der notabene seit 1972 als «Chef Public Relations»²⁴⁷ des Zürcher Sitzes amtierte, wollte die offenbar sensible Beziehung zwischen Bank und Kunst nicht durch die Unterstellung der Imagepflege irritiert wissen. Er subsumierte

241 Die kulturellen Aktionen der Migros-Gemeinschaft. Ihr demographisches und kulturelles Umfeld. Leitlinien, Ziele, Massnahmen, Analysen des Jahres 1982, S. 3, MGB 194.

242 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

243 Der Handel, S. 1.

244 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

245 Schaefer, Die Bedeutung, S. 8.

246 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P., Hervorhebung im Original.

247 Dies die Bezeichnung beispielsweise in: Reise.

die öffentliche Wahrnehmung als ›positives Echo‹ unter den – einen nicht intendierten Effekt suggerierenden – Nebennutzen.

Demgegenüber negierte Carlo von Castelberg von der *Gotthard-Bank* derartige Ansinnen mit dem Hinweis auf die geförderten künstlerischen Inhalte. So eigne sich gerade die von jungen Künstlerinnen und Künstlern geschaffene Gegenwartskunst kaum für Öffentlichkeitsarbeit. «Jeder PR-Fachmann», so von Castelberg, «würde von unbekannter moderner Kunst als PR-Mittel dringend abraten».²⁴⁸ Für die Schärfung der öffentlichen Wahrnehmung erachtete von Castelberg die gesammelte Kunst gar als kontraproduktiv. Auf die Frage des Journalisten des *Tages-Anzeigers*, ob man mit «etwas so Unpopulärem wie Zeitkunst tatsächlich sein Prestige festigen»²⁴⁹ könne, behauptete er: «Ich zweifle daran, dass man mit jungen Künstlern, die den meisten Betrachtern unbekannt sind, Imagebildung betreiben kann. Es besteht bei dieser Sammlung vielmehr die Gefahr des Missverstehens, einer negativen Imagebildung.»²⁵⁰ Allerdings war es gerade Szeemann, der im Katalog zur Sammlungspräsentation der *Gotthard-Bank* den Ausführungen von Castelbergs widersprach und die Korrelationen zwischen dem Sammeln von Gegenwartskunst und der angestrebten Positionierung der Unternehmung in der Öffentlichkeit benannte: «Der Firmenleiter findet in der Kunstförderung ein Äquivalent zu seiner Unternehmertätigkeit, und er hofft, über die Diversifizierung seiner Interessen sein Image und das seiner Firma zu konsolidieren und es gleichzeitig interessanter zu machen. [...] Und wenn sie [die Gotthard-Bank, d. V.] nur junge Schweizer Kunst sammelt, dann hat das erneut mit der Imagebildung einer jungen Firma zu tun.»²⁵¹ Durch die Verknüpfung der Gegenwartskunst mit der Imagination einer jungen Unternehmung konnte die Bank die öffentliche Wahrnehmung prägen. Zugleich gelang ihr durch das Setzen eines eindeutigen künstlerischen Fokus auch die Abgrenzung zu den Förderaktivitäten der Konkurrenz. Die Tatsache, dass sich von Castelberg und Hanhart von der damals 33-jährigen Margrit Jäggli (1941–2003) 1974 gar als Kunstförderer in *Acryl verewigen liessen* (Abb. 32) und diese Arbeit auch ankauften, zeugt schliesslich davon, dass die Bank, aller Negierungen zum Trotz, um das imagebildende Potenzial der Kunst wusste und dieses auch gezielt nutzte.

Auch die *Banquesgesellschaft*, die ihren Einsatz für die Kunst seit 1974 durch den *Grossen Fotopreis* und im Neubauprojekt *Flurpark* in Zürich-Altstetten demonstrierte, bezog zu den Verknüpfungen zwischen Förderung und Imagebildung Stellung. Anlässlich des ersten *Grossen Fotopreises* schloss der Verwal-

248 Anderegg, *Kunst*, S. 60.

249 Killer, *Avantgarde-Förderung*.

250 Ebd.

251 Szeemann, *Junge Schweizer Kunst*, S. 11.

tungsratspräsident Schaefer die positive öffentliche Wirkung kunstfördernden Aktivitäten nicht aus, blieb in seinen Ausführungen jedoch vage und verwehrt sich gegenüber kritischen Stimmen: «Wir sind uns bewusst, dass wir als Kulturförderer auch unsere Beziehungen zu Mitarbeitern und zur Öffentlichkeit gut gestalten wollen. Selbst wenn den privaten Unternehmungen solche Überlegungen hie und da vorgeworfen oder gar als ausschlaggebend unterstellt werden, hat uns das nie Kopfzerbrechen gemacht. Die privaten Firmen könnten schliesslich das gleiche Geld mit Leichtigkeit auch weniger sinnvoll ausgeben ohne sich unsachlicher Kritik auszusetzen.»²⁵²

Als Vorsteher der Kunstkommission der *Bankgesellschaft* äusserte sich auch Mühlemann über das als Kunstförderung deklarierte Engagement der Bank. Zum Aufbau der Firmensammlung und den damit verbundenen Intentionen merkte er an: «Es wird keine Renommiersammlung sein, um z. B. den Propaganda-Effekt für die Bank zu vergrössern. Es geht darum, die Bank dem Kunden so zu präsentieren, dass man sagen muss: Auch in den kleinsten Details der ästhetischen Gestaltung entspricht die Qualität der Aufgabe und Grösse dieser Bank.»²⁵³ Bezeichnenderweise offenbart Mühlemann in diesen Distanzierungsversuchen die Komponenten der Förderung, die wesentlich zur Schärfung des Ansehens der Unternehmung beizutragen vermochten. Die von ihm angedeutete Analogie zwischen der Qualität der künstlerischen Arbeiten und der Qualität der Dienstleistungen der Bank entspricht der von Szeemann präzise auf den Punkt gebrachten Äquivalenz zwischen der Selbstpositionierung und den mit der geförderten Kunst assoziierten Eigenschaften. Solch semantische Kongruenzen, bei denen die der Kunst und die der Unternehmung zugeschriebenen Charakteristika vermengt wurden, waren insbesondere bei den gross angelegten Neubauprojekten der Banken in den späten 1970er Jahren evident. Die von Mühlemann gerühmte «anregende Art» der künstlerischen Gestaltung oder die «minutiös berechnet[e] und mit hoher Präzision hergestellt[e]»²⁵⁴ Wandmalerei im *Flurpark* lassen sich ebenso wie die den Kunstwerken im neuerbauten *Uetlibhof* der *Kreditanstalt* zugeschriebene «lebendige Atmosphäre»²⁵⁵ mit idealtypischen Vorstellungen über das zu vermittelnde Bild der Unternehmung verknüpfen. «Wir sind nicht mehr die nackten materialistischen Streber», hielt Mühlemann 1981 fest, «sondern haben gezeigt, dass wir auch einen Sinn für das <Schöne> haben.»²⁵⁶

252 Schaefer, *Die Bedeutung*, S. 7.

253 Vermehrte Pflege, S. 5.

254 Mühlemann, *Die künstlerische Gestaltung*, S. 34.

255 Schweizerische Kreditanstalt (Hg.), *Kunst*, o. P.

256 So Mühlemann im Gespräch mit dem *Tages-Anzeiger-Magazin* (Rüegg, *Symbole*, S. 7).



Abb. 32: Margrit Jäggi, *Die Herren Hanhart und von Castelberg, den Ankauf dieses Kunstwerks erwägend*. Acryl auf Faserplatte, hinter Spiegel montiert, Goldrahmen, 166 x 108 cm, 1974.

Die mehr und mehr angestrebte Sichtbarkeit der Kunstförderung der Schweizer Banken in den 1970er und frühen 1980er Jahren und die gleichzeitige Distanzierung von einem materialistischen Streben hängt mit der Wahrnehmung des Schweizer Finanzplatzes zusammen. Die Intensivierung der Förderung war nicht nur der Professionalisierung der Förderstrukturen und dem wachsenden Interesse der Banken an Imageanalysen und an Werbe- oder Marketingaktivitäten geschuldet. Bereits in den 1960er Jahren etablierte sich ein negatives Bild der Schweizer Banken. Der vom britischen Aussenminister George Brown geprägte Begriff der «Gnomes of Zurich» für jene Schweizer Bankiers, die im Halbdunkeln ihren düsteren Geschäften nachgehen würden, avancierte zum geflügelten Wort.²⁵⁷ 1973 strahlte das Schweizer Fernsehen den US-amerikanischen Dokumentarfilm *If that's a gnome, this must be Zurich* aus, der heftige Reaktionen provozierte.²⁵⁸ In der Schweiz selbst wurden insbesondere die durch das Bankgeheimnis gedeckten Fluchtgeldtransaktionen, die Drehscheibengeschäfte, die Geldwäscherei und die Rolle der Banken in der wirtschaftlichen Ausbeutung der südlichen Hemisphäre kritisiert.²⁵⁹ Der sogenannte Chiasso-Skandal um die *Schweizerische Kreditanstalt* vom April 1977²⁶⁰ markierte einen Höhepunkt und kratzte nicht nur an der öffentlichen Wahrnehmung der betroffenen SKA, sondern erschütterte das Vertrauen in die Schweizer Finanzinstitute grundsätzlich. Die Ausmasse der Machenschaften der Tessiner Filiale der *Kreditanstalt* und das gewaltige Echo in der in- und ausländischen Presse befeuerten die politische Mobilisierung. 1978 lancierte die Sozialdemokraten die sogenannte Bankeninitiative, die eine Lockerung des Bankgeheimnisses forderte und die Steuerhinterziehung und die Fluchtgeldproblematik bekämpfen wollte.²⁶¹ Die bereits seit Sommer 1977 laufen-

257 Auch die internationalen Medien nutzten diesen Ausspruch in ihrer kritischen Berichterstattung. Vgl. beispielsweise: Mayr, Schweizer Banken; Die Macht.

258 Der Genfer Nationalrat François Peyrot sah sich gar zu einer Interpellation an den Bundesrat veranlasst, in der er «den polemischen Gehalt der gegen die Zürcher Bankiers gerichteten Sendung» (Interpellation Peyrot, S. 996) beklagte und betonte, dass diese «ein beleidigendes Bild von ihnen [den Bankiers, d. V.], ihrer Stadt und sogar der ganzen Schweiz» (ebd.) erzeugen würde.

259 Tanner, «Macht der Banken», S. 335.

260 Die Tessiner SKA-Filiale hatte in- und ausländische Kundengelder in Höhe von 2,2 Milliarden Franken über Jahre hinweg in die liechtensteinische *Texon Finanzanstalt* und in deren Beteiligungsgesellschaften investiert. Diese Machenschaften wurden nicht ausgewiesen, da es sich bei den investierten Kundengeldern um vor dem Fiskus versteckte Fluchtgelder handelte. Trotz verschiedenen Hinweisen auf Ungereimtheiten reagierte die Generaldirektion der *Kreditanstalt* nicht. Erst im März 1977 wurden Abklärungen initiiert. Mit dem Abschluss des Geschäftsjahres 1977 wurde bekannt, dass die Bank einen Verlust von 1,2 Milliarden Franken zu erleiden hatte (vgl. dazu: Jung, Von der Schweizerischen Kreditanstalt, S. 245–287).

261 Jung, der notabene als «Haushistoriker» der *Credit Suisse* agiert, widmet der Bankeninitiative nur wenige Seiten. Eine ausführliche Darlegung findet sich bei: Kuhn, Entwicklungspolitische Solidarität, S. 143ff.; einige Hinweise liefert auch: Hablützel, Die Banken, S. 74f.

den Vorbereitungen für die Initiative schreckten auch die *Schweizerische Bankiersvereinigung* auf, die sich nun zu selbstregulierenden Massnahmen durchrang.²⁶² Zugleich lancierten die Schweizer Grossbanken eine gewaltige Imagekampagne, die mittels Zeitungsinseraten, Werbeartikeln, erster grosser Sponsorings von Sportanlässen und des Engagements für die Kunst und die Kultur wirken sollte.²⁶³

Dem Format der Kunstaussstellung kam eine wichtige Funktion zu. Neben bei *Banken fördern Kunst* (1978) erfolgten Sammlungspräsentationen von *Gottbard-Bank*, *Bankgesellschaft* und *Volksbank* unterhielten die Unternehmungen eigene Ausstellungsräume²⁶⁴ und beteiligten sich als geldgebende Sponsoren an Ausstellungsprojekten von Kunst- und Kulturinstitutionen.²⁶⁵ Die Ausstellung war ein Kristallisationsmoment von öffentlicher Sichtbarkeit und ein Ort der direkten Begegnung mit potenziellen, durch das kunstfeldspezifische symbolische Kapital angelockten Kundinnen und Kunden. Weit entfernt von Fluchtgeldskandalen und kritisiertem Bankgeheimnis evozierte sie eine «angenehme Atmosphäre»²⁶⁶ und stärkte die positive öffentliche Wahrnehmung. Manifestierte sich bei den Sammlungspräsentationen das Engagement für die Kunst ganz unmittelbar in der Präsenz der gezeigten künstlerischen Werke, kam auch der Sichtbarkeit von Firmennamen und Firmenlogos eine wichtige Bedeutung zu. Den durch die Negativschlagzeilen gebeutelten Banken bot sich die Gelegenheit, ihren Namen für einmal im Kontext einer wohlwollenden Berichterstattung zu positionieren und in einem Atemzug mit Max Bill oder Richard P. Lohse genannt zu werden. An Ausstellungseröffnungen oder Preisvergaben liess sich die Verbundenheit der Finanzinstitute nicht nur zu den Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch zur politischen Elite wirkungsmächtig inszenieren (Abb. 33). Während diese Veranstaltungen als letztlich ephemere Ereignisse jedoch nur eine beschränkte Wirkung entfalten konnten, kam den nicht selten mit Firmenlogos versehenen, aufwändig gestalteten und durch wissenschaftliche

262 Tanner, Die Entwicklung, S. 21.

263 Kuhn, Entwicklungspolitische Solidarität, S. 146; Hablützel, Die Banken, S. 74f.

264 So organisierte die *Bankgesellschaft* in den frühen 1970er Jahren im Foyer ihres Hauptsitzes unweit des Paradeplatzes Ausstellungen und betrieb ab 1975 den *Pavillon Werd*, der Kunstschaffenden für Ausstellungen zur Verfügung gestellt wurde.

265 Dies geschah in Form von langjährigen Partnerschaften oder punktuell. In den 1970er Jahren unterstützte der *Bankverein* eine Reihe von Einzelaktionen, so die Ausstellungen *El Dorado. Goldschätze aus Kolumbien* (1975) oder *Geschenk des Nils* (1978). Die deutsche Kulturwissenschaftlerin Fohrbeck subsumierte die Vorliebe der Finanzinstitute für Ausstellungsthemen, die «Geld in seiner schönsten Form zeigen, wie «Gold aus Peru», Schätze aus Ägypten, Preciosa und Schmuck aus Gold und Silber und Edelsteinen» unter eine Art produktorientierter Beziehung von Kunst und Wirtschaftsinteressen (Fohrbeck, Mäzene, S. 224).

266 So beschreibt Bruhn die Vorteile von kulturellen Veranstaltungen (Bruhn, Sponsoring, S. 51). Vgl. auch: Zweite, It takes art, S. 27ff.



Abb. 33: Alfred Schaefer (Verwaltungsratspräsident der *Bankgesellschaft*) und alt Bundesrat Hans Peter Tschudi im Gespräch mit Lukas Streb, dem Preisträger in der Kategorie Berufsfotografie des *Grossen Fotopreises*.

Beiträge profilierten Ausstellungs- oder Sammlungskatalogen die Funktion des Werbeeffektes mit Langzeitwirkung zu.²⁶⁷

Kritik an diesen Aktivitäten wurde nur verhalten geäussert. Die Ausstellung *Banken fördern Kunst* von 1978 entfachte zwar eine mediale Auseinandersetzung mit der privatwirtschaftlichen Förderung, diese wurde jedoch gutgeheissen. Ein dezidiert kritischer Artikel unter dem aussagekräftigen Titel *Banken ködern Kunst* erschien als Reaktion auf die Ausstellung lediglich im September 1978

²⁶⁷ Vgl. ebd. Bei der Ausstellung *Banken fördern Kunst* sticht insbesondere die vom SIK in die Reihe *Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen* aufgenommene Publikation der *Gotthard-Bank* heraus (Gotthard-Bank (Hg.), *Schweizer Kunst*). Die Kunstausstellungen in den eigenen Räumlichkeiten wurden von weniger aufwändigen Publikationen begleitet. Meist beschränkten sich die Unternehmen auf schlichte Saalblätter oder einfach produzierte Broschüren. Das Firmenlogo fehlte jedoch auch bei diesen Druckerzeugnissen nicht. Reich bebilderte Kunstbände wurden anlässlich von Firmenjubiläen produziert. So gab die *Volksbank* zu ihrem hundertjährigen Bestehen 1969 einen mit Leineneinband und geprägter Goldschrift gestalteten Band heraus, der seine wissenschaftliche Redlichkeit durch einen Beitrag des Kunsthistorikers Hans Christoph von Tavel unter Beweis stellte (Tavel, *Schweizerische Volksbank* (Hg.), *Ein Jahrhundert*).

in der Monatsschrift *Das Konzept*.²⁶⁸ Angeprangert wurde insbesondere der Ausschluss von Werken mit gesellschaftskritischer Aussage, da diese den vorgenommenen Funktionszuschreibungen an eine <wohltuende> und imagebildende Kunst nicht entsprechen würden. Zynisch merkte die Autorin an: «Verwenden Sie Kunst als kombiniertes Image- und Raumpflegemittel! Bei sorgfältigem Umgang, Anwendung ohne Gefahr!»²⁶⁹ Erst 1981 publizierten das *Tages-Anzeiger-Magazin*²⁷⁰ und die Architekturzeitschrift *Archithese*²⁷¹ praktisch zeitgleich zwei längere Artikel, die, ausgehend von der Ausstellung *Banken fördern Kunst* als der «bisher grösste[n] öffentliche[n] Selbstdarstellung»²⁷² Kritikpunkte gegenüber der privatwirtschaftlichen Kunstförderung formulierten. Die Autoren behaupteten, dass das Engagement der Banken jene künstlerischen Positionen fokussiere, die den Anspruch an die Konstruktion einer <Gegenwelt> erfüllten, als erholender Faktor am Arbeitsplatz funktionierten und der angestrebten öffentlichen Selbstdarstellung entsprächen. Trotz diesen verhalten kritischen Stimmen war das Werben um öffentliche Sympathien, zu dem das Engagement in der Kunstförderung seinen Teil beitrug, schliesslich erfolgreich. Obschon die späten 1970er Jahre mit weiteren Enthüllungen um Fluchtgelder und Steuerhinterziehungen aufwarteten, wurde die Bankeninitiative im Mai 1984 mit über 70 Prozent Nein-Stimmen abgelehnt.

268 Sutter, Banken.

269 Ebd., S. 3.

270 Der Journalist spürte auch einer Ernüchterung nach. So betonte Bernhard Burkardt, Direktor der *Volksbank* in Zürich, dass einige der gemeinsam mit Fritz Billeter ausgewählten, oft dezidiert gesellschaftskritischen Bilder bei den Mitarbeitenden auf wenig Interesse gestossen seien, ja dass «die kunstpädagogischen Bemühungen [...] zum Verständnis moderner Kunst nichts beigetragen» hätten (Rüegg, Symbole, S. 9). Auch Felix Baumann, der als Direktor des Kunsthauses Zürich die *Kreditanstalt* und die *Bankgesellschaft* bei Ankäufen beriet, gab sich kritisch und benannte die von den Banken favorisierte Kunst als «Fluchtkunst» (ebd.), die weder zu einer Auseinandersetzung mit der Umwelt noch zu einem Verständnis für Kunst beitrüge. Ähnlich argumentierte auch Hans A. Lüthy vom SIK, der als Experte beim *Bankverein* fungierte und sich noch 1978 positiv zur privatwirtschaftlichen Förderung geäussert hatte (vgl. Lüthy, Kulturförderung). Die Banken würden jene Kunst kaufen, «deren Zähne man bereits gezogen hat» (Rüegg, Symbole, S. 9), weshalb in der Folge «eine Art «Bankenkunst»» (ebd., Hervorhebung im Original) entstehen würde.

271 Wiebel kritisiert die Präferenzen der Banken für Landschaftsmalerei und konstruktiv-konkrete Kunst. Diesen künstlerischen Tendenzen haften ein *l'art pour l'art* an, also eine bloss auf sich selbst referierende Kunst, die ausschliesslich ihr Kunstsein demonstriert. Weiter verwies Wiebel auf den Einfluss der Banken im Feld der Kunst. Diese seien durch den Einsitz ihrer Direktoren und Manager in der Zürcher Kunstgesellschaft oder in der Ankaufskommission des Zürcher Kunsthauses mit diesem eng verflochten. In den dadurch entstehenden Abhängigkeiten bestehe die Gefahr der inhaltlichen Einflussnahme und die Dominanz einer «klimatisierte[n] Kunst», die «harmlos ist» (ebd., S. 46).

272 Wiebel, *L'art*, S. 44.

«Kulturwerbung»²⁷³ und das «Image» der Schweiz»: ²⁷⁴ Nationalstaatliche Reflexionen zur kulturellen Aussenpolitik

Die finanziellen Aufwendungen im Bereich der Förderung wurden auch von den staatlichen Akteuren im Rückgriff auf Überlegungen zu werbestrategischen oder imagebildenden Aspekten begründet. 1956 veröffentlichte die *Pro Helvetia* die Schrift *Kulturelle Aussenpolitik*, in der Carl Doka, Leiter des Auslandspressedienstes, Reflexionen über die Idee einer «Kulturwerbung»²⁷⁵ darlegte. Diese definierte er als Strategie einer kulturellen Aussenpolitik im Sinne «der Werbung durch das Kulturgut»²⁷⁶ und als den «Einsatz kultureller Leistungen für die Ehre und die Wertschätzung des eigenen Landes im Ausland».²⁷⁷ Nachdem das internationale Ansehen der Schweiz in ihrem Beharren auf Neutralität zu Ende des Zweiten Weltkrieges auf einem Tiefpunkt ange­langt war, versuchte sie sich seit den frühen 1950er Jahren in einer vorsichtigen bilateralen und multilateralen aussenpolitischen Öffnung.²⁷⁸ Eine kulturelle Aussenpolitik, die durch «Kulturwerbung» Sympathiepunkte ergattern sollte, vermochte nicht nur den Weg aus der Isolation zu weisen, sondern gliederte sich auch in die von Max Petitpierre als Vorsteher des EPD geprägte Devise von «Neutralität und Solidarität» ein. Diese schloss politische und militärische Kooperationen aus, hiess wirtschaftliches, humanitäres, technologisches oder kulturelles internationales Engagement unter gewissen Bedingungen jedoch gut.²⁷⁹ Die kulturpolitische Manifestation im Ausland müsse, da «sie es mit psychologischen Faktoren zu tun hat»,²⁸⁰ so Doka weiter, als «Werbung at long term»²⁸¹ angelegt sein. Im Bereich der bildenden Kunst führte er Ausstellungen als «ein erprobtes und besonders wirksames Mittel der Kulturwerbung» an, pflegten doch diese «eine grosse Zahl von Besuchern anzuziehen und finden ihren Niederschlag in Zeitungen und Zeitschriften».²⁸² Zudem würden sie «den schweizerischen Auslandsvertretern erwünschte Gelegenheit» verschaffen, «mit den führenden Persönlichkeiten ihres Arbeitsgebietes in Beziehung zu

273 Doka, *Kulturelle Aussenpolitik*, S. 32.

274 EKK P. 256/21. Jan. 1969, S. 3, Hervorhebung im Original.

275 Doka, *Kulturelle Aussenpolitik*, S. 32.

276 Ebd.

277 Ebd., S. 31.

278 Altermatt, *Geschichte*, S. 62f.

279 Ebd., S. 63. Während ein Beitritt zu den *Vereinten Nationen* (UNO) angesichts der propagierten Neutralität problematisch war, wirkte die Schweiz ab 1949 in der UNESCO mit. Bilaterale Kulturabkommen wurden jedoch einerseits aus föderalistischen und aus neutralitätspolitischen Gründen andererseits wegen einer fehlenden Rechtsgrundlage vermieden (Keller, *Kulturpolitik*, S. 486).

280 Doka, *Kulturelle Aussenpolitik*, S. 32.

281 Ebd., S. 39.

282 Ebd., S. 246.

kommen».²⁸³ Die Legitimierung insbesondere der finanziellen Aufwendungen für die Werbemittel begründete Doka im Rückgriff auf eine rhetorische Frage: «Wozu denn überhaupt Kulturwerbung? Rechtfertigt sie die eingesetzten Mittel in einem plausiblen Verhältnis zum Erfolg? Einwände in Form derartiger und ähnlicher Fragen sind häufig, wo die Kulturwerbung den Fiskus in Anspruch nimmt. Indessen lassen sich nun einmal Ehre, Ansehen, Freundschaft und Sympathie nicht in Geld oder sonstigen materiellen Begriffen ausdrücken. Sie sind die Faktoren eines Klimas, das die Beziehungen zum anderen Staat bestimmt. Ist dieses Klima positiv, dann wirkt es sich wiederum nicht messbar, aber in einem good will auf das allgemeine Verhältnis beider Staaten aus. Es kann Verhandlungen zwischen Regierungen günstig beeinflussen und seinen Niederschlag sowohl in politischen wie in wirtschaftlichen Verbindungen finden.»²⁸⁴ Die Erfolge dieser, an Duttweilers «Werbung um Sympathie»²⁸⁵ erinnernden Strategie waren gemäss Doka nicht mit eigentlichem monetären Kapital abzugleichen. Vielmehr würden sie sich in einem symbolischen Kapital im bourdieuschen Sinne in Form von Ansehen und Ehre und in einem in kritischen Situationen seinen Dienst leistenden «Vertrauenskapital»²⁸⁶ offenbaren. Schliesslich betonte Doka auch die positiven Auswirkungen auf die einzelnen Bürgerinnen und Bürger, denn «das Ansehen, das ein Volk geniesst, ist ein unwägbares Gut und manifestiert sich in Werturteilen, die vom Volk auf den Einzelnen übergehen».²⁸⁷

Das von Doka als relevant benannte Gefäss der internationalen Ausstellungen oder Biennalen lehnt sich in der ihm zugeschriebenen imagebildenden Funktion einerseits an das Konzept der seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen an, die von den Kolonial- und Industrienationen als Forum der friedlichen Konkurrenz und als internationale Leistungsschauen genutzt wurden.²⁸⁸ Andererseits sind sie in Analogie zu den in der Schweiz erstmals 1883 durchgeführten Landesausstellungen²⁸⁹ als Kristallisationsmomente zeitgenössischer Vorstellungen zu verstehen, in denen der Entwurf einer nationalen Selbstdarstellung forciert

283 Ebd., S. 246.

284 Ebd., S. 39.

285 Duttweiler, Mehr Lebensinhalt, S. 62f.

286 Doka, Kulturelle Aussenpolitik, S. 39.

287 Ebd., S. 39.

288 Vgl. Schneemann, Die Biennale, S. 313f.; Ursprung, Die Schweiz, S. 156. Gerade die der venezianischen Biennale eigene, an das Konzept der Weltausstellung angelehnte Gliederung nach Länderpavillons stand (und steht) immer wieder in der Kritik, insbesondere seit sich 1955 mit der *documenta* ein nicht national geprägtes Konkurrenzmodell etabliert hatte (vgl. Keller, Zwischen Tradition, S. 21; Schneemann, Die Biennale, S. 314).

289 Vgl. zu den Schweizer Landesausstellungen: Kohler, von Moos (Hg.), Expo-Syndrom? Einen Fokus auf deren nationenbildendes Moment legen beispielsweise: Sidler, «Pour la Suisse de demain»; Ziegler, «Der gebremste Katamaran».

wird. So waren diese Veranstaltungen immer auch Resultat eines Ein- und Ausschlussprozesses, in dem einzelne Akteure – die EKK, das BAK, das EDI oder der beauftragte Ausstellungskurator – verschiedene Interessen verfolgten und um die Definitionsmacht rangen. Sie «spiegeln» nicht den jeweiligen Zustand der Nation wider, sondern schaffen mit den präsentierten Artefakten selbst gesellschaftliche Wirklichkeiten.²⁹⁰

Die steigende Zahl von internationalen Kunstausstellungen und Biennalen für Gegenwartskunst in den 1950er Jahren stand in Zusammenhang mit den kulturellen Normalisierungs- und Wiederaufbaubemühungen der Nachkriegszeit.²⁹¹ Das bedingte, dass sich auch die Schweiz mit der Frage nach der kultur- und aussenpolitischen Relevanz von Ausstellungen im Ausland konfrontiert sah. Diese fungierten nicht nur als Orte der Manifestation nationaler Ansprüche und Identitäten, sondern waren als Plattformen für den internationalen künstlerischen Vergleich zusehends auch infrastrukturelle Knoten und Treffpunkte des sich ausdehnenden globalen Kunstfeldes.²⁹² Im Vorfeld der venezianischen Biennale 1950 pochte das EDI einerseits auf die Wichtigkeit für die Schweiz, «mit Ausstellungen grösserer Werkkollektionen ihrer bedeutendsten Künstler im Rahmen der internationalen Konkurrenz» präsent zu sein. Andererseits wurde auch die damit einhergehende «Aufrechterhaltung und Pflege unserer kultureller Beziehungen mit dem Ausland»²⁹³ betont. Dennoch determinierte die vorsichtige Distanz gegenüber der neuen transnationalen Weltordnung nicht nur die aussenpolitischen Strategien, sondern auch die kulturpolitische Öffnung der Schweiz.²⁹⁴ 1956 konstatierte die Kunstkommission eine «Inflation» von Beteiligungsanfragen für internationale Kunstausstellungen und beharrte auf «mehr Zurückhaltung in der Annahme offizieller Einladungen».²⁹⁵ Allerdings stand die in der Verordnung über die Kunstpflege festgehaltene Vorgabe, dass sich der Bund in einem Jahr lediglich an einer und in den Jahren der nationalen Kunstausstellung «nur ganz ausnahmsweise»²⁹⁶ an auswärtigen Veranstaltungen

290 Germann, Nienhaus, Ideen, S. 31

291 So verfolgte beispielsweise die im Juli 1955 erstmals durchgeführte *documenta* in Kassel einen volkspädagogischen Aufklärungszweck, sollte sie doch die von der NS-Herrschaft diskreditierte Kunst wieder ins öffentliche Bewusstsein rücken (Kohler, Begriffe, S. 25). Die steigende Zahl von Kunstausstellungen und Biennalen stand zudem nicht nur im Zusammenhang mit den Bemühungen um die Konstruktion von lokalen, nationalen oder auch kontinentalen Identitäten, sondern muss auch im Kontext einer verstärkten Konzentration auf lokale und regionale ökonomische Wertschöpfungsprozesse gelesen werden (Marchart, Hegemonie, S. 7).

292 Vgl. dazu: Bydler, *The Global Artworld Inc.*, S. 83ff.

293 Mitteilung des EDI an den Gesamtbundesrat, 23. Jan. 1950, S. 1, BARE2001E#1967/113#16280*.

294 Vgl. dazu: Altermatt, *Geschichte*, S. 61ff.

295 P. 212/6. Sept. 1956, S. 3.

296 Verordnung 1924, S. 421.

beteiligen sollte, immer mehr zur Debatte. Zugleich drängten sich auch Reflexionen über die Art des visuellen Ausdrucks einer nationalen Selbstpräsentation auf. So plädierte beispielsweise Max Bill angesichts einer Einladung an die Biennale in Tokyo 1963 für eine deutliche künstlerische Gesamtstrategie. So solle sich die EKK «nicht einfach nach dem allgemeinen Trend richten», sondern müsse sich zunächst «darüber klar werden, was wir in den nächsten Jahren international erreichen wollen (linge de conduite)». Und er fuhr fort: «Unsere Möglichkeiten sind beschränkt; wir sollten daher diejenigen, die wir haben, nicht verpassen. An der Biennale in Venedig z. B. muss man die Künstler zur *richtigen* Zeit bringen. In Tokio kann man ganz anders auftreten als etwa in Paris.»²⁹⁷

Die Notwendigkeit einer sichtbaren kulturellen Präsenz im Ausland für die Festigung der nationalen Selbstdarstellung betonte auch EDI-Vorsteher Tschudi. Derweil Doka im zeitspezifischen Sprachgebrauch noch die Begriffe der Ehre und des Ansehens nutzte, referierte der Bundesrat 1969 in seinen Ausführungen vor der EKK auf den Begriff des «Images». In seiner Beschreibung der Ziele der staatlichen Förderung und des Aufgabenbereichs der Kunstkommissionen betonte er, ähnlich wie Doka, die Relevanz von internationalen Ausstellungen. «Zu erwähnen ist sodann die Beschickung von Ausstellungen im Ausland, die für das «Image» der Schweiz ausserordentlich wichtig ist. Die Auslese der teilnehmenden Künstler stellt daher eine besonders verantwortungsvolle Aufgabe dar.»²⁹⁸

In der Folge etablierte sich der von Tschudi angeführte imagebildende Aspekt um 1970 als Entscheidungskriterium. Das «kulturelle Prestige»²⁹⁹ stand nun auch kunstkommissionsintern zur Diskussion. Demnach pochte die EKK auf die Professionalisierung der organisatorischen Strukturen. Im Vorfeld der Biennale in São Paulo 1969 wünschte sich die Kommission einen «erfahrene[n] Ausstellungskommissär», der sich «an Ort und Stelle für die Schweizer einsetzen» könnte und der bezeichnenderweise als «gewiegte[r] Manager»³⁰⁰ auftreten sollte. Allerdings verursachten gerade die zunehmende Vervielfachung der künstlerischen Strategien und das im Kunstfeld schwelende Aufbegehren gegen die Überväter der Nachkriegsmoderne eine Uneinigkeit in der EKK ob der Darstellung des künstlerischen Schaffens im Ausland. Insbesondere mit Blick auf die venezianische Biennale waren sich die Kommissionsmitglieder im Unklaren, inwiefern die Schweiz als Hort der (künstlerischen) Traditionen oder als Brutstätte der Innovation präsentiert werden sollte.

297 P. 235/30. Nov.–1. Dez. 1962, Hervorhebung im Original.

298 EKK, P. 256/21. Jan 1969, S. 3, Hervorhebung im Original.

299 So die Formulierung bei der Diskussionen um eine Teilnahme an der 2. Triennale für moderne Kunst in New Delhi (P. 264/28. Okt. 1970, S. 8).

300 P. 257/12.–15. Feb. 1969, S. 6. Diese Idee liess sich wegen fehlender finanzieller Mittel nicht erfüllen. Erst bei der Teilnahme an der Pariser Biennale 1971 entschied sich die EKK – jedoch auf Anregung der Veranstalter – zur Einsetzung eines sogenannten Ausstellungskommissärs.

Als Orte der nationalen Selbstdarstellung und in der Funktion als Produktionsstätten von Sympathien, Ehre und Ansehen sollten die Ausstellungen auch die kulturelle Eigenständigkeit der Schweiz vermitteln. In ideologischer und semantischer Hinsicht in der Geistigen Landesverteidigung verwurzelt,³⁰¹ hatte der Wille, eine Schweizer «Eigenart» durch das künstlerische Schaffen zu demonstrieren, auch in der Nachkriegszeit Konjunktur. Befeuert wurde das Beharren auf einer kulturellen Eigenständigkeit insbesondere durch die anhaltende innenpolitische Skepsis gegenüber dem zusammenrückenden Europa. Konkret äusserten sich diese Vorbehalte gegenüber dem Mitwirken der Schweiz in der Europäischen Freihandelsassoziation (EFTA) seit 1960 und dem 1961 an die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG) eingereichten Assoziationsgesuch. Bei der Eröffnung der von der GSMBA organisierten und vom Bund mitfinanzierten Schweizerischen Kunstaussstellung im Kunstmuseum Luzern im Sommer 1961 führte EDI-Vorsteher Tschudi die Bewahrung einer «kulturelle[n] Eigenart»³⁰² angesichts des sich formierenden Europas als zentrale Legitimation für das Engagement in der Förderung an. «Die finanzielle Beteiligung an der Nationalen Kunstaussstellung gehört in den Rahmen der Leistungen, welche die Eidgenossenschaft zu Gunsten des künstlerischen Schaffens erbringt. Diese Verpflichtung darf neben den zahlreichen anderen Aufgaben, welche der Bund heute zu erfüllen hat, nicht in den Hintergrund treten. Unser Volk muss sich im heutigen Wettkampf, welcher zwischen den einzelnen Staaten ausgetragen wird, mit wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Leistungen bewähren. Unser Ansehen in der Welt ist aber in ebenso starkem Ausmass bedingt durch die Schöpfungen unserer Künstler. Die Entwicklung geht unaufhaltsam in die Richtung einer stärkeren Integration Europas. Wenn die Schweiz in Europa ihre Individualität, ihr Eigenleben und ihre Bedeutung behalten will, darf sie nicht auf den Staat [sic] einer farblosen Provinz absinken. Dies setzt voraus, dass unsere kulturelle Eigenart und unsere Leistungen in den verschiedenen Kunstgattungen in der Welt Beachtung und Anerkennung finden. Die Integration Europas wird somit

301 Vgl. dazu: Jorio, Geistige Landesverteidigung, S.163f. Es ist nur naheliegend, dass Bundesrat Etter in seiner als «Magna Charta» der Geistigen Landesverteidigung wirkenden (so Tanner, Nationale Identität, S. 35) Botschaft von 1938 den internationalen «Ausstellungen bildender und angewandter Kunst» (Botschaft 1938, S. 1013) eine wesentliche Rolle bei der Propagierung einer «schweizerischen Eigenart» zuwies. Die Präsentationen sollten nicht nur zeigen, dass «die Schweiz eine grosse kunstgeschichtliche Tradition besitzt und in allen Zweigen der Kunst starke und eigenartig-schweizerische Leistungen aufzuweisen» (ebd., S. 1014) habe, sondern auch beweisen, «dass das zeitgenössische schweizerische Kunstschaffen auch im internationalen Wettbewerb ehrenvoll seinen Platz zu behaupten vermag» (ebd., S. 1013).

302 Ansprache von Bundesrat Tschudi zur Eröffnung der Schweizerischen Kunstaussstellung 1961 im Kunstmuseum Luzern, Samstag, den 24. Juni 1961, S. 6, BAR E3801#1975/8#353*.

unser Land nicht nur vor neue schwere wirtschaftspolitische Probleme, sondern auch vor gesteigerte kulturelle Aufgaben stellen.»³⁰³

Den Schweizer Beitritt zur EFTA als «Anfang eines neuen Abschnittes ihrer jahrhundertealten Geschichte» und die Notwendigkeit «vermehrte[r] Anstrengungen auf kulturellem Gebiet»³⁰⁴ legte Tschudi auch vor dem *Schweizerischen Städtetag* im Oktober desselben Jahres dar. Um im «kommenden Europa ihre Selbständigkeit [...] beibehalten» zu können, müsse sich die Schweiz «durch Leistungen in Wissenschaft und Kunst [...] in der Welt Achtung, Ansehen und Geltung»³⁰⁵ verschaffen. Der Staat könne diese Anstrengungen nicht selbst erbringen, sondern habe «unseren Wissenschaftlern und Künstlern ein anregendes Milieu zu bieten und bestimmte materielle Voraussetzungen für ihr Wirken zu schaffen».³⁰⁶ Die nicht nur politischen, sondern teilweise auch kulturellen Abschottungsversuche gegenüber Europa und der sprachliche Duktus verweisen auf die anhaltende Aktualität der Ideen der Geistigen Landesverteidigung. Diese hatte sich – seit 1956 unter anderem wieder getragen von der *Dienststelle Heer und Haus* und der 1959 begründeten *Arbeitsgemeinschaft für Geistige Landesverteidigung* (AGGLV) – auch im Kalten Krieg noch der Stärkung vermeintlich typisch schweizerischer Werte und der Abwehr nun insbesondere kommunistischer Totalitarismen verschrieben.³⁰⁷ Obschon kulturelle und intellektuelle Kreise dagegen opponierten und sich die *Pro Helvetia* unter ihrem Präsidenten Jean Rudolf von Salis Mitte der 1960er Jahre von ihren reaktionären Wurzeln distanzierte,³⁰⁸ zeigt sich im Reden und Nachdenken über die Kunst- und Kulturpolitik doch eine Persistenz von defensiven kulturpolitischen Strategien und einer auf kultureller Abgrenzung gründenden nationalen Selbstdarstellung. Bezeichnenderweise benannte Tschudi noch 1963 die Geistige Landesverteidigung der Kriegezeit als impulsgebend für die Kulturpolitik. Die staatliche Kulturförderung würde als wichtige Strategie für die «Stärkung der moralischen Kraft und des inner[e]n Zusammenhalts des Volkes»³⁰⁹ fungieren. Eine aktive Kulturpolitik bilde demnach «die beste geistige Landesverteidigung», sei sie doch «von nachhaltiger Wirkung und frei von problematischen und gefährlichen

303 Ebd., S. 5f.

304 Kulturelle Aufgaben von Bund, Kanton und Städten. Referat von Bundesrat Tschudi am Schweizerischen Städtetag, 7. Oktober 1961 in Vevey, S. 22, BAR E3801#1975/8#357*.

305 Ebd.

306 Ebd.

307 Jorio, *Geistige Landesverteidigung*, S. 165.

308 Vgl. Milani, *Siebzig Jahre*, S. 44f. Zudem stellte die *Pro Helvetia* ihre Zusammenarbeit mit der *Sektion Heer und Haus* ein. Auch die offizielle Schweiz distanzierte sich von den Organisationen der Geistigen Landesverteidigung und löste 1962 die AGGLV auf (Jorio, *Geistige Landesverteidigung*, S. 165).

309 Tschudi, *Die eidgenössische Kulturpolitik*, S. 10.

Nebenfolgen».³¹⁰ Die Konklusion des Bundesrates mündete dann auch im Wunsch nach der «Festigung der Verbundenheit unter den Eidgenossen im Innern» einerseits und nach der «Hebung des Ansehens des Landes nach aussen»³¹¹ andererseits.

Die Annahme der kulturellen Aussenpolitik als «Teil der allgemeinen Landeswerbung, der umfassenden Selbstdarstellung» und als Bestandteil der gesamthaften «Image-Pflege»³¹² vertrat auch alt Bundesrat und ehemaliger EPD-Vorsteher Willy Spühler als Präsident der *Pro Helvetia* in den frühen 1970er Jahren. Allerdings wurde die noch immer aktuelle Forderung, dass die kulturelle Präsenz im Ausland der Schweizer «Unabhängigkeit, also ihrer kulturellen Selbstbehauptung»³¹³ dienen sollte, nun um ein dezidiert kooperatives Element erweitert. In Analogie zu der unter seiner Federführung revidierten Schweizer Aussenpolitik³¹⁴ pochte Spühler auch als *Pro-Helvetia*-Präsident nicht nur auf die Eigenständigkeit, sondern auch auf «die kulturelle Zusammenarbeit mit anderen Nationen. Diese sollte zur Schaffung einer Friedensordnung in der Welt»³¹⁵ beitragen und auf den «kulturellen Austausch»³¹⁶ zwischen den Ländern setzen.

Diese Tendenzen offenbarten sich noch deutlicher im Clottu-Bericht von 1975. Gleich zu Beginn der Erläuterungen über eine «kulturelle Aussenpolitik der Schweiz» erteilten die Autorinnen und Autoren der Studie der schweizerischen «Eigenart» eine Absage. So könne «in einem Lande, dessen künstlerische, wissenschaftliche und volkstümliche Kultur sich in ständiger Wechselwirkung mit ausländischen Kulturen entwickelt» habe, «die Wichtigkeit der internationalen Beziehungen nicht hoch genug eingeschätzt werden».³¹⁷ Der Wunsch, «überall in der Welt ein richtiges Bild unseres Landes zu vermitteln»³¹⁸ und das «schweizerische Image im Ausland»³¹⁹ zu propagieren, gründete nicht nur auf

310 Ebd., S. 11. Unter diese subsumierte der Bundesrat die «Gefahren [...] der strengen Bevogtung oder wenigstens der wohlwollenden Bemutterung des geistigen Lebens» (ebd.).

311 Ebd., S. 28.

312 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 308.

313 Ebd., S. 304.

314 Diese hatte seit Mitte der 1960er Jahre beispielsweise durch die Neupositionierung zur UNO neue Impulse erfahren. So stellte Spühler das Verhältnis zur UNO zur Diskussion, um 1970 wurde ein Beitritt nicht mehr wie bis anhin kategorisch ausgeschlossen. Spühlers Nachfolger Pierre Graber, der ab 1970 dem EPD vorstand, verfolgte die aussenpolitische Öffnung und die Bereitschaft zur multinationalen Kooperation weiter (vgl. Allematt, Geschichte, S. 67ff.).

315 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 304.

316 Ebd., S. 311.

317 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.), Beiträge, S. 323.

318 Ebd., S. 413.

319 Ebd., S. 327.

der Einsicht, dass die Kultur «die beste Form nationaler Ausstrahlung»³²⁰ sei, sondern auch auf der Feststellung, dass die Strategien der Portierung stets auf Zusammenarbeit basieren müssen. Die Position einer auf Austausch bedachten kulturellen Aussenpolitik vertrat auch der Bundesrat, der 1979 in einer Antwort auf eine parlamentarische Interpellation zur Kulturpräsenz im Ausland nicht nur den Dialog, sondern auch den Aspekt «einer stärkeren Ausrichtung auf die Anliegen unserer Partnerländer»³²¹ anführte.

«The cool rationalism of this art»:³²² Nationalstaatliche Selbstentwürfe und die Kunst

Das Konzept des nationalstaatlichen Images und das Zutun der Kunstförderung zu diesem können im Rückgriff auf das Konzept der nationalen Identität analysiert werden, das das sozialkonstruktivistische Moment solcher Entwürfe betont. Die Nation wird als vorgestellte, begrenzte und souveräne Gemeinschaft gedacht,³²³ die als zeit- und kulturabhängige Imagination auf erfundenen Bildern der Selbstpräsentation gründet. Zentrale Versatzstücke einer Schweizer Identität sind die Bilder der Alpenwelt und der Alten Eidgenossen.³²⁴ Im späten 19. Jahrhundert mit nationalen Werten aufgeladen, wirkten sie im jungen Bundesstaat sowohl für die freisinnigen Kreise als auch für die katholisch-konservative Schweiz und Teile der Arbeiterbewegung integrierend. Die Geistige Landesverteidigung, die als Stärkung vermeintlich typisch schweizerischer kultureller Grundwerte die militärische Defensive ergänzen sollte, speiste sich aus diesen Bildern. Hierbei markiert die Landesausstellung von 1939 einen Höhepunkt. Armeepavillon, Höhenweg oder das Wandbild von Otto Baumberger, das die Geschichte der Schweiz von 1291 bis zum Ersten Weltkrieg konstruierte, inszenierten die Nation als übersprachliche Einheit und wehrhafte Volksgemeinschaft, die ihr Dasein in Analogie zur Unverrückbarkeit der Alpen und zur Geschichtsträchtigkeit ihrer Vorfahren stellte.³²⁵ Der bildenden Kunst kam eine zentrale Funktion zu, konnte sie doch den Bildfindungen eine visuelle Fixierung verleihen. Ferdinand Hodlers Alpenlandschaften oder sein *Wilhelm Tell* (1897) zeugen ebenso wie die an der Landesausstellung gezeigte und vielfach

320 Ebd.

321 Interpellation Morf, Stellungnahme des Bundesrates, S. 1651.

322 Rotzler, *New Art*, S. 10.

323 Anderson, *Die Erfindung*, S. 15.

324 Marchal, Mattioli, *Nationale Identität*, S. 12ff.

325 Vgl. zur Bedeutung der Alpen und insbesondere des Gotthards: Marchal, Mattioli, *Nationale Identität*, S. 17; Tanner, *Nationale Identität*, S. 35f.; umfassend dazu auch: Zimmer, In Search.

abgebildete Bronzeplastik *Wehrbereitschaft* von der sinnstiftenden Wirkung künstlerischer Werke.³²⁶

Mit Blick auf die Biennalebeschickungen der Nachkriegszeit wird evident, dass die Visualisierung einer nationalen Identität bis Mitte der 1950er Jahre gleich der künstlerischen Ausrichtung der Landesausstellung an die gegenständliche Kunst gekoppelt war. Die im Ausland gezeigten Kunstschaaffenden waren in Technik und Themen mehrheitlich dem Traditionalismus verpflichtet und beschäftigten sich motivisch mit Stilleben, Portraits und Landschaften. Arbeiten wie die 1952 in Venedig gezeigten Bronzen *Schweizertyp* (1936) und *Landmädchen* (1940) von Johann Jakob Probst (1880–1966) konturierten ein eindeutiges Bild nicht nur einer «eigenartig-schweizerischen» Kunst, sondern auch einer imaginierten nationalen Identität, die noch immer auf Schollenverbundenheit und der Idealisierung des Bäuerlich-Ländlichen gründete.³²⁷ Vorbereitet 1951 auf der weniger prominenten Bühne der Biennale in São Paulo, bekannte sich die Schweiz jedoch 1956 auch in Venedig zu einem Bruch mit der Kunst der 1930er und 1940er Jahre. Das staatspolitische Defensivkonzept der Geistigen Landesverteidigung, das in der Nachkriegszeit eine Renaissance erlebte, emanzipierte sich Mitte der 1950er Jahre von der figurativen, gegenständlichen Kunst. Nun galt die konstruktiv-konkrete Kunst als ästhetisch-ethischer Ausdruck der Schweizer Nachkriegsmoderne.³²⁸ Ihre «vernunftgemässe Schönheit»,³²⁹ die – gleich dem Konzept der Schweizer «Willensnation» – auf Ratio und Rationalität, auf Ordnung, Mass und Funktion fusste, wurde zum Inbegriff des staatspolitischen Selbstverständnisses. Bis zum Kriegsende mit antikapitalistischem und sozialistischem Gedankengut verknüpft, mutierte die konstruktiv-konkrete Kunst in der Koexistenz von wirtschaftlichem Wachstum und Fortschrittsglaube einerseits und der antikommunistischen Igelmentalität andererseits zum Ausdruck

326 Schon an der Hodler-Retrospektive 1921 wurde betont, dass Hodlers Malerei die «Eigenart unseres Volkes» widerspiegele (Kunstmuseum Bern (Hg.), Hodler-Gedächtnis-Ausstellung, Ausst.-Kat., Bern 1921, zit. Stückelberger, Hodlers Weg, S. 323). Stückelberger hält fest, dass der Maler sehr wohl um die Kritik an der Historizität Tells wusste. Dieser begegnete er aber insofern, als er den Tell als mythische Gestalt darstellte und so zu deren symbolischer Kraft beitrug (ebd., S. 326). Während sich die Ausstellungspavillons an der Landesausstellung an die zeitgenössische Architektur anlehnten, fand sich in der bildenden Kunst keine einzige nicht-gegenständliche künstlerische Position (vgl. zur Ausstellungsarchitektur an der Landesausstellung: Gimmi, Von der Kunst).

327 Vgl. Kadelbach, *Swiss made*, S. 126. Probsts Skulpturen wurden bereits 1940 in Venedig gezeigt. Die Kontinuitäten manifestierten sich also nicht nur bei den favorisierten künstlerischen Richtungen, sondern auch bei den Arbeiten selbst.

328 Moos, *Zweifrontenkunst*, S. 110.

329 So Max Bill. (Bill, Max, Schönheit aus Funktion und als Funktion, in: *Werk*, Nr. 36, (1949), S. 272, zit. Imesch, «Gute Form», S. 143).

einer liberalen und kapitalistischen Gesellschaftsordnung.³³⁰ Die von dieser nationalen Identität abweichenden (politischen) Haltungen, wie Bundesrat Etter sie beispielsweise dem Maler Hans Erni zuschrieb, wurden wegen Inkompatibilität mit der konstruierten Selbstdarstellung verworfen. «Le communisme», schrieb Etter 1951 an die Organisatoren der brasilianischen Biennale, die Werke von Erni in der Ausstellung wünschten, «n'étant pas compatible avec les principes qui sont à la base de nos institutions démocratiques».³³¹ Die Landesausstellung von 1964 ist als Verdichtungsmoment dieser Werte zu lesen, zugleich weist sie Ähnlichkeiten mit der kulturpolitischen Strategie der Biennalebeschickungen der Zeit auf. So verhalf Max Bill als künstlerischer Leiter der *Expo 64* nicht nur dem gestalterischen Prinzip der «Guten Form» zu einem Triumph,³³² sondern setzte sich in den 1960er Jahren auch als EKK-Mitglied für die konstruktiv-konkrete Kunst ein. Diese war mit der Wahl von Johannes Itten (1888–1967), Fritz Glarner (1899–1972) oder Richard P. Lohse an den Biennalen überaus präsent.³³³ Die Formensprache dieser Arbeiten korrelierte mit dem kulturpolitischen Ernst der Zeit. Demgegenüber wurden künstlerische Positionen wie beispielsweise diejenige des in der amerikanischen Kunstwelt bereits bekannten Jean Tinguely, dessen quietschende Eisenplastik an der Landesausstellung 1964 für kontroverse Meinungen gesorgt hatte, in der EKK wenig goutiert.³³⁴ Die verschärfte Kritik an der Geistigen Landesverteidigung, die zunehmende Internationalisierung des Kunstschaffens und die dadurch forcierte Abkehr von der Vorstellung einer typisch schweizerischen Kunst untergruben um 1970 jedoch die imaginierte Einheit von Kunst und Nation.³³⁵ Insbesondere die künstlerisch wenig aufsehenerregenden Schweizer Beiträge an der Biennale Venedig erwecken den Eindruck, dass die EKK angesichts dieser Erosionen orientierungslos agierte.

Obschon die idealisierte Schweizer Alpenwelt mit dem Siegeszug der konstruktiv-konkreten Formen Mitte der 1950er Jahre als Motiv in der Kunst kaum

330 Vgl. ebd., S. 143f.; Tanner, *Die Schweiz*, S. 45; König et al., *Einleitung*, S. 12. Imesch betont, dass der konstruktiv-konkrete Kunst eine mit der Bedeutung des Abstrakten Expressionismus in den USA vergleichbare Rolle zukam, wurde dieser in der Nachkriegszeit doch zum Ausdruck der expressiven, ökonomisch-freiheitlichen amerikanischen Gesellschaftsordnung stilisiert (Imesch, «Gute Form», S. 145).

331 Schreiben von Philipp Etter an die Brasilianische Botschaft in Bern, 30. April 1951, beigelegt bei P. 195/31. Mai 1951.

332 Die «Gute Form» wurde auch exportiert. So reiste die Ausstellung *Good Design in Switzerland* nicht nur in verschiedene Städte der USA, sondern wurde 1961 sogar in Tokio gezeigt, während die von Bill gestaltete und vom EDI und der *Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung* finanzierte Ausstellung *Swiss Design 1959* in London präsentiert wurde (vgl. dazu: Nosedá, *Von der Guten Form*, S. 178ff.).

333 Bill war von 1961 bis 1968 Mitglied der EKK. Itten vertrat die Schweiz an der Biennale in Venedig von 1966, Glarner wurde 1968 eingeladen, Lohse 1972.

334 Vgl. zu Tinguelys Position im Schweizer Kunstfeld der 1960er Jahre: Wyss, *Zeitlinien*, S. 76ff.

335 Vgl. Kadelbach, *Swiss made*, S. 132, 136ff.

mehr auftauchte, erwies sie sich als Versatzstück einer nationalen Selbstdarstellung persistent. Die Naturalisierung der Nation als symbolische Verknüpfung zwischen der Schweiz und den Alpen wurde insbesondere in der Geistigen Landesverteidigung forciert, entfaltete jedoch auch in der Nachkriegszeit ihre Geltungskraft. Die Natur erschien als jene Determinante, die die nationalen Tugenden und die Charakteristika formt. In Ermangelung einer ethnischen Grundlage wurden die Alpen als homogenisierendes Element, als steinerne Trutzburg und als reinigende Kraft imaginiert.³³⁶ Die formende Wirkung der Topographie wurde nicht nur der Nation, sondern auch der Kunst eingeschrieben. Bei der Ausstellung *The Swiss Avant Garde* 1971 in New York formulierte Willy Rotzler eine Art Naturalisierung der Kunst und verortete die künstlerische Ausdrucksweise des Fantastischen Realismus und des Surrealismus nicht nur in den Schweizer Karnevalsbräuchen, sondern auch in der Tradition der Mythen- und Geschichtserzählungen, die von den «Bauern in den einsamen Bergregionen» gepflegt würden.³³⁷ Zugleich zeichnete sich auch die Verknüpfung der konstruktiv-konkreten Kunst mit der Selbstdarstellung der Schweiz als technisch versiertes und fortschrittliches Land durch Beständigkeit aus. Bei der New Yorker Ausstellung verwies Rotzler auf eine Parallele zwischen künstlerischer Praxis und vermeintlich typisch schweizerischen Charakteristika: «The cool rationalism of this art, the exact study of problems of form and color, combined with the requisite perfection of execution, all appeal to the Swiss propensity for precision which expresses itself elsewhere in the highly developed watch industry and the field of precision mechanics. Concrete Art also has its affinities with the somewhat Calvinistic mentality of people that regards both passionate emotional outbursts and daring flights of the fancy with the same hesitancy.»³³⁸

Auch wenn Rotzler im Rückgriff auf die in den 1970er Jahren rezipierte Studie zum «Global Village» des Medientheoretikers Marshall McLuhan festhielt, dass das Kunstschaffen nicht durch nationalstaatliche Grenzen deter-

336 Zimmer, *In Search*, S. 645ff.

337 Der Begriff des Fantastischen Realismus wurde durch die 1969 von Fritz Billeter im Zürcher Helmhäus organisierte Ausstellung *Fantastische Figuration* geprägt. Die Präsentation versammelte Kunstschaffende wie Friedrich Kuhn (1926–1972), Alex Sadkowsky (*1934), Rosina Kuhn (*1940) oder Hans-Ruedi (HR) Giger (1940–2014), die surrealistische Bildelemente mit den psychedelischen Bildfindungen der späten 1960er Jahre einten. Im Katalog der New Yorker Ausstellung hielt Rotzler fest: «Links with the unreal, fantastic and the world of the subconscious are also preserved in Switzerland in various carnival traditions as well as in the rich legacy of legend kept alive by peasants living in the solitude of the mountains. It is thus no accident, after all, that Switzerland contributed important to the Surrealism of the thirties in the persons of Serge Brignoni, Meret Oppenheim, Otto Tschumi and Curt Seligmann» (Rotzler, *New Art*, S. 11).

338 Ebd., S. 10.

miniert sei,³³⁹ verortete er die Affinität der Schweizer Künstlerinnen und Künstler zu den klaren Formen der geometrischen Konstruktion dennoch in den vermeintlich typisch schweizerischen Eigenschaften der Genauigkeit oder der Perfektion und in der calvinistischen Arbeitsethik. Weiter benannte er auch die aussenpolitische Handelsmaxime der Neutralität als Determinante für ein gewisses Zögern, mit dem die Schweizer Kunstschaffenden dem künstlerisch-kulturellen Austausch mit der Welt entgegenträten und die das Spannungsfeld zwischen nationaler Herkunft und internationalen Einflüssen prägte. Nicht zuletzt klingt in diesen Begründungen einmal mehr ein impliziter Verweis, ja ein Lob der kulturellen Eigenständigkeit, der Schweizer «Eigenart» an: «Yet they examine the new, strange and unusual that comes from outside with a certain skepticism, and incorporate it in their own work with hesitation rather than spontaneity. The slowness of the process of adaptation may have something to do with the fact that Switzerland, as a small neutral country, usually takes no direct part in political, military or economic developments, so that the Swiss stand somewhat aside from the paroxysms of history.»³⁴⁰ Die Verweise auf die Schweizer Eigenheiten nicht nur der topographisch charakteristischen Alpen oder der technischen Genauigkeit, beispielsweise der von Rotzler explizit genannten Uhrenindustrie, sondern auch auf das staatspolitische Konzept der Neutralität bildeten die tragenden Bausteine der nationalen Selbstdarstellung. Ihre prominente Nennung bei der Ausstellung in New York diente nicht nur der Darlegung einer schweizerischen Kunst, sondern stellt letztlich auch die gezielte Propagierung einer nationalen Identität, eines bestimmten zu transportierenden Images dar.

Vielfalt und Ausschluss. Antagonismen in der nationalen Selbstdarstellung

Das Festhalten an der nationalen Identität der Schweiz, imaginiert als föderative, kulturell heterogene «Willensnation», entsprach den subsidiären kulturpolitischen Strukturen.³⁴¹ Von Bundesrat Hürlimann noch 1978 als «typisch helvetische Konstanten» benannt, waren die «ausgeprägte Vielfalt der schweizerischen Kulturlandschaft»³⁴² und das Prinzip der Subsidiarität charakteristisch für die

339 Ebd., S. 8.

340 Rotzler, *New Art*, S. 10.

341 Vgl. dazu auch: Keller, *Kulturpolitik*, S. 487. Die Subsidiarität als Ordnungsprinzip der Förderung wurde erst im Kulturartikel der neuen Bundesverfassung von 2009 explizit benannt (Bundesgesetz über die Kulturförderung, S. 6128), bildete aber schon zuvor einen wichtigen Pfeiler der Kulturpolitik.

342 *Staat und Kultur*, Redetyposkript von Bundesrat Hans Hürlimann anlässlich der Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. Mai 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 10, Archivvisarte, 39-03/1978/02.

Kulturpolitik. Die argumentative Koppelung von einer vielfältigen und demnach dezentral und subsidiär zu fördernden Kunst ging einher mit der Ablehnung der «Zentralisierung der Kulturpflege».³⁴³ Diese würde «einer Uniformierung des kulturellen Lebens Vorschub leisten»³⁴⁴ und wurde gerne als Abgrenzungsversuch gegenüber zentral organisierter staatlicher Kulturpolitik angeführt.³⁴⁵ Die kulturelle und sprachliche Vielfalt bildete auch die Basis für die Entsendungen an die Biennalen. Die Weigerung, an den Ausstellungen auf monografische Positionen zu setzen, war an die Idee der kulturellen Diversität gekoppelt. Demnach, so die Meinung der EKK, dürfe man bei der Präsentation von «einige[n] wenige[n] Persönlichkeiten [...] nicht zu weit gehen, da die Schweiz kulturell keine Einheit»³⁴⁶ bilden würde. Ein Blick auf die entsandten Künstlerinnen und Künstler zeugt von Kompromissentscheidungen, die nicht nur unter Berücksichtigung der einzelnen Landesteile und der hieran gekoppelten Betonung der Vielfalt, sondern auch entlang der Vorlieben der Kommissionsmitglieder gefunden werden mussten.

Trotz der propagierten Diversität hatte das Bild der modernen, technisch versierten und zukunftsorientierten Schweiz, das sich in der konstruktiv-konkreten Kunst konstituierte, ein dezidiert männliches Antlitz. Dies entsprach nicht nur dem bürgerlichen Ehe- und Familienmodell der Nachkriegszeit und der gesellschaftlichen Marginalisierung der Frau, sondern stand auch in Analogie zum imaginär männlichen Geschlecht der Kunst. Der Werdegang von Verena Loewensberg, die als bedeutende Vertreterin der «Zürcher Konkreten» – im Gegensatz zu ihren Künstlerkollegen – nie eine Biennale-Einladung erhielt, zeugt von diesen geschlechtsspezifischen Einschreibungen.³⁴⁷ Ähnlich deter-

343 So Bundespräsident und EDI-Vorsteher Tschudi 1970 (Tschudi, Aspekte, S. 23). Ähnliche Gedanken äusserte er auch 1967 (Grundsätzliche und aktuelle Fragen unserer Wissenschafts- und Kulturpolitik. Vortrag von Bundesrat Hans Peter Tschudi an der Universität Lausanne, 1967, BAR E3801#1975/8#449*) und in einem Referat 1961 (Kulturelle Aufgaben von Bund, Kanton und Städten. Referat von Bundesrat Tschudi am Schweizerischen Städtetag, 7. Oktober 1961 in Vevey, BAR E3801#1975/8#357*).

344 Tschudi, Aspekte, S. 23.

345 Ähnlich argumentiert auch der Zürcher Stadtpräsident Emil Landolt 1952: «Interessant, aber ganz typisch für unser Land ist auch auf kulturellem Gebiet der Dezentralismus. Denken wir an Frankreich, wo Paris nicht nur das politische, sondern auch das kulturelle Zentrum eines Volkes mit vierzig Millionen Einwohnern ist. Was bedeutet das für eine Verarmung für das übrige Land. Ganz anders bei uns. Das kulturelle Interesse im kleinsten Dorfe vorhanden. Jede Gemeinde hat ihre Blechmusik, ihren Gesangsverein, ihren Töchterchor, ja vielleicht eine Lesegemeinschaft, spielt Theater, hat ihre kulturelle Eigenart» (Typoskript eines Vortrages von Emil Landolt, gehalten im Zürcher Mittelschulparlament, S. 3, StArZH, V.B.c.67).

346 P. 228/3. Aug. 1960, S. 6.

347 Mit Miriam Cahn an die Biennale Venedig 1984 wurde die nationale Selbstpräsentation erstmals durch die Arbeit einer Künstlerin vermittelt. Die zeitgenössische Wahrnehmung von Cahns Arbeiten als einer dezidiert weiblichen, ja matriarchalischen Kunst festigte aber die

minierte war auch die zeitgenössische Wahrnehmung von Sophie Taeuber-Arp. Die Künstlerin wurde zwar als einzige Frau in Venedig und gleich zweimal an der Biennale in São Paulo präsentiert, erschien jedoch als ‹Ausnahmefrau›, deren Einfluss auf das Schaffen von Hans Arp übersehen wurde. Schliesslich verweist auch die Unsichtbarkeit von Künstlerinnen im Kunstfeld der 1970er Jahre, die auch der Verknüpfung gerade der Konzeptkunst mit einem männlichen Schöpfergestus und der Zurückhaltung der Förderung gegenüber der von Künstlerinnen genutzten Performance- oder Videokunst geschuldet war, auf die ausschliessende Wirkung einer auf nationalstaatliche Repräsentationen bedachten Förderung und auf die konditionierenden Mechanismen der Konstruktion einer nationalen Identität.

geschlechterspezifischen Klischees, gegen die die Künstlerinnen eigentlich angetreten waren (vgl. Imesch, *Der Geschlechterdiskurs*, S. 370f.).

«Nein, Sie haben Nerven und schliesslich haben Sie ja selber Künstler werden wollen. Sie mussten sich doch damals schon bewusst sein, dass die Gesellschaft einem jungen Mann, der unter grössten Opfern sein Leben damit zubringt, seinen Mitmenschen Harmonie und Schönheit zu geben, dass man so einen jungen Mann höchstens mit Almosen abspesen kann, auch wenn er sich diese Almosen durch redliche und tägliche Arbeit eigentlich regelrecht verdient hat. Sie müssen auch begreifen, dass Sie als Anfänger eben gar keinen wirtschaftlichen Wert produzieren können, solange der Kunstmarkt sein Wort über Sie und Ihre Ware nicht gesprochen hat. Wer eine Bettflasche kauft, der erwirbt sich damit eine Maschine, mit der er sein Bett wärmen kann, und wer sich einen Cézanne ersteht, der hat zu Hause über dem Diwan einen Fetzen Leinwand, der unter Brüdern einige tausend Franken wert sein dürfte – und den er dem Steuereinnahmer verheimlichen kann. Der Mann aber, welcher eine Plastik von Ihnen kauft, sehr geehrter Herr, der erhält für sein Geld keinen Gegenwert, und es ist Ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich so aufzuführen, wie wenn Sie Almosen erhielten, denn es verhält sich in Tat und Wahrheit so.»

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

VII Schluss

Den bereits in der Einleitung zitierten *Brief an einen jungen Künstler*, verfasst vom Bildhauer Hansjörg Gisiger und publiziert zur Jahreswende 1950/51 im Vereinsorgan der GSMBA, stelle ich auch meinen abschliessenden Ausführungen voran. Dies aus drei Gründen. Erstens nehme ich Gisigers Schilderung des Schweizer Kunstfeldes der Nachkriegszeit, das den Ausgangspunkt meiner Studie bildet, zum Anlass, meine Untersuchungen zu resümieren und die Resultate darzulegen. Zweitens benennt Gisiger den Aspekt der Wertproduktion. Diesen thematisiere ich in meinen abschliessenden Überlegungen hinsichtlich der Valorisierungsmechanismen der Förderung. Drittens nehme ich die von Gisiger umrissenen Funktionsweisen und Regeln der Förderung zum Motiv, das Feld der Kunstförderung zu skizzieren, über dessen Strukturen in der Gegenwart nachzudenken und einen Ausblick in die Zukunft zu wagen.

7.1 Konklusion

Künstlerische Pluralität, Reformen und Erneuerungsversuche: Die 1970er Jahre als Moment der Verdichtung

Mit Blick auf die Schweizer Kunstförderung zwischen 1950 und 1980 kommen den 1970er Jahren eine besondere Relevanz zu: Sie sind gekennzeichnet durch die Vervielfachung der künstlerischen Strategien und durch eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Konzepten der Förderung. Die Evaluations- und Reformierungsbestrebungen der Förderstrukturen und die intensivierten kulturpolitischen Debatten bedingten eine Konsolidierung der Förderung. Die von EKK-Mitglied Willy Rotzler mitkuratierte Ausstellung *The Swiss Avant Garde* in New York 1971 offenbart zentrale Parameter, die die Kunst und deren Förderung damals bestimmten.

Erstens verweist die Auswahl der Kunstschaffenden auf die künstlerische Pluralisierung, die sich auf den inhaltlichen Fokus der Förderung auswirkte. Neben der noch immer favorisierten konstruktiv-konkreten Richtung und den arrivierten Eisenplastikern waren mit Urs Lüthi, Dieter Meier oder Luciano Castelli auch Kunstschaffende der jüngsten Generation vertreten, die mit Performance oder mit fotografischen Experimenten neue Wege beschritten. Dieser

Bruch mit den tradierten Kategorien der Moderne forderte die Förderung heraus. Noch 1974 diskutierte die EKK über den künstlerischen Stellenwert von Fotografie. Während sich die Schweiz zeitgleich bei der Beschickung der Biennale Venedig wenig mutig zeigte, wurden die Biennalen in Paris oder São Paulo, ähnlich der New Yorker Ausstellung, teilweise als Plattformen für jüngere Positionen genutzt. Beim Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerb musste sich die EKK ab 1970 mit der Konzeptkunst auseinandersetzen, 1972 bedachte sie Lüthis Fotografien mit einem Stipendium, 1974 prämierte sie erstmals eine Videoarbeit.

Zweitens zeugen die von Rotzler im Katalog der New Yorker Ausstellung unternommenen Versuche, die Kunst mit der topographischen Charakteristika des Landes oder einer Schweizer Mentalität zu beschreiben, von der noch immer relevanten Suche nach einer typisch schweizerischen Ausdrucksweise. Die konstruktiv-konkrete Kunst war die Verkörperung der präzisen und geordneten Schweizer Nachkriegsmoderne. Drittens griff Rotzler mit dem Verweis auf die kulturelle Vielfalt einen zentralen Bestandteil der kulturpolitischen Maxime auf. Dieser wurzelte als wirkungsmächtiger Topos in der politisch-kulturellen Defensivbewegung der Geistigen Landesverteidigung der 1930er und 1940er Jahre und fand seine Entsprechung in der subsidiären und föderalistischen Struktur der Kunstförderung.

In der Nachkriegszeit bildete sich ein konsumfreudiges, kunstinteressiertes und kunstgebildetes Publikum heraus. Zudem wuchs der Kreis der Galeristen, Kunstkritikerinnen, Kuratoren, Sammlerinnen oder Museumsdirektoren, die in die monetäre und symbolische Wertproduktion von Kunst involviert waren. Dabei kam es auch zu einer Konsolidierung im Bereich der privaten und privatwirtschaftlichen Förderung. Diese manifestierte sich in den aus dem privaten Engagement gewachsenen Unternehmenssammlungen und in der Ankaufs- und Fördertätigkeit von Grossunternehmen. Angetrieben durch die Hochkonjunktur und den Wandel der Gesellschaft machte sich zeitgleich ein reformerischer Aktivismus breit, der sich um 1970 auch auf die Kulturpolitik auswirkte. Die 1969 in Auftrag gegebene und 1975 publizierte *Studie der Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik* war das erste umfassende Inventar des künstlerischen Feldes. Der Clottu-Bericht atmete den Geist der Erneuerungsversuche der späten 1960er Jahre und gründete auf einer gesellschaftspolitischen Ausrichtung. Die Idee der demokratischen Kulturpolitik predigte ein offenes Verständnis von Kultur und prägte fortan die Debatten. Bedingt durch die Wirtschaftskrise der Jahrzentmitte wurden die Erneuerungsversuche jedoch aufgeschoben. Die Studie bewirkte aber eine intensiviertere öffentliche Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik und der Kunstförderung. Davon zeugen nicht nur die in der Tagespresse geäusserte Kritik an den Förderstrukturen, sondern

auch die bundesrätlichen Stellungnahmen über Ziele und Intentionen des kulturpolitischen Handelns.

Die 1970er Jahre zeichnen sich weiter durch eine Zunahme kulturpolitischer Meinungen aus. Die Positionierungen von Karl Schmid, Peter F. Althaus und Hans Hürlimann verweisen auf zentrale Aspekte der Debatten und auf die differenten Standpunkte. Schmid thematisierte in *Der moderne Staat und die Kunst* 1969 die Möglichkeiten des staatlichen Engagements. Seine Reflexionen über die kunstfördernden Möglichkeiten einer Nation, die dem Konzept des Wohlfahrts- oder Sozialstaates verpflichtet ist, sind ein wiederkehrender Brennpunkt in den Diskussionen um die adäquate Förderung. Gemäss Schmid vermag der Staat lediglich für die Künstlerinnen und Künstler zu sorgen, nicht aber sie zu künstlerischer Innovation anzutreiben. Er forderte die totale Abkehr von der «Kunst-Caritas»:¹ Der Staat müsse sich aus der Förderung zurückziehen und lediglich durch Steuererleichterung Anreize für privates und privatwirtschaftliches Engagement schaffen. Während der liberale Schmid den Rückzug des Staates aus der Förderung forderte, griff der Kunstkritiker und Direktor der Kunsthalle Basel, Peter F. Althaus in seinen *Gedanken zur öffentlichen Kunstförderung* stattdessen auf die Idee einer gesellschaftspolitisch ausgerichteten Kulturpolitik zurück. Er pochte auf das der Kunst eingeschriebene kommunikative Moment und plädierte für die Schaffung von öffentlichen Räumen, in denen Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten aufeinanderträfen. Althaus' Forderung nach niederschweligen Kommunikationsräumen gründete auf der Idee einer demokratischen Kulturpolitik. Dieses Konzept prägt auch die Ausführungen von Bundesrat Hürlimann. Er berief sich in seiner Ansprache *Staat und Kultur* auf einen offenen Kulturbegriff. Der Kultur schrieb er eine staatstragende Bedeutung zu, fördere sie doch die Stärkung der freien und demokratischen Strukturen. Das staatliche Engagement erachtete Hürlimann gerade angesichts der «Freizeitgesellschaft» als zwingende Notwendigkeit.

Strategien der Förderung, künstlerische Arbeit und Wettbewerb

Die Vergabe von Preisen und Stipendien war das wichtigste Mittel der Förderung. Auf nationalstaatlicher Ebene war das Eidgenössische Kunststipendium das bedeutendste Instrument. Als Strategie der Nachwuchsförderung richtete es sich an Künstlerinnen und Künstler unter 40 Jahren. Die für die Vergabe verantwortliche EKK wollte «Ansätze, Hoffnungen oder Versprechen»² auszeichnen. Das Stipendium war einer Konnotationsverschiebung unterworfen. War es in

¹ Schmid, *Der moderne Staat*, S. 46.

² Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), *Eidgenössisches Kunststipendium 1971*, o. P.

den 1950er und 1960er Jahren eine finanzielle Hilfeleistung für begabte und «tüchtige»³ Kunstschaaffende, die keine «Konsekration»⁴ darstellen sollte, wurde es in den 1970er Jahren immer mehr als Preis wahrgenommen, der allein aufgrund der künstlerischen Qualität und ungeachtet der wirtschaftliche Situation der Stipendiatinnen und Stipendiaten vergeben wurde.

Auch die Stadtzürcher Förderung gründete seit 1952 wesentlich auf der Vergabe von Stipendien. Mit der Fokussierung auf Künstlerinnen und Künstler bis zum 35. Altersjahr war das Stipendium ebenfalls als Nachwuchsförderung konzipiert und wollte die «erfolgversprechende künstlerische Begabung»⁵ entdecken. Neben den Stipendien für den künstlerischen Nachwuchs vergab die Stadt Zürich seit 1944 einen Kunstpreis, der «ein abgeschlossenes oder zumindest reifes Lebenswerk»⁶ prämiieren sollte. Dessen Ausrichtung stand in der zuständigen Kommission jedoch immer wieder zur Diskussion. Die Dominanz der konstruktiv-konkreten Künstler bei den Preisträgern der späten 1960er und 1970er Jahre zeigt jedoch, dass auf die etablierten künstlerischen Positionen gesetzt wurde.

Die Mittel der Preis- und Stipendienvergaben nutzten bis in die frühen 1980er Jahre lediglich wenige private Akteure. Das in Analogie zum Eidgenössischen Stipendienwettbewerb ebenfalls national ausgerichtete Stipendium der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* war die bekannteste Vergabung. In Rahmen der angeheizten kulturpolitischen Debatten in den 1970er Jahren erfuhr auch das *Kiefer-Hablitzel-Stipendium* Kritik, was eine Erhöhung der Dotation zu Folge hatte. Die lediglich 1961 und 1972 erfolgte Verleihung eines Preises von 5000 Franken war ein kurzes Intermezzo. Auch die *Stiftung Landis & Gyr* versuchte 1971 einen Preis zu etablieren. Konzipiert als Förderpreis wurde das «Werdende»⁷ prämiert und Künstlerinnen und Künstler unter 40 Jahren berücksichtigt. Zudem hegten die Initianten einen stark vermittelnden Anspruch, sollte der Preis doch die konstatierte Kluft zwischen Kunstschaaffenden und Publikum überbrücken. Trotz solch hehren Ansinnen blieb die Vergabung eine einmalige Angelegenheit. Als einziger Akteur aus dem Finanzsektor richtete die *Schweizerische Bankgesellschaft* ab 1974 einen Preis aus. An dem im Zweijahresrhythmus vergebenen *Grossen Fotopreis* wurde bis in die späten 1980er Jahre festgehalten. In seinen Ansprüchen war er jedoch heterogen und als Fördermittel unscharf konturiert.

3 Vgl. Verordnung 1924, S. 416.

4 P. 198/16.–18. Jan. 1952, S. 3, Hervorhebung im Original.

5 Reglement über die Ausrichtung von Studienbeiträgen zur Förderung der Kunst, 2. Sept. 1952, StArZH, V.B.c.64.

6 Ansprache des Stadtpräsidenten bei der Übergabe des Kunstpreises an Wilhelm Gimmi, 16. Dez. 1962, StArZH, V.B.c.67.

7 Stiftung Landis & Gyr (Hg.), 10 Jahre, o. P.

Weiter stellte die Entsendung von Kunst und Kunschtchaffenden ins Ausland eine zentrale Förderstrategie dar. Bis zur Einrichtung erster eigentlicher Atelierstipendien Mitte der 1960er Jahre finanzierten die Künstlerinnen und Künstler Reisen und Auslandsaufenthalte durch allgemeine Stipendien. Mit der Etablierung der Atelierstipendien rückte insbesondere New York in greifbare Nähe. Bereits ab 1975 vergab die Stadt Zürich ein, notabene von der *Bankgesellschaft* finanziertes, Atelier in Manhattan. Die Kunschtchaffenden hegten grosse Erwartungen. Während das von der Stadt Zürich in Genua angebotene Atelier vor allem an die Idee, «italienische Landschaft und Leute»⁸ kennenzulernen, geknüpft war, haftete dem Aufenthalt im Atelier in Paris oder New York die Sehnsucht nach grossstädtischem Klima an. Insbesondere den «Big Apple» imaginierten die Künstlerinnen und Künstler als Inspirationsquelle. Ähnlich den Stipendien veränderte sich auch die Bedeutung dieser Art der Förderung. Erhofften sich die Künstlerinnen und Künstler in den 1950er und 1960er Jahren von der Studienreise nach Italien oder Paris noch primär eine wie auch immer geartete künstlerische Inspiration und ein «sorgenfreies Studienjahr»,⁹ wurde der Auslandsaufenthalt im Kontext der Internationalisierung des künstlerischen Feldes und der weltweiten Ausbreitung von Kunstbiennalen oder Kunstmessen immer wichtiger. Die Visibilität jenseits der nationalstaatlichen Grenzen konnte mit Hilfe eines Atelierstipendiums optimiert werden. Der Kunschtchaffende erschien sowohl in der Selbst- als auch in der Fremddarstellung immer mehr als mobiler, kosmopolitischer Nomade und das Atelier als seine Behausung in einer Art temporärer Migration.

Die Sichtbarkeit im Ausland wurde auch durch die Kunstbiennalen erreicht. Die Förderstrategie vermengte sich mit nationalstaatlichen Ansprüchen. Die Schweiz beschickte die Biennale in Venedig ab 1932 regelmässig, deren Relevanz wurde nie in Frage gestellt. Allerdings zeigten sich EKK und EDI wenig innovativ. Die Ausstellungen im Schweizer Pavillon waren von musealem Charakter. Anstatt die venezianische Bühne für monografische Positionen zu nutzen, wurde auf die Kombination von Malerei und Plastik gesetzt. Die Künstlerinnen und Künstler arbeiteten kaum ortsspezifisch, sondern präsentierten bestehende Arbeiten in retrospektiver Manier. Bei der Entsendung von Kunschtchaffenden an die Biennalen in São Paulo (seit 1951) und Paris (seit 1959) war die Schweiz mutiger. Die Ausstellungen waren nicht selten Plattformen, um junge Künstlerinnen und Künstler zu zeigen und wurden zugleich genutzt, um jene Kunschtchaffenden auszustellen, die die Anforderungen an die venezianische «Königsdisziplin»¹⁰ (noch) nicht erfüllten.

8 Schreiben von Thomas Wüthrich an die Präsidialabteilung, 19. Feb. 1972, StArZH, V.B.c.64.

9 Schreiben von Alfredo Walter an die Präsidialabteilung, 29. März 1955, StArZH, V.B.c.64.

10 Keller, Die Biennale Venedig.

Staatliche und nicht-staatliche Akteure deklarierten auch Kaufen und Ausstellen von Kunst als Förderung. Dabei verschränkten sich verschiedene Ansprüche. Mit Blick auf die Stadt Zürich zeigt sich, dass das Format der öffentlichen Ausstellung sowohl Sichtbarkeit als auch einen Absatzmarkt erzeugen sollte. Auch der *Migros-Genossenschafts-Bund* deklarierte seine Ausstellungstätigkeit als Förderung. Auch hier sollten Kunstschaftenden einerseits Absatzmöglichkeiten geboten werden, andererseits pochte die Unternehmung auf die Möglichkeit, dadurch «eine Brücke zu schlagen vom Künstler zur Bevölkerung» und eine «Erziehungsaufgabe»¹¹ wahrzunehmen. Die Förderung des Publikums war auch bei der *Stiftung Landis & Gyr* zentral. Die Ausstellungen im Personalrestaurant sollten die Angestellten zu einer Auseinandersetzung mit Kunst anregen. Hinsichtlich der tatsächlichen Förderung von Künstlerinnen und Künstlern ist solches Engagement nicht eindeutig zu beurteilen. Wohl erhielten die Kunstschaftenden gerade durch die mit dem Ausstellen von Kunst einhergehende Ankaufstätigkeit der Unternehmen monetäres Kapital, allerdings war insbesondere die Sammlung des MGB vor der Neuausrichtung Mitte der 1970er Jahre von keinem grossen symbolischen Wert, während die Ankäufe der Zuger Kulturstiftung mehrheitlich in den Büroräumlichkeiten verschwanden und unsichtbar blieben.

1978 präsentierten die *Gotthard-Bank*, der *Schweizerische Bankverein* und die *Schweizerische Volksbank* an der Ausstellung *Banken fördern Kunst* ihre Sammlungen. Sie setzten unterschiedliche Schwerpunkte. Während sich die *Gotthard-Bank* als Förderin junger, unbekannter Künstlerinnen und Künstler positionierte, ihre Ankäufe aber primär bei etablierten Galerien des zeitgenössischen Kunstschaftens tätigte und sich stark an der Deutungsmacht von Harald Szeemann orientierte, betonte der *Bankverein* vor allem den doppelten Anspruch seiner Tätigkeit. Gefördert werden sollten nicht nur die Kunstschaftenden, sondern auch das Kunstverständnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Die Sammlung des Zürcher Sitzes der Bank umfassten neben einigen berühmten Künstlern viele lokale Namen. Auch die *Volksbank* setzte einerseits auf «gesicherte Qualität»¹² und kaufte andererseits aufgrund der Expertise Fritz Billeterers gegenständliche, dem kritischen Realismus verpflichtete Arbeiten. Im Kontext der Ausstellung von 1978 und in den geführten Debatten über Sinn und Absicht privatwirtschaftlicher Förderung manifestieren sich Prozesse symbolischer Wertproduktion. Während die Sammlung der *Gotthard-Bank* gelobt wurde und nicht nur die darin vertretenen Kunstschaftenden, sondern auch die

11 Protokoll der 16. Sitzung der Kommission für kulturelle Aktionen, 12. Jan. 1959, S. 4, MGB G-KU.II/002.

12 So die Kunstkritikerin Maria Netter zur Sammlungspräsentation 1978 (Netter, Mit Geld allein).

Unternehmung symbolisches Kapital erhielten, erfuhr das Kunstengagement der *Volksbank* und des *Bankvereins* auch Kritik, was sich ebenfalls auf die Kapitalkonten der Banken und der Künstlerinnen und Künstler auswirkte.

Die beschriebenen Formen der Unterstützung konturierten die Strukturen der Förderung als kompetitiv: Die Preise oder Stipendien, die Einladungen an Ausstellungen sind eine knappe Ressource. Zugleich implizierte die Förderung eine Vorstellung über die Art der künstlerischen Arbeit und über die Künstlerinnen und Künstler. Während die Arbeitsbedingungen der Kunstschaffenden durch die Erhebungen des Clottu-Berichtes erstmals in den Fokus der kulturpolitischen Aufmerksamkeit rückten, gründete die Förderung auf der Imagination einer künstlerischen Arbeit, die sich in einem materialisierten Endprodukt manifestierte, das an Ausstellungen präsentiert oder zwecks der Gestaltung von Büroräumlichkeiten platziert werden konnte. Die Verbreitung der Atelierstipendien in den 1970er Jahren war an die Vorstellung von künstlerischer Arbeit als konkretem handwerklichen Prozess gebunden, der auf ein inspirierendes Umfeld angewiesen war. Der auch von den Künstlerinnen und Künstlern forcierte Topos der ‹Horizontenerweiterung› verweist auf die anhaltende Aktualität der von Paul Nizon stigmatisierten schweizerischen Enge und ‹was sie bewirkt: die Flucht›.¹³ Angesichts der Veränderungen im künstlerischen Feld um 1970 stand die materialisierte Arbeit jedoch in verschiedener Hinsicht zur Debatte. Einerseits verbreiteten sich jene Positionen der Konzept- oder Performenckunst, die sich den Anforderungen an ein konkretes Endprodukt mit einer eindeutig zuschreibbaren Autorschaft entzogen. Das Atelier wandelte sich von der Werkstatt zur Ideenschmiede, gewann aber ob der durch die neuen Praktiken gesteigerten Möglichkeiten der Mobilität auch an Bedeutung. Andererseits näherte sich die künstlerische Arbeit im Kontext einer zunehmenden Ökonomisierung und einer neoliberalen Strukturierung des Feldes der Kunst zunehmend einer immateriellen Arbeit an. Der Kunstschaffende hatte sich nun im unternehmerischen Selbstmarketing, in der Fähigkeit zum Netzwerken oder in der Bereitschaft zur Zusammenarbeit zu beweisen. Die mit Förderung bedachten Künstlerinnen und Künstler erschienen als erfolgreiche Wettbewerbsgewinnerinnen und Wettbewerbsgewinner, die sich als Beste unter Vielen durchgesetzt hatten, jedoch unter dem Deckmantel der Autonomie nicht selten prekären Arbeitsbedingungen ausgeliefert waren.

13 Nizon, Diskurs, S. 167.

Die Kriterien der Förderung. Setzen, Verteidigen und Überschreiten

Die «Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien»¹⁴ bildete einen zentralen Anspruch der Kunstförderung und evozierte sowohl die Bewahrung als auch den Umsturz künstlerischer Ausdrucksweisen. Die Förderung war an Kriterien gebunden, die als ein- oder ausschliessende Mechanismen gesetzt, von Expertinnen und Experten verteidigt und teilweise hinterfragt oder überschritten wurden.

Meist war die Idee einer «künstlerischen Qualität» das einzig explizit formulierte Kriterium. Dieser unscharfe Begriff fungierte als Container für die verschiedensten Vorstellungen über «gute» Kunst. Das bewirkte zwei Dinge. Erstens kam jenen Expertinnen und Experten, die über die Setzung von Kriterien bestimmen konnten, eine grosse Relevanz zu. Zweitens provozierte der dehnbare Begriff der Qualität Unsicherheiten und Widerspruch. Mit Blick auf die tatsächlich geförderte Kunst und die unterstützten Künstlerinnen und Künstler können dennoch Aussagen über die angewandten Kriterien gemacht werden. Zusammenfassend ist einerseits festzuhalten, dass die geförderten künstlerischen Positionen mehrheitlich Malerei, Zeichnung oder Bildhauerei waren. Bei der privaten Förderung erfuhr diese Fokussierung durch die der Kunst eingeschriebenen Funktionszuweisungen noch eine Verengung auf gemalte oder gezeichnete Werke, die an die «kahlen Wände»¹⁵ der Firmensitze passten. Konfrontiert mit Konzept- oder Performancekunst, mit Fotografie oder Video um 1970 begann die Förderung, diese Kriteriensetzung zu hinterfragen. Andererseits gehörte die geförderte Kunst oft der konstruktiv-konkreten Richtung an. Während sich deren mathematisch-geometrischen Formen optimal für staatspolitische Sendungen eigneten, behagten die oft als rein grafischer Wandschmuck interpretierten Arbeiten auch den privatwirtschaftlichen Förderern.

Bei den Kunstschaffenden stellte erstens das Alter ein explizit formuliertes Kriterium dar, das gerade bei der Vergabe von Preisen oder Stipendien immer wieder zur Debatte stand. Während die als Nachwuchsförderung konzipierten Stipendien auf junge Künstlerinnen und Künstler fokussierten – was mitunter als «Jugendverliebtheit»¹⁶ kritisiert wurde –, war das Alter auch bei jenen Fördermitteln ein Thema, die eine abgerundete künstlerische Leistung prämiieren sollten. Zweites und in den Verordnungen oft benanntes Kriterium war die Nationalität. Die öffentliche Förderung war an den Schweizer Pass gekoppelt. Drittens stand die finanzielle Situation des Kunstschaffenden bis in die 1970er Jahre als mehr oder minder klar formuliertes Kriterium immer wieder zur Debatte. Mit der Anbindung an die Idee des Sozialstaates war die Förderung oft als sozial

14 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 253.

15 So von Castelberg von der *Gotthard-Bank* in einem Interview (Anderegg, *Kunst*, S. 60).

16 Vogt, *Vorwort*, o. P.

motiverte Unterstützung umrissen. Im Zuge der neoliberalen Kritik an der Idee des fürsorgenden Staates rückten die Akteure der Förderung spätestens in den 1970er Jahre von diesem Kriterium ab, entsprach es doch auch der veränderten Selbst- und Fremddarstellung des Kunstschaffenden als erfolgreichen «Unternehmers seiner selbst» kaum mehr. Als viertes relevantes Kriterium fungierte der Professionalisierungsgrad der künstlerischen Arbeit. So distanzierten sich alle Akteure der Förderung von der Unterstützung von «Hobby-Malern».¹⁷

Während diese Kriterien in den Reglementen und Debatten benannt wurden, stellt das Geschlecht als fünftes relevantes Förderkriterium den wohl am wenigsten thematisierten, zugleich aber wirkungsmächtigsten Ausschlussmechanismus dar. Die tradierte Koppelung von Männlichkeit und Künstlerschaft bedingte die Untervertretung von Künstlerinnen in Ausstellungen und Sammlungen, bei der Vergabe von Preisen und Stipendien. Die Tatsache, dass die weiblichen Kunstschaffenden gegen das männliche Antlitz nicht nur der modernen Kunst, sondern beispielsweise auch der postmodernen Konzeptkunst mit der Eroberung neuer Strategien und Medien wie Performance oder Video aufbegehrt, trug gerade in der Förderung nicht zu einer Veränderung der Situation bei, waren es doch gerade diese Ausdrucksmittel, denen eine Unterstützung lange versagt blieb.

Die Fragen nach den relevanten Förderkriterien gehen mit Reflexionen über die deutungsmächtigen Akteure einher. Dabei können mit den Künstlerinnen und Künstlern, den in Abgrenzung zu diesen oft als «Laien» bezeichneten Kunsthistorikerinnen, Kuratoren und Kritikerinnen und den nicht zum Kunstfeld gehörenden Exponenten beispielsweise aus der Wirtschaft oder der Politik drei Gruppen von Expertinnen und Experten benannt werden, die Definitionen über die «gute», «förderungswürdige» Kunst vornahmen. Insbesondere die Debatte, inwieweit Künstlerinnen oder Künstlern der Expertenstatus zugesprochen werden könne oder ob vielmehr die sogenannten Laien Einsitz in den Jurys und Kommissionen haben sollten, provozierte auch gegensätzliche Meinungen. Während beispielsweise die Stadtzürcher Förderstrukturen wesentlich auf Laien gründeten, bildeten die praktizierenden Künstlerinnen und Künstler in der EKK die Mehrheit. Bei der privaten Förderungen verzichteten gerade die Banken teilweise gänzlich auf Expertengremien und kollaborierten lediglich punktuell mit Fachleuten.

Im Rahmen der Reformierungsbemühungen der Kulturpolitik in den 1970er Jahren wurde insbesondere der Expertenstatus der EKK öffentlich kritisiert. Angezweifelt wurde nicht nur deren ästhetisches Kapital, also das Wissen über die (zeitgenössische) Kunst, sondern auch die Intransparenz der Entschei-

17 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

dungsfindungen. Die Kunstkommission beharrte jedoch auf ihrer Funktion als «künstlerische[s] Gewissen des Landes»¹⁸ und zeigte sich unbeeindruckt von der Kritik. Mit der kuratorischen Tätigkeit von Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Heiny Widmer oder Johannes Gachnang etablierte sich jedoch ab Mitte der 1960er Jahre ein einflussreiches alternatives Expertennetzwerk. Obschon keiner der Genannten je Einsitz in die EKK hatte, kollaborierte die Kommission dennoch – nicht immer ganz freiwillig – mit den Ausstellungsmachern, die bei den Beschickungen der Biennalen in Paris oder in São Paulo als Ausstellungskommissäre oder als Mitglieder der internationalen Jury amtierten.

Die Setzung von Förderkriterien hatte vier konkrete Auswirkungen. Erstens barg sich darin Diskussionspotential, das gerade durch das Aufkommen neuer künstlerischer Strategien noch potenziert wurde und sich in der Frage «Ist das (noch) Kunst?» ausdrückte. Die Empörung über die Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums an den tachistisch malenden Rolf Iseli 1957 und die Intervention nicht nur einer irritierten Öffentlichkeit, sondern ebenso irritierter Beamten und Politiker aus den verschiedensten eidgenössischen Departementen verweist auf die relative Autonomie des künstlerischen Feldes, das immer auch der Einflussnahme feldexterner Kräfte ausgesetzt war. Zweitens bedingte die Fixierung von beispielsweise politisch motivierten Kriterien die Aushebelung der künstlerischen Expertise. Während sich die EKK in den Debatten um die Förderung von Iseli unter Berufung auf ihr symbolisches und ästhetisches Kapital durchzusetzen wusste, verliefen die Diskussionen um die Förderung – beziehungsweise Nichtförderung – von Hans Erni weitgehend ohne das Zutun der Kunstkommission. Drittens verlangte die Fixierung von Kriterien auch nach Massnahmen bei Missachtung. Die Zensur der von Fritz Billeter eingerichteten Ausstellung durch den *Migros-Genossenschafts-Bund* 1969 oder das Eingreifen der *Stiftung Landis & Gyr* in die Umsetzung einer Präsentation über Giovanni Segantini 1976 zeugen nicht nur von der beschränkten Gültigkeit künstlerischer Kriterien, sondern auch von den mit den Regeln der Kunst nur schwer zu einenden repräsentativen Ansprüchen feldexterner Auftraggeber. Viertens provozierte das Vorhandensein eines gefestigten Kataloges an Förderkriterien auch subversive Strategien, die teilweise von den fördernden Akteuren selbst eingefordert wurden. Für eine «Vermehrung der geistigen Unruhe»,¹⁹ für das Eingehen von «Wagnisse[n]»²⁰ plädierten auch die Vertreterinnen und Vertreter der öffentlichen Hand und hoben den vermeintlichen Antagonismus von Subvention und Subversion auf.

18 P. 229/21. Dez. 1960, S. 2.

19 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 306.

20 Hürlimann, Kultur, S. 10.

Legitimierungen der Förderung: Kompensierende, gesellschaftspolitische, produktivitätssteigernde und identitätsstiftende Implikationen der Kunst

Die Akteure der Förderung legitimierten ihr Engagement für die bildende Kunst im Rückgriff auf bestimmte Begründungsstrategien. Einen ersten Argumentationsraum bildete die von allen Akteuren gleichermaßen behauptete Pflicht zur Förderung. Die privaten Kunstförderer stellten sich gerne in die idealisierte Tradition Maecenas und propagierten ihr Engagement als altruistisch und uneigennützig. Die Abwesenheit von kirchlichen oder adeligen Förderstrukturen zwinge sie, in diese «Lücke»²¹ zu treten. Auch die öffentliche Hand ging von einer «schlichten Notwendigkeit»²² der Kunst- und Kulturförderung aus, die an den freien und demokratischen Staat gekoppelt sei. Sie distanzierte sich jedoch vom Begriff des Mäzenatentums, der mit der reinen «Freude am Schönen»²³ assoziiert wurde, demgegenüber die staatliche Aufgabe der Förderung «kein schönes Hobby»²⁴ darstelle.

Den zweiten Strang von Legitimierungsstrategien stellten die Rückgriffe auf die Vorstellung einer kompensierenden Wirkung von Kunst dar, die als ein Gegenpol zur Industrie- und Arbeitswelt der Nachkriegsjahrzehnte imaginiert wurde. Insbesondere die privatwirtschaftlichen Argumente, die bis anhin primär auf der Propagierung des mäzenatischen Handelns gründeten, wurden um 1970 erweitert. Die eigene Unternehmung und die Angestellten rückten in den Fokus. Künstlerische Werke in den Fabrikhallen, in den Personalrestaurants oder in den neu eingerichteten Grossraumbüros sollten den Arbeiterinnen und Arbeitern gleich einer «Tasse Kaffee oder einer Zigarette»²⁵ Erholung bieten. Die grossangelegten Neubauprojekte der *Bankgesellschaft* und der *Kreditanstalt* in den 1970er Jahren schenkten der Integration von Kunst viel Beachtung. In den Hinweisen auf die mit Kunst erreichte Steigerung der Zufriedenheit der Mitarbeitenden oder auf die Optimierung des Betriebsklimas klangen jedoch nicht nur Ideen einer «Corporate Identity» oder einer «Corporate Culture» an, sondern verdichteten sich auch die Hoffnungen auf Leistungssteigerung und Prosperität. Bei den staatlichen Begründungsstrategien finden sich keine Verweise auf eine derart kompensierende Wirkung von Kunst. Angestossen durch die wirtschaftliche Konjunktur der Nachkriegszeit und die Transformation der Gesellschaft etablierte sich im Nachdenken über das kulturpolitische Movens jedoch ein teilweise fortschrittskritischer Duktus. Die Kunst sollte die «Bedürfnisse des Menschen in

21 So die in *Wir Brückenbauer* 1956 abgedruckten Ausführungen über «ein neues Kunstmäzenat» des *Migros-Genossenschafts-Bundes* (Der Handel, S. 1).

22 Tschudi, Aspekte, S. 4.

23 Ebd.

24 Tschudi, Die eidgenössische Kulturpolitik, S. 8.

25 Busslinger, Zur künstlerischen Raumgestaltung, S. 25.

der modernen Industriegesellschaft»²⁶ stillen, denen die Verkümmerng drohe. Die Auseinandersetzung mit Kunst hatte der «geistigen Verflachung»²⁷ entgegenzuwirken und zur «Bildung des ganzheitlichen Menschen»²⁸ beizutragen. Ähnlich den privatwirtschaftlichen Argumentationslinien gründen auch diese Formulierungen auf dem Bewusstsein einer ebenso fordernden wie sorgenden staatlichen Macht.

Drittens wurde die Förderung gesellschaftspolitisch legitimiert. Einerseits wurde die Kunstförderung bis in die späten 1960er Jahre in die Nähe von sozialpolitischen Massnahmen gerückt. Um 1970 etablierte sich Kritik an der wohlfahrtsstaatlichen Komponente der Förderung. Sowohl die staatlichen als auch die nicht-staatlichen Kunstförderinnen und Kunstförderer erteilten dem fürsorgenden Charakter der Förderung eine Absage. Andererseits gründeten die gesellschaftspolitischen Legitimierungsbemühungen auf den Versuchen, den Künstlerinnen und Künstlern eine gesellschaftsrelevante Funktion zuzuschreiben. Die Kunstschaaffenden wurden als «Warner und Mahner»²⁹ konturiert, die sich «mit den Problemen unserer Zeit»³⁰ beschäftigten und «dem Staat Entscheidungshilfe»³¹ boten. Allerdings haftete diesen Zuschreibungen etwas utopisches an. Die von den Künstlerinnen und Künstlern entworfenen «Denkmodelle»³² wurden als imaginär kategorisiert und deren Relevanz wieder relativiert. In den frühen 1970er Jahren kommt es zu einer Verdichtung dezidiert gesellschaftspolitischer Argumentationslinien. Nicht nur bedingte die kritische Relektüre des Kulturbegriffes die im Clottu-Bericht dargelegte Öffnung kultureller Konzepte, sondern es erfuhr die Kulturpolitik eine Annäherung an bildungspolitische Zielsetzungen. Dabei pochte öffentliche Förderung sowohl auf die Integration von Kunst und Kultur in die Aus- und Weiterbildung als auch auf eine politische Bildung, sollte doch «die Kulturpflege des Bundes» dazu beitragen, «in unserem Volke die freiheitlich-demokratische Gesinnung wach zu halten».³³

Die «demokratische Kulturpolitik» prägte die kulturpolitischen Konzepte der öffentlichen Hand noch zu Ende der 1970er Jahre. Allerdings erwies sich der Anspruch an eine Kunst und Kultur von und für alle für die Förderstrategien als problematisch. In argumentativen Hochseilakten versuchten die Verantwort-

26 Tschudi, Aspekte, S. 19.

27 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, BAR E3802#1988/126#147*.

28 Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

29 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, S. 5, BAR E3802#1988/126#147*.

30 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr, S. 26.

31 Ansprache von Bundespräsident Hans Hürlimann zur Eröffnung der Ausstellung des Eidgenössischen Kunststipendiums, 17. August 1979, Lugano, S. 5, BAR E3802#1988/126#147*.

32 Hürlimann, Einzelinitiative, o. P.

33 Tschudi, Aspekte, S. 18.

lichen den Antagonismus zwischen qualitativer Selektion und einer allen zugänglichen Förderung aufzuheben. Letztlich gründete die gesellschaftspolitische Ausrichtung der Legitimierungen auch auf einer zusehends kritischen Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Wandel. Die kulturpolitischen Strategien sollten bei problematisierten Phänomenen wie der ‚Vergnügungsindustrie‘ oder der ‚Konsumgesellschaft‘ ansetzen. Dieser Anspruch ging mit einem normativen Verständnis von Kultur einher, das – dem offenen Kulturbegriff zum Trotz – die Aspekte der Alltags- oder Massenkultur ausschloss. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre verdichtete sich der gesellschaftspolitische Impetus kulturpolitischer Konzepte im Entwurf einer neuen demokratischen Gesellschaftsordnung, in der die Förderung und die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur einen zentralen Stellenwert einnahmen und als «lebenswichtig» erachtet wurden. Die zeitgleiche wirtschaftliche Flaute verhinderte jedoch die Umsetzung konkreter, im Clottu-Bericht geforderter Massnahmen. Die Ablehnung der 1980/81 lancierten ‚Kulturinitiative‘ verlieh den kulturpolitischen Debatten einen weiteren Dämpfer. Zugleich etablierten sich ökonomische Begründungsstrategien, die in der Förderung von Kunst und Kultur ein Potential für Image- oder Standortfaktoren verorteten. Trotz der einst formulierten, durchaus anders gearteten Ideen einer umfassenden Kulturpolitik intendierten diese vor allem die Förderung der etablierten Institutionen.

Viertens wurde das Engagement mit der Effizienzsteigerung wachstumstheoretischer Einschreibungen begründet. Die privatwirtschaftlichen Akteure pochten auf eine «doppelte Aussage»³⁴ der Förderung, die sowohl bei den Künstlerinnen und Künstlern als auch bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ansetzte. Diese sollten in der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werken im Arbeitsumfeld nicht nur Erholung finden, sondern auch Förderung erfahren. Die Konfrontation mit Kunst wurde als interne Fortbildungsversuche gelobt. Diese Argumentationen verknüpften sich mit dem geänderten Verständnis vom arbeitenden Menschen als Kapitalträger, der seit den frühen 1970er Jahren intensiven psychologischen und betriebswirtschaftlichen Beobachtungen ausgesetzt war. Unter dem Deckmantel der ‚Humanisierung‘ der Arbeit etablierten sich die Idee einer stetigen Weiterbildung oder der Übernahme von Eigenverantwortlichkeit, die aus Sicht der Privatwirtschaft gerade auch durch die Auseinandersetzung mit Kunst zu erreichen waren.

Zugleich gründeten die Legitimierungen seit den 1950er Jahren auf Argumenten, die wirtschaftliche und kulturelle Aspekte – wenn auch unter anderen Prämissen – miteinander verknüpften. Die bereits in den 1950er Jahren behauptete Korrelation zwischen wirtschaftlicher Progression und kulturellem

34 Stüssi, Von der schwierigen Kunst, o. P.

Wachstum resultierte in den 1970er Jahren in wachstumstheoretischen Argumentationen. Die mit der Studie *The Limits to Growth* (1972) befeuerte Befürchtung einer natürlichen Begrenzung des Wachstums fand als Paradigma Eingang in die Begründungen für Kunst- und Kulturförderung. Während die Möglichkeit des tatsächlichen wirtschaftlichen Wachstums durch Investitionen in die Förderung als erfreuliche Begleiterscheinung abgetan wurde, pochten die Kunstförderinnen und Kunstförderer auf die angesichts der vermeintlichen Grenzen des Wachstums steigende Relevanz der «menschlichen und kulturellen Aspekte des Lebens».³⁵ Ökonomische Beweggründe klingen auch hier an. So mündete die Intention, durch Kunst- und Kulturförderung wachstumskritische Befürchtungen zu dämpfen und die Etablierung einer Korrelation von kulturellem und wirtschaftlichem Wachstum in der Hoffnung auf eine gesteigerte wirtschaftliche Potenz.

Fünftens gründete die Förderung der Kunst auf den Reflexionen über eine dadurch optimierte Selbstpositionierung. Die privatwirtschaftlichen Unternehmungen setzten ihr Engagement für die Kunst gezielt ein. Dass die Unterscheidung zwischen vermeintlich uneigennützigem mäzenatischem Handeln und ökonomisch motivierter Förderung in Form von Sponsoring oder Werbung wenig sinnvoll ist, zeigt das Beispiel des *Migros-Genossenschafts-Bundes*. Trotz der Selbstpositionierung als Mäzenin betonte die Unternehmung schon in den 1950er Jahren den kommerziellen Aspekt der Förderung, die ebenso einen «Weg zum geschäftlichen Erfolg» wie «Werbung von Sympathie»³⁶ darstelle. Neben diesem Bekenntnis zum ökonomischen und symbolischen Nutzen der Förderung wusste der MGB auch um die Bedeutung des Engagements für die Kunst bei der Konturierung einer Firmenidentität. Der propagierte kunstvermittelnde Fokus entsprach dem bereits von Duttweiler stark gemachten Bild der Brücke als Verbindung zwischen Produzenten und Konsumenten.

Während sich die *Migros* zu diesem der Förderung immanenten Nutzen bekannte, negierten die kunstfördernden Bankinstitute solche Intentionen. Das durch die Kunstförderung erreichte positive Echo wurde als unbeabsichtigter Nebennutzen bezeichnet und der Förderung von Gegenwartskunst gar eine «negative [...] Imagebildung»³⁷ unterstellt. Bezeichnenderweise benannte jedoch gerade Szeemann die Korrelation zwischen dem Engagement für die Kunst und der dadurch zu vermittelnden Wahrnehmung des Unternehmens. Die zunehmende Sichtbarkeit des kunstfördernden Engagements der Banken in den 1970er Jahren muss im Kontext von deren Renommée betrachtet werden, das spätestens durch den «Chiasso-Skandal» von 1977 arg ramponiert war. Samm-

35 Spühler, Kulturelle Aussenpolitik, S. 314.

36 Der Handel, S. 1.

37 Dies die Worte von Castelbergs von der *Gotthard-Bank* (Killer, Avantgarde-Förderung).

lungspräsentationen, das Betreiben von Ausstellungsräumen, die Publikation von Katalogen und anderen Kunstbüchern, aber auch die finanzielle Unterstützung von Kunst- und Kulturinstitutionen wurden gezielt für die positive Konturierung der Firmenidentität eingesetzt.

Auch die staatlichen Akteure begründeten die Aufwendungen für die Kunst im Rückgriff auf Imagebildung. Dem «Einsatz kultureller Leistungen für die Ehre und die Wertschätzung im Ausland» als «Kulturwerbung»³⁸ wurde grosse Relevanz zugesprochen. Mit der steigenden Zahl von Biennalen und internationalen Ausstellungen seit den 1950er Jahren sah sich die Schweiz mit der Frage konfrontiert, wie diese Plattformen des internationalen künstlerischen Vergleichs und der Manifestation nationaler Ansprüche genutzt werden sollten. Obschon die kulturpolitische Öffnung des Landes in Analogie zur vorsichtigen Distanz gegenüber der neuen transnationalen Weltordnung geschah, wussten die Verantwortlichen beim EDI oder bei der EKK um die Relevanz einer internationalen künstlerischen Sichtbarkeit, die entscheidend zum «Image» der Schweiz³⁹ beitrage. Für die Schärfung einer nationalen Identität kam der bildenden Kunst eine wichtige Funktion zu, verlieh sie doch den relevanten Bildfindungen der Selbstpräsentation eine sichtbare Fixierung. Noch in der unmittelbaren Nachkriegszeit gründete die Visualisierung der nationalen Identität auf der gegenständlichen Kunst. Die Zäsur erfolgte erst Mitte der 1950er Jahre. In der Folge verkörperten vor allem die klaren Formen der konstruktiv-konkreten Kunst das Bild der Schweiz in der Nachkriegsmoderne. Erst mit dem Auseinanderbrechen dieser imaginierten Einheit von Kunst und Nation um 1970 und der Vielfalt postmoderner künstlerischer Strategien erfuhren die Zuschreibungen eine Irritation, die die bundesstaatlichen Instanzen der Förderung jedoch eher orientierungslos agieren liess.

Als Versatzstück einer nationalen Selbstdarstellung erwies sich gerade die Thematik der Alpen als beständig, obschon sie als Motiv in der Kunst kaum noch präsent war. So behauptete der Ausstellungsmacher Rotzler 1971 die formende Wirkung der Alpen nicht nur auf die Nation, sondern auch auf die Kunst. Seien doch die Schweizer Ausprägungen des Surrealismus oder der sogenannten fantastischen Figuration durch die in den abgelegenen Bergtälern konservierten Mythen geprägt. Zugleich erwies sich auch die Verknüpfung der konstruktiv-konkreten Kunst mit der nationalen Identität als resistent: Es bestünden, so Rotzler, zwischen dieser künstlerischen Praxis und dem Schweizer Sinn für Präzision klare Parallelen. Von Bundesrat Hürlimann noch 1978

38 Doka, Kulturelle Aussenpolitik, S. 32.

39 P. 256/21. Jan. 1969, S. 3, Hervorhebung im Original.

als «typisch helvetische Konstanten»⁴⁰ benannt, bildeten schliesslich auch das Konzept der heterogenen Willensnation und die dementsprechend subsidiäre Organisation der Förderung einen wesentlichen Bestandteil der behaupteten nationalen Identität. Trotz der propagierten Vielfalt barg die Koppelung von nationaler Identität und Kunst auch ausschliessende Mechanismen, die insbesondere die Künstlerinnen erfahren mussten. Nicht nur die technisch versierte, wirtschaftlich erfolgreiche und zukunftsorientierte Schweiz der Nachkriegszeit, sondern auch die diesen Entwurf stützende konstruktiv-konkrete Kunst hatte ein dezidiert männliches Antlitz.

7.2 Die Produktion von realem und symbolischem Wert

«Auch wir vergolden unsere jungen Talente keineswegs mit Geld allein»:⁴¹

Konsekrationspotentiale der Förderung

«Produzent des *Werts des Kunstwerks*», so schreibt Bourdieu in *Die Regeln der Kunst*, «ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft».⁴² Die Akteure der Förderung bildeten gemeinsam mit den Kunstkritikerinnen, den Galeristen, den Kuratorinnen oder den Kunsthistorikern das von Bourdieu beschriebene «Produktionsfeld», in dem die «Produktion des Werts der Werke»⁴³ geschieht. Mit Blick auf die Funktionsweisen der Kunstförderung erfolgte dies auf zwei Weisen. Einerseits waren die Kunstförderinnen und Kunstförderer am kollektiven Definitionsprozess über Kunst und Nichtkunst beteiligt. Durch die Vergabe von Preisen und Stipendien oder durch die Ausrichtung von Ausstellungen partizipierten sie an den diskursiven Aushandlungsprozessen um die Definition von Kunst, füllten den diffusen Begriff der «künstlerischen Qualität» mit Inhalten und konturierten die «förderungswürdige» und «gute» Kunst. Obschon weder den staatlichen noch den nicht-staatlichen Akteuren eine eindeutige ästhetische Position zugeschrieben werden kann, können mit dem Fokus auf die konstruktiv-konkrete Richtung oder mit der Favorisierung von zeichnerischen, malerischen oder skulpturalen Arbeiten Tendenzen benannt werden, zu deren Dominanz die Förderung beitrug.

40 Staat und Kultur, Redetyposkript von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 10, Archiv visarte, 39-03/1978/02.

41 Dies die Worte des EKK-Mitgliedes Adolf Max Vogt bei der Vergabe der Eidgenössischen Kunststipendien 1963 (Vogt, Vernissage, S. 14).

42 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 362, Hervorhebungen im Original.

43 Ebd.

Gekoppelt an diese Setzungen über ‹gute› Kunst, griffen die Akteure der Förderung andererseits in die Konsekrationsprozesse ein. Die geförderte Kunst erhielt nicht nur ein Prädikat über ihre Qualität, sondern ebenso wurden die Künstlerinnen und Künstler mit symbolischem Kapital ausgezeichnet, das zu ihrem Ansehen beitrug. «Auch wir vergolden unsere jungen Talente keineswegs mit Geld allein», hielt EKK-Mitglied Adolf Max Vogt 1963 fest, «sondern ebenso sehr mit Aufmerksamkeit, mit Publizität».⁴⁴ Bei der Nachwuchsförderung durch die alterslimitierte Stipendienvergabe oder die Fokussierung der Ankäufe auf junge künstlerische Positionen profilierten sich die Akteure der Förderung als Entdeckerinnen und Entdecker und konnten mit dazu beitragen, dass der Kunstschaftende «die Weihe als ‹bekannter› und anerkannter Künstler»⁴⁵ erhält. Die Ausstellungen zur Vergabe des Eidgenössischen Kunststipendiums, die ab 1970 mit einer «gewichtigen öffentlichen Vernissage»⁴⁶ eröffnet wurden, aber auch die Biennalen oder die «angemessene öffentliche Feier»⁴⁷ zur Vergabe des Kunstpreises der Stadt Zürich waren Bühnen. Auf diesen konnte das den Preisen und Stipendien innewohnende symbolische Kapital wirkungsmächtig sichtbar gemacht werden und die Instanzen der Förderung behaupteten ihre künstlerische Deutungsmacht.⁴⁸

Wenn der Künstler Wilhelm Gimmi auf einem mit Teppich belegten Holzpodest, im Rücken das Tonhallen-Orchester, aus den Händen vom schwarz befrackten Stadtpräsidenten Emil Landolt einen grossen Blumenstrauss entgegennimmt (Abb. 34) oder die zur Kunstpreisübergabe 1954 an die Malerin Helen Dahm geladenen Gäste auf einem grossen Plan der Tonhallenbestuhlung vermerkt (Abb. 35) wurden, wird das Gewicht der Inszenierung offenbar. Die Veranstaltungen sind als kompetitive Spektakel und als ritualisiertes Theater von Gesten zu deuten, die eine öffentliche, performative Versicherung über die Wertigkeit der ausgezeichneten Künstlerin oder des ausgezeichneten Künstlers darstellten.⁴⁹ Mit der Betonung der Bedeutung eines Preises und seiner feierlichen Übergabe versuchten auch die Verantwortlichen das symbolische Gewicht solcher Vergabungen zu unterstreichen. So hielt der Zürcher Stadtpräsident Landolt an der Verleihung des Kunstpreises an Gimmi fest: «Die Übergabe des Kunstpreises ist für den zu ehrenden Künstler ein grosses Erlebnis, für Zürich aber ein kulturelles Ereignis von Rang. Das ergibt sich aus dem Widerhall, den die Verleihung in den Zeitungen findet, nicht nur in der Stadt, selbst über Kantons- und Landesgrenzen hinaus. Die

44 Vogt, Vernissage, S. 14.

45 Bourdieu, Die Regeln, S. 271, Hervorhebung im Original.

46 Tavel, Das Eidgenössische Kunststipendium.

47 Auszug aus dem Protokoll des Stadtrates von Zürich, 13. Juni 1952, 1215, Kunstpreis 1952, StArZH, V.B.c.64.

48 Vgl. English, The Economy, S. 51.

49 Vgl. ebd., S. 5, 51f.



Abb. 34: Übergabe des Kunstpreises des Stadt Zürich an den Maler Wilhelm Gimmi (rechts) durch den Stadtpräsidenten Emil Landolt (links) im grossen Tonhallensaal, 1962.

Einwohnerschaft drängt sich zur Feier in der Tonhalle, der Name des Geehrten geht von Mund zu Mund, sein Werk wird in der Öffentlichkeit und in der privaten Stube diskutiert. Zwar wird der Ruhm des Kunstpreisträgers nicht etwa erst durch die städtische Ehrung begründet, aber unterstrichen, verstärkt, verallgemeinert.»⁵⁰ Landolt wusste auch um das dem Preis immanente symbolische Kapital. So stelle «die materielle Auszeichnung [...] nicht die Hauptsache», sondern die Verleihung von «Ruhm und Ehre»,⁵¹ der «gelegentlich auch an Ohren [dringt], die bisher vom Geehrten bloss den Namen, vielleicht überhaupt noch nichts gehört hatten»,⁵² das eigentlich Anliegen des Preises dar.

Während der Preis per se als ehrenvolle Auszeichnung wahrgenommen wurde, wurden auch die Eidgenössischen Kunststipendien spätestens in den 1970er Jahren in ihrer symbolischen Bedeutung aufgewertet. Noch im Katalog zur Ausstellung 1974 in Lausanne wurde festgehalten: «[...] cette institution

⁵⁰ Ansprache von Stadtpräsident Emil Landolt zur Vergabe des Stadtzürcher Kunstpreises 1962 an Wilhelm Gimmi, 16. Dez. 1962, StArZH, V.B.c.67. 1954 betonte er bei der Preisübergabe an Helen Dahm: «Trotz allem, die materielle Auszeichnung ist nicht die Hauptsache. Ruhm und Ehre weit über die Grenzen unserer Stadt und unseres Kantons hinaus winken dem Glücklichen, den die Museen auserkoren» (Rede von Stadtpräsident Emil Landolt bei der Vergabe des Stadtzürcher Kunstpreises 1954 an die Malerin Helen Dahm, undatiert, S. 2, StArZH, V.B.c.55).

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

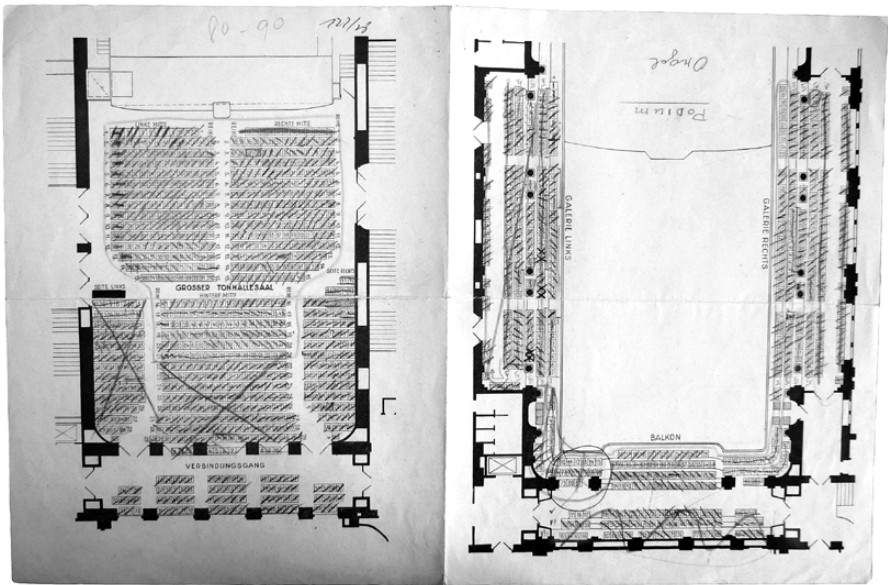


Abb. 35: Bestuhlungsplan des grossen Tonhalleensaals für die Übergabe des Kunstpreises der Stadt Zürich an die Malerin Helen Dahm, 1954.

n'est pas un concours. Elle ne veut pas non plus attribuer des prix [...]».⁵³ Allerdings konstatierte die EKK an ihrer Sitzung im Sommer desselben Jahres, dass die Stipendien in der Öffentlichkeit immer weniger «als Unterstützungsbeiträge für bedürftige Künstler, sondern als Auszeichnung junger vielversprechender Begabungen»⁵⁴ angesehen würden. Die Umstrukturierung des Wettbewerbes in den 1970er Jahren stellte auch eine Konsequenz der Konnotationsverschiebungen dar, die in den 1990er Jahren in der Umbenennung zum «Eidgenössischen Preis» einen ersten Höhepunkt fand und schliesslich 2002 in der Namensfindung der *Swiss Art Awards* kulminierte.

Die Wertproduktion basierte wesentlich auf der der Kunstförderung eigenen Möglichkeit, Transaktionen zwischen ökonomischem, kulturellem und symbolischem Kapital auszuhandeln, zu fixieren und sichtbar zu machen.⁵⁵ Grundlage dieser Tauschprozesse bildete einerseits die Vorstellung, dass künst-

⁵³ Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.), Eidgenössisches Kunststipendium 1974, S. 2.

⁵⁴ So die Wortmeldung eines EKK-Mitgliedes bei der Kommissionssitzung im Sommer 1974 (P. 276/11. Juli 1974, S. 6). Ähnliches bemerkte 1971 auch EKK-Mitglied Willy Rotzler in einem Aufsatz über die Strukturen und Mittel der Kunstförderung in den *Schweizer Monatsheften*. So habe das Eidgenössische Kunststipendium «in den Augen der Beteiligten und einer weiten Öffentlichkeit [...] den Charakter einer Auszeichnung, ja gar eines Preises» (Rotzler, *Lässt sich Kunst*, S. 136).

⁵⁵ Vgl. English, *The Economy*, S. 10.

lerische Arbeit mit monetärem Kapital honoriert werden könne. Diesen Aspekt führte der Zürcher Maler und Zeichner Emanuel Jacob (1917–1966) 1952 in seinem Dankesbrief an den Stadtpräsidenten an. Allerdings zweifelte er diese Transformationsmöglichkeiten auch an, ja bezeichnete sie als illusorisch: «Ich habe mir oft Gedanken gemacht, wohin eine staatliche Kunstpflege führen soll. Aus diesem Dilemma rette ich mich damit, dass ich die materiellen Mittel von der Instanz dankbar entgegennehme, die für die Illusion einspringt, dass sich Geistiges in klingende Münze umsetzen lasse.»⁵⁶

Ebenso zentral war andererseits der Glaube an die Möglichkeit der kunstfördernden Akteure, das Kunstwerk als kulturelles Kapital in objektiverer Form mit symbolischem Kapital aufzuwiegen und in diesem Tun zur Konsekration von Kunst und Kunstschaffenden beizutragen. Im Gegenzug konnten die Förderinstitutionen ihrerseits von den Valorisierungsprozessen profitieren. So wirkte sich das finanzielle Engagement für die Kunst in Form von Ansehen auf ihren symbolischen Kapitalposten aus. Das Ausmass an Sichtbarkeit der Förderstrukturen trug – wie beispielsweise durch die Berichterstattung in der Presse, durch öffentliche Vernissagen oder Ausstellungskataloge – zu deren symbolischer Wertigkeit bei. Die von Bourdieu als «Konsekrationskapital»⁵⁷ beschriebene Macht der kunstfördernden Akteure, künstlerischen Äusserungen einen Wert zu verleihen, stand in Relation zu deren Position im Feld und zu deren Verfügbarkeit über symbolisches Kapital, mit dem sie für die Qualität der geförderten Kunst einstanden. Je arrivierter und anerkannter die Instanzen der Kunstförderung waren, desto bedeutender waren die Bekanntheit und die Anerkennung, die sie für die unterstützten Künstlerinnen und Künstler generieren konnten.

Die konkreten Verknüpfungen zwischen Förderung und symbolischem Kapital einer Künstlerin oder eines Künstlers sind schwer zu eruieren. Als Zeichen von Erfolg im künstlerischen Feld können die etwaigen Karrieren von Kunstschaffenden betrachtet werden.⁵⁸ Allerdings sind die Kausalitäten zwischen bestimmten Karriereschritten und fördernden Momenten der Konsekration von spekulativer Art und können höchstens in exemplarischer Hinsicht dargelegt werden. Gegenüber den kunstfördernden Akteuren betonten die Künstlerinnen und Künstler durchaus, «mit neuen Arbeiten [zu] zeigen, dass diese Aufmunterung auf guten Boden gefallen ist»⁵⁹ oder berichteten von konkreten positiven Auswirkungen: «Es war mir in der Tat vergönnt, seit dem Erhalt des Stipendiums wenigstens zeitweise mehrmals ausschliesslich der Malerei nachgehen zu

56 Schreiben von Emanuel Jacob an den Stadtpräsidenten, 17. Dez. 1952, StArZH, V.B.c.67.

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

58 Vgl. Kurjakovic, *Ideengeschichtliche Transformation*, S. 125.

59 Postkarte von Walter Weber aus Paris an den Stadtpräsidenten, Juli 1955, StArZH, V.B.c.64.

dürfen, ich glaube dabei Fortschritte gemacht zu haben. Dank jenes Stipendiums liessen sich nämlich «Privatpersonen» davon überzeugen, dass ihr so liebes Geld nicht sinnlos hinausgeworfen sei, wenn es in Fehr'sche Malerei investiert wird ... So ist es eben: «Wer hat, dem wird gegeben!»⁶⁰

Mit Blick beispielsweise auf Jean Tinguely, dessen Zeichenmaschinen in den 1960er Jahren international für Furore sorgten und der in den 1970er Jahren als einer der bekanntesten Schweizer Kunstschaaffenden wahrgenommen wurde,⁶¹ wird jedoch offenbar, dass Erfolg im künstlerischen Feld sich auch jenseits der Strukturen der Förderung einstellen konnte. So bewarb sich der Eisenplastiker 1956 vergeblich um ein Eidgenössisches Kunststipendium und war nie auf der renommierten venezianischen Biennale vertreten. Auch Dieter Roth gelang seine internationale Karriere weitgehend ohne unterstützende Strukturen der offiziellen Schweizer Förderung. Ging er doch in den 1950er Jahren trotz mehrfachen Bewerbungen beim Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerb leer aus und wurde lediglich 1954 mit dem Stipendium der *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* bedacht.⁶² In ähnlicher Weise wurde auch Jean-Frédéric Schnyder von der staatlichen Förderung übergangen. Er bewarb sich zwischen 1967 und 1976 ganze fünfmal vergeblich um ein Kunststipendium, erschien jedoch der Kommission trotz seiner Teilnahme an Szeemanns *When Attitudes become Form*-Ausstellung 1969 und an der *documenta* 1972 nicht als «förderungswürdig».⁶³ Auch Franz Gertsch erreichte seinen Durchbruch in den 1970er Jahren weitgehend ohne staatliche Förderung, wurde er doch erstmals 1972 mit einem Eidgenössischen Kunststipendium bedacht, also just in jenem Jahr, in dem er mit seinen fotore-

60 Schreiben von Fredy Fehr an den Sekretär des Stadtpräsidenten, 3. Sept. 1955, StArZH, V.B.c.64. Ähnliche Hoffnungen formulierte auch der Maler Werner Urfer (1925–1996): «Ich habe im vergangenen Jahr, so erscheint es wenigstens mir, wohl für meine ganze übrige Laufbahn entscheidende Fortschritte erzielt. [...] Ich räume mir dieses Jahr erstmals seriöse Chancen beim *Kiefer-Hablitzel*- und beim eidgenössischen Stip-Wettbewerb ein» (Schreiben von Werner Urfer an Dionys Gurny, undatiert, ca. 1950er Jahre, StArZH, V.B.c.64).

61 Tinguely war in den 1970er Jahren der einzige Schweizer in den vordersten Rängen des ab 1970 publizierten *Kunst-Kompasses*, der «wichtige Anhaltspunkte für die Einschätzung der Wertbeständigkeit und der Zukunftschancen moderner Kunst» (Die 100 Grössten 1973, S. 99) liefern und den «Ruhm, den die Künstler im Laufe der Zeit erlangen» (ebd., S. 102) eruieren wollte. Basierend auf einem Punktesystem, das Ausstellungsbeteiligungen (beispielsweise an der *documenta* oder an der Biennale Venedig), die Präsenz in Sammlungen (zum Beispiel diejenige des Kunstmuseums Basel oder des *Museum of Modern Art* in New York), die Vertretung durch Galerien oder die Erwähnung in der Fachliteratur berücksichtigte, erreichte Tinguely 1971, 1972 und 1974 mit Rang 4 seine höchste Platzierung (vgl. zum *Kunst-Kompass* auch: Zembylas, Kunst, S. 71f.).

62 Auch Roth wurde im *Kunst-Kompass* angeführt, die beste Platzierung erreichte er 1975 mit dem 35. Rang (vgl. Die 100 Grossen, S. 214). Die Einladung an die Biennale 1982 erfolgte angesichts der internationalen Bekanntheit Roths reichlich verspätet.

63 Vgl. Obrist, Die Unerwünschten, S. 157. Im eigentlichen Sinne rehabilitiert wurde der Künstler erst 1993 durch eine Einladung nach Venedig.

alistischen Gemälden auf der *documenta V* in den Fokus der internationalen Aufmerksamkeit rückte.⁶⁴ In ähnlicher Weise etablierte sich auch Mirjam Cahn ohne die Unterstützung des Eidgenössischen Kunststipendiums, um das sie sich zwischen 1975 und 1980 fünfmal vergeblich beworben hatte. Die Einladung an die *documenta* 1982, die die Künstlerin angesichts von Unstimmigkeiten mit dem Ausstellungskurator jedoch zurückwies, oder die von Jean-Christophe Ammann ausgerichtete Einzelausstellung 1983 in der Basler Kunsthalle zeugen von ihrer Bekanntheit. Wohl auch deshalb erachtete nun auch die EKK die Künstlerin als «förderungswürdig» und präsentierte sie 1984 an der venezianischen Biennale.⁶⁵

Demgegenüber war die EKK beispielsweise bereits in den frühen 1950er Jahren von den künstlerischen Qualitäten Bernhard Luginbühls überzeugt und bedachte ihn 1950, 1955 und 1956 mit einem Kunststipendium. Die frühe Unterstützung und die Entsendung an die venezianische Biennale bereits 1956 und erneut 1964 trugen dazu bei, dass Luginbühl, trotz seiner Zurückhaltung gegenüber dem internationalen künstlerischen Feld und seinem Rückzug ins Emmental ab 1966, in den 1970er Jahren internationale Erfolge feierte.⁶⁶ Auch Rolf Iseli geriet relativ früh in den «Kreislauf der Konsekration»⁶⁷ und erhielt mit 23 Jahren 1957 das Kunststipendium. Allerdings zeigte sich die EKK ob der Empörung über die Vergabung in den darauffolgenden Jahren zurückhaltender. Obschon Iseli 1959 auf der *documenta* in Kassel ausstellen durfte, bedachte sie ihn erst 1963 wieder mit einem Stipendium und entsandte ihn im selben Jahr an die Biennale in São Paulo. 1975 war er in Brasilien erneut vertreten, gleichzeitig widmete ihm das Berner Kunstmuseum seine erste grosse Einzelausstellung.

Mit Blick auf die exemplarisch skizzierten Karrieren wird offensichtlich, dass der vom Aktionskünstler Roman Signer in einem Interview 2005 geäusserte Ausspruch, «kein Künstler schafft es ohne Unterstützung»,⁶⁸ zutrifft. Gerade die auffallende Abwesenheit von Künstlerinnen ist als Indiz für die Relevanz von fördernden und unterstützenden Strukturen zu deuten, wurden sie doch überdurchschnittlich oft nicht berücksichtigt. Allerdings impliziert der Begriff der «Unterstützung» nicht zwingend oder ausschliesslich die staatlichen Strukturen der Förderung, ist doch gerade deren Konsekrationspotential angesichts der teilweise versäumten Gelegenheiten oder der wenig innovativen, ja orthodoxen Entscheidungen zu relativieren. Während die Bedeutung des staatlichen Fördernetzwerkes gerade in den 1950er und 1960er Jahren auch wegen Ermangelung

64 Vgl. Paucic, Gertsch.

65 Cahn war dabei auch die erste Frau überhaupt, die in Venedig prominent präsentiert wurde.

66 Vgl. auch: Bezzola, Luginbühl.

67 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 272.

68 Münch, «Kein Künstler schafft es ohne Unterstützung», S. 16.

an alternativen Strukturen durchaus wichtig war, manifestiert sich ab den späten 1960er Jahren die Relevanz anderer Mechanismen der Unterstützung. Neben den privaten und privatwirtschaftlichen Kunstförderinnen und Kunstförderern, die ihr Engagement um 1970 intensivierten, waren es gerade die von Szeemann oder Ammann geknüpften Netzwerke, die den Schweizer Künstlerinnen und Künstlern die Partizipation an einem internationalen künstlerischen Feld ermöglichten. Hier geschah die Vergabe des symbolischen Kapitals abseits von den Strukturen der nationalstaatlichen oder privaten und privatwirtschaftlichen Förderung in der Schweiz und von den diese bestimmenden Regeln.

Für die Reduktion der Unsicherheit: Förderung und Kunstmarkt

Die ästhetische und symbolische Wertigkeit der Kunst wurden im künstlerischen Feld generiert und überprüft. Demgegenüber erzeugte der Kunstmarkt die Preise und den monetären Wert künstlerischer Arbeiten.⁶⁹ Als «symbolische Güter»⁷⁰ waren diese jedoch nie auf ihren ökonomischen Wert reduzierbar, entsprechend sind das künstlerische Feld, der Kunstmarkt und die Wertproduktionsprozesse nicht autonom zu betrachten, sondern in Relation zueinander. Im Kontext des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes 1978 bemerkte Bice Curiger im Zürcher *Tages-Anzeiger* die Zusammenhänge: «Gleichzeitig findet man hier ganz stark eine Wettbewerbssituation, wo das Stipendium zum ‹gewonnenen Preis› wird, zum ‹Diplom›, mit dem im übrigen plötzlich Einlass in Galerien gefunden werden kann.»⁷¹

Die von Curiger beschriebene Auswirkung konkretisiert den Zusammenhang zwischen Förderung und Markt. So schien das mit dem Kunststipendium vergebene symbolische Kapital den Künstlerinnen und Künstlern die Türen zu Galerien zu öffnen. Diese fungierten als Bindeglied zwischen dem künstlerischen Feld und dem Kunstmarkt und waren um die Erzeugung von Sichtbarkeit und Reputation für ‹ihre› Kunstschaaffenden bemüht.⁷² Mit Blick auf die Eigenheiten des Marktes für zeitgenössische Kunst kann die Funktion der

69 Moulin, *Le Marché*, S. 9. Vgl. zur Genese des Kunstmarktes in der Schweiz: Jaccard, *Der Kunst- und Kulturgütermarkt*. Der Kunstmarkt gliedert sich in drei Bereiche. Der Primärmarkt umfasst den Direktverkauf von Künstlerinnen und Künstlern, die nicht mit einer Galerie zusammenarbeiten. Die von Galerien vermittelten Verkäufe werden dem Sekundärmarkt zugeordnet. Den Tertiärmarkt decken die Auktionshäuser ab. Auktionen mit Gegenwartskunst werden seit Anfang der 1970er Jahre durchgeführt, wobei der öffentliche Charakter der Verkäufe eine Dynamik erzeugen kann, die die Preise hochschnellen lässt (Zembylas, *Kunst*, S. 73ff.).

70 Bourdieu, *Die Ökonomie*, S. 163.

71 Curiger, *Kunst*, Hervorhebungen im Original.

72 Die Funktion der Galerien als ‹Gatekeeper› des Kunstmarktes betrachtet die kunstsoziologische Analyse von Aleman (Aleman, *Galerien*).

Förderung in Analogie zur Bedeutung der weiteren, an den Definitionsprozessen der Kunst beteiligten Akteure, präzisiert werden. Die von Gisiger im *Brief an einen jungen Künstler* formulierten Differenzen zwischen einem Gemälde Cézannes, das «unter Brüdern einige tausend Franken wert sein dürfte»,⁷³ und den monetär wertlosen Erzeugnissen des unbekanntes Künstlers benennen die Charakteristika, die den Markt der etablierten Kunst vergangener Epochen und den Markt für zeitgenössische Kunst unterscheiden. Während Erstgenannter auf der Knappheit des Angebotes gründete, war der seit den späten 1960er Jahren wachsende Markt für zeitgenössische Kunst heterogen und überfüllt.

Die zum Verkauf angebotenen Arbeiten mussten nicht ihre Echtheit, sondern ihre Eigenschaft als Kunst per se unter Beweis stellen.⁷⁴ Dies bedingte zwei Dinge. Einerseits war der Markt der zeitgenössischen Kunst durch Unsicherheit über die Wertigkeit der gehandelten Objekte geprägt. Die Verkaufspreise waren weder durch die Kosten der Herstellung oder der verwendeten Materialien noch durch eine Knappheit des Angebotes begründet.⁷⁵ Die Käuferinnen und Käufer gingen ein rational nicht kalkulierbares Risiko ein. Angesichts dieser Ungewissheit gründete der Markt andererseits entscheidend auf dem symbolischen Wert der Kunst, der im künstlerischen Feld konstruiert wurde. Die Förderung war demnach als Mittel der Reputationsverleihung für den Kunstmarkt zentral. Da jedoch die Urteile über die «gute» Kunst nicht absolut, sondern einem Aushandlungsprozess unterworfen waren, blieben die Unsicherheiten bestehen.⁷⁶ Diese Ungewissheit wurde, so kann wirtschafts- und kunstsoziologisch argumentiert werden, nicht durch eine Einigkeit in der Beurteilung einer künstlerischen Position gemindert, sondern war ebenso durch das symbolische Kapital der Expertinnen und Experten determiniert.⁷⁷ Der im Kunstfeld konstruierte symbolische Wert, der Glaube an die Relevanz der urteilenden Akteure und an die Richtigkeit von deren Wertungen bildeten die Grundlage für die Bestimmung des ökonomischen Wertes.⁷⁸ Die durch die Förderung erfolgte Auszeichnung einer Künstlerin oder eines Künstlers mit einem Eidgenössischen Kunststipendium, die Entsendung an eine Biennale oder die Aufnahme in eine Sammlung konnten den Marktwert beeinflussen. Die Konsekration durch die fördernden Instanzen wurde als Indikator für die Qualität der Kunst gelesen und der Unsicherheitsfaktor vermindert.⁷⁹ Die Relationen zwischen dem Feld der Kunst und

73 Gisiger, *Brief* (Forts.), S. 4.

74 Moulin, *Le Marché*, S. 33f., 52.

75 Beckert, *Rössel, Kunst*, S. 36.

76 Ebd., S. 37.

77 Ebd., S. 37f.

78 Ebd., S. 46f.

79 Vgl. ebd., S. 45f. Die Eruierung von Preisentwicklungen ist schwierig. Der Auktionsmarkt für zeitgenössische Kunst war bis in die 1990er Jahre relativ unbedeutend. So handelte *Sotheby's*

dem Feld des Marktes für zeitgenössische Kunst gründen auf der Annahme einer unidirektionalen Einflussnahme und einer Dominanz der im künstlerischen Feld generierten Wertigkeit im Markt. Diese Zusammenhänge nährt Bourdieus These der «anti-ökonomischen-Ökonomie»,⁸⁰ die davon ausgeht, dass symbolische und finanzielle Bewertungen im Feld der Kunst gegenläufig sind und dass Markterfolg sich negativ auf die Glaubwürdigkeit und auf das symbolische Kapital des Kunstschaffenden auswirke. Bedingt durch den Boom im Markt für zeitgenössische Kunst häufen sich seit einigen Jahren jedoch Stimmen, die eine verstärkte Einflussnahme des monetären Marktwertes auf die symbolische Wertigkeit behaupten und das Kunstfeld als heteronom und von ökonomischen Zwängen determiniert beschreiben.⁸¹

Letztlich ist davon auszugehen, dass Kunstfeld und das Feld des Marktes für zeitgenössische Kunst von jeher verknüpft waren und sich spätestens ab den 1970er Jahren immer mehr überlagerten. Die Beeinflussungen sind wechselseitig. Der Marktwert bedarf trotz seines wachsenden Einflusses auf die Valorisierungsprozesse im künstlerischen Feld immer einer Rückversicherung durch den symbolischen Wert. Dies stärkt die Position der deutungsmächtigen Akteure auch in Zeiten sich überschlagender Rekordpreise auf dem Markt der Gegenwartskunst.⁸² Die 1970 gegründete *Art Basel* setzte bereits Mitte des Jahrzehnts auf kuratierte Formate und versuchte sich als Veranstaltung mit kunstvermittelndem Charakter zu positionieren und abseits der Verkaufshandlungen auf die symbolische Konsekration zurückzugreifen. Die in den späten 1970er Jahren sowohl an der Biennale Venedig als auch auf der Basler Kunstmesse eingeführten Ausstellungsplattformen für junge Künstlerinnen und Künstler zeugen zudem von einer Annäherung der beiden Formate und von einer Vereinheitlichung der

noch 1980 primär Werke der klassischen Moderne. In den frühen 1980er Jahren wurden erstmals Arbeiten von Max Bill verkauft, 1986 eine grössere Gruppe zeitgenössischer Arbeiten gehandelt. Auch beim Schweizer Auktionshaus *Germann* findet sich kaum zeitgenössische Kunst. Ein Blick in die Auktionskataloge zeigt, dass sich in den 1970er Jahren Hodler oder Erni gut verkauften. Arbeiten von Bill oder Lohse wurden ab der Jahrzehntmitte gehandelt, wobei sich die Schätzpreise für die Ölgemälde zwischen 15 000 und 35 000 Franken bewegten. Jüngere Kunstschaffende finden sich nur wenige. An einer Auktion 1976 hatte *Germann* beispielsweise eine Aquarellarbeit von Rolf Iseli (Schätzpreis: 1500 bis 2500 Franken) und ein *Schimmelblatt* von Dieter Roth (Schätzpreis: 3800 bis 6000 Franken) im Angebot (vgl. *Germann Auktionshaus am Neumarkt* (Hg.), *Gemälde*, 1976). Dementsprechend wurde die Schweizer Gegenwartskunst hauptsächlich auf dem Primär- oder auf dem Sekundärmarkt der Galerien gehandelt, was Preisrecherchen nahezu unmöglich macht.

⁸⁰ Bourdieu, *Die Regeln*, S. 228, Hervorhebungen im Original.

⁸¹ Isabelle Graw beschreibt das Kunstfeld in Abgrenzung zu Bourdieus Behauptung einer relativen Autonomie als relativ heteronom (Graw, *Der grosse Preis*, S. 10f.).

⁸² Die anhaltende Relevanz einer kunstinstitutionellen Absolution der Preise betont nicht nur Graw (vgl. ebd., S. 25), sondern sie wird auch in der kritischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Marktes stark gemacht (vgl. beispielsweise: Voss, *Wie man ein Kunstwerk*).

Wertproduktionsmechanismen.⁸³ Demgegenüber war die venezianische Biennale schon immer auch Plattform für Verkäufe.⁸⁴ Obschon dies 1968 offiziell eingestellt und das *ufficio vendite* geschlossen wurde, wechselten seit den 1980er Jahren wieder zahlreiche künstlerische Werke an der Ausstellung die Besitzer.⁸⁵ Gleichzeitig festigten sich die Verknüpfungen zwischen Galerien und Biennale. Noch in den 1960er und 1970er Jahren war die Bedeutung der Galeristinnen und Galeristen nicht sehr gross. Viele der in den meist retrospektiven Ausstellungen im Schweizer Pavillon gezeigten Arbeiten stammten als Leihgaben aus öffentlichem oder privatem Besitz. Mit der Tendenz zur Präsentation von eigens angefertigten, ortsspezifischen Arbeiten vergrösserte sich die Einflussphäre der Galerien. Diese kamen nun oft für die Produktionskosten der Werke auf und konnten direkt über deren Entstehung entscheiden.⁸⁶ Als Akteure an der Schnittstelle zwischen dem künstlerischen Feld und dem Feld des Kunstmarktes, die ein ganz konkretes Interesse an der Preisbildung hegten, hatten sie jedoch keinen Einsitz in die Kommissionen und Juries der Förderung und verfügten nicht über direkte Möglichkeiten zur Einflussnahme auf die dort erzeugten symbolischen Werte. Allerdings ist es irreführend, davon auszugehen, dass lediglich die direkt in den Kunstmarkt involvierten Akteure wie die Galerien monetäre Wertsteigerungsstrategien verfolgten. Hatten doch die privaten Sammler oder der bei der *Gotthard-Bank* für die Kunstankäufe verantwortliche Carlo von Castelberg, die zugleich in der Kunstförderung der Stadt Zürich als Expertinnen und Experten fungierten, ebenso ein Interesse am monetären Kapital von Kunst wie die seit jeher in vielen Kunstkommissionen agierenden Museumskonservatorinnen oder Sammlungskuratoren. Gerade die Tatsache, dass auch die öffentliche Förderung oft mit dem Aufbau einer Sammlung einherging, impliziert, dass auch hier die Entwicklung der monetären Werte von Kunst relevant waren.

83 Genoni Dall, *Art Basel*, S. 339f. Vgl. dazu auch: Graw, *Der grosse Preis*, S. 15.

84 Im Bundesarchiv finden sich Dokumente, die belegen, dass beispielsweise Max Bill anlässlich seiner Ausstellungsbeteiligung im Schweizer Pavillon 1958 eine Skulptur an die *Galleria d'Arte Moderna* in Rom verkaufte (vgl. dazu: Schreiben des Sekretariates des EDI an das Schweizerische Konsulat in Venedig, 6. Mai 1960, BAR E2200.26#1980/136#9^o).

85 Genoni Dall, *Art Basel*, S. 334, 346f.

86 Vgl. ebd., S. 347; Tobler, *Der Kunstmarkt*, S. 358.

7.3 Kunstförderung in der Schweiz: Feldskizze und Ausblick

Die Kunstförderung als Feld? Regeln und Funktionsweisen

In der vorliegenden Studie habe ich die Förderung der bildenden Kunst in der Schweiz im Rückgriff auf das von Bourdieu umrissene künstlerische Feld und seine Regeln beschrieben. Mit der Annahme, dass der Kunst und den Kunstschaffenden durch feldinterne Aushandlungs- und Definitionsprozesse ihre Wertigkeit erst eingeschrieben wird, war es möglich, die Bedeutung der Förderung in diesen Prozessen zu analysieren. Im Anschluss an die dargelegten Strategien, Kriterien und Begründungen der Förderung stellt sich die Frage, inwieweit die Kunstförderung als eigenes Feld gedacht werden kann. Dafür spricht die Tatsache, dass die Förderung durchaus von eigenen Regeln bestimmt ist, die sich teilweise von denjenigen des künstlerischen Feldes unterscheiden. Die Funktionsweisen des Feldes der Förderung können entlang der folgenden sechs Aspekte als skizzenhafter Abriss beschrieben werden.

Erstens zeichnet sich das Feld durch eine Potenzierung der auch das künstlerische Feld determinierenden agonistischen Strukturen aus. Gerade die Individualförderung mit Preisen oder Stipendien ist als Wettbewerb organisiert, aus dem die erfolgreichen Kunstschaffenden als Siegerinnen und Sieger hervorgehen. Die Mittel der Förderung sind eine knappe Ressource. Entsprechend begehrt und umkämpft sind sie, entsprechend konsekriert sind jene Künstlerinnen und Künstler, die Zugang zu den limitierten Preisen, Stipendien oder Ausstellungsmöglichkeiten erhalten. Zweitens evozieren die Strukturen und Formen der Förderung die Vorstellung des kreativen, ja genialen Kunstschaffenden, der als alleiniger und autarker Autor agiert.⁸⁷ Der von Bourdieu beschriebene «Glaube an die Begabung, an die Einzigartigkeit des unerschaffenen Schöpfers»⁸⁸ ist für die Förderung zentral, wirkte er doch konstitutiv auf die Konsekrationsmechanismen und auf den Austausch der Kapitalien. Gerade die Strategien der Förderung tragen dazu bei, dass das Moment der konstruktivistischen Mechanismen im Feld verborgen bleibt und die Aufmerksamkeit auf dem sichtbaren und materiellen Aspekt des künstlerischen Produktionsprozesses und auf der schöpferischen Künstlerin, dem schöpferischen Künstler liegt. Die von Bourdieu formulierte Frage, «wer denn diesen <Schöpfer> geschaffen hat»,⁸⁹ wird durch die an der Konsekration und an den Werterzeugungszyklen der Förderung und die öffentlichkeitswirksam inszenierte Fokussierung auf den Kunstschaffenden verschleiert.

87 Vgl. dazu auch: English, *The Economy*, S. 56.

88 Bourdieu, *Aber wer hat denn die <Schöpfer> erschaffen?*, S. 197.

89 Bourdieu, *Die Regeln*, S. 271.

Das Feld der Förderung ist drittens heterogen. Die Kunstschaaffenden, die Jury- und Kunstkommissionsmitglieder, die Bundesbeamtinnen, die Politiker, die Kunstkritikerinnen oder die privatwirtschaftlichen Unternehmer verfolgen Interessen, sind aber immer auch den Regeln derjenigen Felder verpflichtet, die ihr erweitertes Handlungsumfeld bilden. Gerade mit Blick auf die Kriterien und Legitimierungen werden die verschiedenen Intentionen der Akteure der Förderung offenbar, die immer auch den künstlerischen, wirtschaftlichen, staats- oder kulturpolitischen Ansprüchen geschuldet sind. Die als ‹förderungswürdig› und ‹gut› erachtete Kunst hat nicht nur die im Kunstfeld generierten Qualitätsvorstellungen zu erfüllen, sondern ist ebenso mit den diversen Vorstellungen von Repräsentationsaufgaben, mit gesellschaftspolitischen Funktionszuweisungen oder wirtschaftlichem Optimierungsbegehren konfrontiert. Dies bedingt viertens, dass die Autonomie des Feldes der Kunstförderung insofern relativ ist, als die künstlerischen, politischen oder ökonomischen Interferenzen mehr als in anderen Feldern wirkungsmächtig sind und zu Funktionsweisen, Zielen und Ausrichtung der Förderung entscheidend beitragen. Dabei sind sie aber ebenso einer Reinterpretation durch die feldspezifische Logik ausgesetzt. Die feldexternen Einflüsse und das Ringen der Kunstförderinnen und Kunstförderer um ihre Definitionshoheiten werden just in jenen Momenten offenbar, in denen sich Widerspruch oder Irritation über die künstlerische Expertise der Förderung regt.

Fünftens ist auch die Kapitalstruktur des Feldes in Analogie zur Diversität und Autonomie zu beschreiben. Das im Feld der Förderung relevante symbolische Kapital gründet im Optimalfall auf der Verbindung der im Kunstfeld konsekrierten künstlerischen Positionen mit den je nachdem gesellschafts-, staatspolitischen, wirtschaftlichen oder repräsentativen Ansprüchen der Akteure der Förderung. In diesem Sinne ist das Feld der Förderung sechstens als überaus dynamisch zu beschreiben. Gerade weil beispielsweise der Status der Expertinnen und Experten oder die Bewertungskriterien der zu fördernden Kunst in der heterogenen Vermengung verschiedenster Ansprüche ausgehandelt und definiert werden, ist das Feld nie statisch, sondern immer in Bewegung.

‹Herausragende Winner› und Rentabilitätsansprüche: Eine Diagnose der Gegenwart und ein Blick in die Zukunft

Im Rahmen der Totalrevision der Bundesverfassung 1999 erhielten die bundesstaatlichen Aktivitäten der Kunst- und Kulturförderung eine verfassungsrechtliche Grundlage. Das seit Januar 2012 gültige Kulturfördergesetz reorganisiert unter anderem die Zuständigkeitsbereiche zwischen BAK und *Pro Helvetia*.⁹⁰

⁹⁰ Vgl. Bundesgesetz 2009.

Im Bereich der Kunstförderung ist die Kulturstiftung neu für die Nachwuchsförderung und die Biennalen verantwortlich, wogegen das BAK das modifizierte Eidgenössische Kunststipendium nun als *Swiss Art Award* ohne Altersbegrenzung vergibt.⁹¹ Die Umverteilung nicht nur der Kompetenzen, sondern auch der Gelder weckte bei den Schweizer Kunst- und Kulturschaffenden wenig Euphorie.⁹² Neben der Tatsache, dass die in der ersten *Kulturbotschaft*⁹³ – die das Kulturförderungsgesetz für die Jahre von 2012 bis 2015 präzisiert – formulierten Mehranforderungen an die staatliche Förderung nicht mit einem Mehr an finanziellen Mitteln einhergehen, erregen insbesondere die Beschneidung der Gelder für die bildende Kunst zu Gunsten der neu ausgearbeiteten Förderkonzepte oder die Handhabung der Fotografieförderung die Gemüter.⁹⁴ Drei Dinge fallen auf, die das aktuelle und zukünftige Feld der Förderung bestimmen.

Erstens forcieren die entworfenen Förderkonzepte die Vergabe von symbolischem Kapital. Der bereits in den 1970er Jahren relevante Anspruch, die staatliche Förderstrategie des Eidgenössischen Kunststipendiums mit einer öffentlichen Vernissage einerseits sichtbarer und durch die Reduktion der berücksichtigten Künstlerinnen und Künstler andererseits exklusiver zu machen, ist integraler Bestandteil der gegenwärtigen Praxis. Die *Kulturbotschaft* des Bundes findet klare Worte. Die semantische Implikation des *Swiss Art Award* steht in Analogie zu den benannten Zielen, sind doch «die Preise des Bundes [...] Förderungs- und Promotionsinstrument zugleich».⁹⁵ Dabei soll die «Sichtbarkeit und Resonanz der Preise gestärkt werden».⁹⁶ Entsprechend werden sie «an öffentlichen Anlässen verliehen», die dazu beitragen sollen, die «ausgezeichneten kulturellen Leistungen [...] in geeigneter Form der Öffentlichkeit»⁹⁷ vorzustellen. Die Bedeutung des monetären Kapitals der Vergabe wird relativiert, bedeute der Preis doch «eine offizielle Anerkennung für die Person und ihr Werk, die zu entsprechender medialer Resonanz»⁹⁸ führe.

91 Zusätzlich zu den Preisen für bildende Kunst vergibt das BAK neu ebenfalls Preise in den Sparten Design, Literatur, Tanz, Theater und Musik (vgl. Verordnung 2011, S. 6160).

92 Die Kultur dürfe, so zitieren die Kulturschaffenden sowohl den früheren EDI-Vorsteher Pascal Couchepin als auch den gegenwärtigen Amtsinhaber Alain Berset, nicht mehr kosten. Tatsächlich gründet der umfassende Massnahmenkatalog der Kulturbotschaft für die Jahre von 2012 bis 2015 auf jenen 632 Millionen Franken, die bereits zuvor zur Verfügung standen (vgl. Salm, Neues Kulturförderungsgesetz).

93 Botschaft 2012–2015.

94 Kritik äusserten beispielsweise Peter Studer, Präsident des SKV, und Peter Pfrunder, Direktor der *Fotostiftung Schweiz* im Interview mit dem Schweizer Radio SRF 2 (Salm, Neues Kulturförderungsgesetz).

95 Botschaft 2012–2015, S. 3020; vgl. auch: Botschaft 2016–2019, S. 30.

96 Botschaft 2012–2015, S. 3021.

97 Verordnung 2011, S. 6160.

98 Ebd., S. 3020.

Im Gegensatz zur Haltung in den 1970er Jahren sperren sich die offiziellen Akteure der Förderung nun nicht länger gegen die Konnotation des Fördermittels als ehrenvolle symbolische Auszeichnung, sondern propagieren diese gleich selbst: «Die Preise des Bundes sind für alle Preisträgerinnen und Preisträger ein Meilenstein in ihrer Laufbahn.»⁹⁹ Die 2014 vorgenommene Halbierung von zwanzig auf zehn mit dem *Swiss Art Award* ausgezeichneten Künstlerinnen und Künstler potenziert die Konzentration des symbolischen Kapitals auf einige wenige Kunstschaaffende weiter. «Man wolle», so zitiert die Basler *Tageswoche* die damalige EKK-Präsidentin Nadia Schneider Willen, «die Aufmerksamkeit auf die Gewinner erhöhen».¹⁰⁰ «Bei zehn Namen», so Schneider Willen weiter, «hoffen wir sogar, dass die Leute sich diese merken können.»¹⁰¹ Mit der Reduktion der ausgezeichneten Künstlerinnen und Künstler wird die kompetitive Struktur des Feldes zementiert. So wird in der *Kulturbotschaft* betont: «Preise und Auszeichnungen müssen als Teil einer nationalen Leistungsschau verstanden werden.»¹⁰² Die Fokussierung der bundesstaatlichen Förderung auf die öffentlichkeitswirksame Vergabe von symbolischem Kapital findet ihre Entsprechung in der privatwirtschaftlichen Praxis. Mit der Einrichtung des *Manor-Kunstpreises* (1982), des *Prix Mobilère Young Art* (1996) der *Mobilier-Versicherungsgesellschaft*, des Förderpreises der Versicherungsgesellschaft *Helvetia* (2004) oder des *ZKB-Kunstpreises* (2007) der *Zürcher Kantonalbank* zeigt sich auch hier eine entsprechende Tendenz.

Zweitens stärkt die gegenwärtige Auslegung der Kunstförderung die Vorstellung des ebenso erfolgreichen wie genialen Kunstschaaffenden, der als autonomer «Unternehmer seiner selbst» agiert und als «Winner» die Konkurrenz in einer neoliberalen Wettbewerbsgesellschaft hinter sich lässt.¹⁰³ Die Fremd-, teilweise aber auch die Selbstdarstellung der Künstlerinnen und Künstler, die sich im Rückblick auf die Entwicklung der Förderung in den 1970er Jahren abzeichnete, wird in den heutigen Verordnungen offensiv eingefordert. Die zumindest nationale, besser internationale Karriere avanciert zum Inbegriff des Erfolges. Die fast inflationäre Verwendung des Begriffes «herausragend» in den gesetzlichen Grundlagentexten festigt diese Gewichtung auch sprachlich. Der Bund prämiert «herausragende künstlerische Leistungen»¹⁰⁴ und stattet diese mit öko-

99 Ebd.

100 Gerig, Weniger Gewinner.

101 Ebd. Die elf ausgezeichneten Künstlerinnen und Künstler wurden 2016 – wie in den zwei Jahren zuvor – mit je 25 000 Franken prämiert. Die Tatsache, dass zudem seit 2014 alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer 5000 Franken erhielten, um anfallende Ausstellungs- und Produktionskosten zu decken, ist ein positives Signal.

102 Botschaft 2012–2015, S. 3019.

103 Vgl. Dal Molin, Netzwerke.

104 Bundesgesetz 2009, S. 6130.

nomischem und symbolischem Kapital aus. Er engagiert sich in der Förderung, wenn «das künstlerische Talent einer Person im Hinblick auf eine nationale oder internationale Karriere herausragend ist».¹⁰⁵ Die Preise und Auszeichnungen haben das Ziel, «herausragendes Schweizer Kulturschaffen zu fördern und seine Qualität zu stärken».¹⁰⁶ Die an den Entwurf der erfolgreichen Künstlerin, des erfolgreichen Künstlers gekoppelten künstlerischen Strategien sind idealerweise zeitlich klar determiniert, einer Urheberin oder einem Urheber zuzuordnen, zielgerichtet und produktfokussiert. Sie orientieren sich an Marktchancen, Ausstellungskontexten sowie kommerzieller und repräsentativer Verwertbarkeit. In einer derartigen Konturierung ist der Kunstschaffende sowohl idealtypischer Empfänger eines prestigeträchtigen Preises als auch Repräsentationsträger und Projektionsfläche für nationalstaatliche Sendungen, wobei das in ihn investierte Kapital auf den grosszügigen Förderer zurückscheint. Die zentrale Stellung der Individualförderung und die zunehmende Tendenz zu prestigeträchtigen «Awards» bewirken die Verdrängung alternativ konzipierter Förderstrukturen. Mit dem neuen Kulturfördergesetz entfällt beispielsweise die im Anschluss an die kulturpolitischen Reformbemühungen der 1970er Jahre eingerichtete bundesstaatliche Unterstützung unabhängiger Ausstellungsorte. Diese wurde 2000 als *Jahressubvention an unabhängige Kunsträume* institutionalisiert und zwischen 2009 und 2011 bezeichnenderweise als *Preis für Kunsträume* weitergeführt. Die von der *Pro Helvetia* 2014 bei der *Nachwuchsförderung Visuelle Künste* eingerichtete Förderung von selbstorganisierten Ausstellungsräumen und kleineren und mittleren Kunstinstitutionen vermag angesichts der Fokussierung auf den künstlerischen Nachwuchs – berücksichtigt werden lediglich Projekte mit Künstlerinnen und Künstlern bis 35 Jahre – und der Einbeziehung auch institutionalisierter Initiativen diese Lücke nicht zu schliessen.¹⁰⁷

Drittens manifestiert sich in den Begründungen der Kunst- und Kulturförderung einerseits eine Kontinuität und andererseits eine neue Gewichtung. Die in den 1970er Jahren zentralen kulturpolitischen Konzepte werden auch in der gegenwärtigen Förderpraxis noch als wirkungsmächtig erachtet. Sowohl

105 Ebd., S. 6129.

106 Verordnung 2011, S. 6159.

107 Vgl. Pro Helvetia, Nachwuchsförderung. Der in diesem Fördergefäss weiter verlangte «kontinuierliche Ausstellungsbetrieb» (ebd.) und der «professionelle Leistungsausweis während mind. 3 Jahren» (ebd.) der Betreiberinnen und Betreiber impliziert ebenfalls eine bestimmte Verortung solcher Aktivitäten, die nicht von allen Initiantinnen und Initianten geleistet werden kann oder beabsichtigt ist. Protest formierte sich im losen Netzwerk der unabhängigen Kunstorte. Mit der *Charta 2016* (<http://charta2016.blogspot.ch>) und der in diesem Rahmen ausgearbeiteten und im November 2013 eingereichten Petition *Hundert Räume geben mehr Licht als ein Leuchtturm* wird unter anderem die finanzielle Unterstützung der ausschliesslich selbstorganisierten Kunsträume durch den Bund und die Entschädigung und Anerkennung der geleisteten kuratorischen Arbeit gefordert (vgl. Charta 2016, Hundert Räume).

die erste *Kulturbotschaft* als auch zweite Botschaft für die Jahre 2016 bis 2019 referieren auf das im Clottu-Bericht benannte offene Verständnis von Kultur und deren gesellschaftsrelevante Fähigkeit, dem Menschen zu ermöglichen, «sich selbst und sein Umfeld zu verstehen». ¹⁰⁸ Die staatliche Förderung trage, so wird in Anlehnung an den Duktus der 1970er Jahre festgehalten, zur «demokratischen Entwicklung des Gemeinwesens» bei und ermögliche den «Bürgerinnen und Bürgern eine kulturelle Orientierung, die zur Wahrnehmung bürgerlicher Rechte und Pflichten unerlässlich» ¹⁰⁹ sei. Die zweite *Kulturbotschaft* benennt weiter in der Tradition der, jedoch nicht explizit benannten, demokratischen Kulturpolitik die «aktive und passive Teilhabe möglichst Vieler am Kulturleben» als eine von «drei Handlungsachsen» ¹¹⁰ für die Kulturpolitik der kommenden Jahre. Während Mitte der 1970er Jahre die problematisierte «Vergnügungsindustrie» und die «Konsumgesellschaft» die kunstfördernden und kulturpolitischen Bemühungen antrieben, führt die aktuelle Kulturbotschaft die «Individualisierung» und die «Multioptiongesellschaft» ¹¹¹ als Handlungsmovens an.

Neben der Kontinuität gesellschaftspolitisch ausgerichteter Argumentationslinien sind insbesondere die ökonomischen Legitimierungen stark gewichtet. Im Rückgriff auf die seit den 2000er Jahren in ihrer Bedeutung entdeckten und beforschten «Kreativwirtschaft» fokussiert die zweite *Kulturbotschaft* stark auf die als expansionsfähig klassifizierten Bereiche Design, Film und digitale Medien und definiert Modelle der Zusammenarbeit zwischen Kultur und Wirtschaft. Die letztlich vagen Begriffe der «Kreation» und der «Innovation» sind sprachliche und ideelle Aufhänger für die Begründung neuer Förderkonzepte. So wird betont: «Kultur hat ein grosses Potenzial, positiv auf die Kreativität und die Innovationskraft eines Staates wie auch auf dessen Wahrnehmung im Ausland einzuwirken.» ¹¹² Die als erstrebenswert beschriebene «wirtschaftliche Verwertung» ¹¹³ gewisser kultureller Arbeitsbereiche und Sparten mag durchaus sinnvoll sein. Als problematisch erachte ich jedoch die Anwendung solcher Kriterien auf den Bereich der bildenden Kunst. Auch wenn die gegenwärtigen Förderkonzepte diesbezüglich zurückhaltend sind, lassen sich Tendenzen ausmachen. Während der 2012 diagnostizierte «Kulturinfarkt» und die geäußerte Forderung, Künstlerinnen und Künstler sollten marktgerecht produzieren, im ersten Sturm der medialen Aufmerksamkeit wieder verpufft sind, ¹¹⁴ erweisen sich andere Aspekte als hartnäckiger. Die Annäherung, ja die Überlappung von

108 Botschaft 2012–2015, S. 298f.

109 Ebd.

110 Botschaft 2016–2019, S. 3.

111 Ebd.

112 Ebd., S. 4.

113 Ebd., S. 86.

114 Haselbach et al., Der Kulturinfarkt.

ökonomischen und symbolischen Werten verweist auf die Interdependenzen zwischen Kunstfeld und Markt. Zugleich tragen sowohl die öffentliche wie auch die private und privatwirtschaftliche Förderung mit ihrer Fokussierung auf prestigeträchtige Preise und auf singuläre ‹Winner› oder mit der Konsekration ‹herausragender› künstlerischer Positionen ihren Teil zur Vorstellung einer marktorientierten, auf Sichtbarkeit und Reputation bedachten Kunst bei.

In der Verknüpfung gesellschaftspolitischer Anliegen mit Konzepten der Kunstförderung hat jedoch gerade die nationalstaatliche Förderung die Möglichkeit, gegenzusteuern. Eine Kunstförderung, die neben der Individualförderung dezidiert auf die Unterstützung autonomer, nichtkommerzieller, oft kollaborativer Strukturen setzt und abseits der Kategorien von konkreter Verwertbarkeit das Entstehen künstlerischer Werke ermöglicht, bekennt sich zu einer tatsächlichen Ausweitung der Kunst und zu einer echten Pluralisierung der Inhalte.¹¹⁵ Sie ermöglicht ein nicht zwingend produkt- oder zielgerichtetes, mitunter auch uneindeutiges Arbeiten, das sich in einer anderen, vielleicht langsameren oder auch schnelleren Zeitlichkeit verortet, und sie gibt alternativen künstlerischen und kuratorischen Strategien oder anderen Formen von Diskursen und Vermittlung Raum. Dies stellt im Hinblick auf die Zukunft der Schweizer Kunstförderung ein unbedingt anstrebenswertes Ziel dar.

115 Vgl. Dal Molin, Netzwerke.

Bibliographie

Quellen

Archivalien

Bundesamt für Kultur BAK, Bern

Protokolle der Eidgenössischen Kunstkommission, EKK,¹ 1950–1980

Dokumentation Migros-Genossenschafts-Bund

- MGB G-KU.II/001 MGB Generalsekretariat – Kulturelles, Kommission für kulturelle Aktionen, Protokolle der Amtsperiode 1952–1956
- MGB G-KU.II/002 MGB Generalsekretariat – Kulturelles, Kommission für kulturelle Aktionen, Protokolle der Amtsperiode 1956–1961
- MGB G-KU.II/003 MGB Generalsekretariat – Kulturelles, Kommission für kulturelle Aktionen, Protokolle der Amtsperiode 1960–1964
- MGB G 1496a Forum Humanum, Korrespondenz, versch. Originale mit Nobelpreis-Stiftung usw., 1951–1961
- MGB G 1459 Kritische Realismen, Wengihof-Ausstellung, 1969
- MGB G 173 Kulturelles, Pressekonferenz, August 1963
- MGB G 194 Kulturförderung, 1983–1984
- MGB G 2061a Delegiertenversammlungen, Diverses (ohne Titel), 1967–1974
- MGB G 2061b Delegiertenversammlungen, Diverses (ohne Titel), 1967–1974

Gosteli-Stiftung, Archiv zur Geschichte der schweizerischen Frauenbewegung

299 Archiv Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen, Kunstgewerblerinnen (GSMBK), heute Schweizerische Künstlerinnenorganisation SGBK

Öffentliche Dokumentationsstelle Zug

72.2.200 Stiftung Landis & Gyr, 1971–2010

¹ Nachweise in den Fussnoten mit P. für Protokoll und Nummer der Sitzung/Datum, Seitenzahl.

Schweizerisches Bundesarchiv BAR, Bern

Amt für Kulturelle Angelegenheiten (AKA)

BAR E3802#1983/111#141* Amt für kulturelle Angelegenheiten, 1975–1976

Biennale Venedig

- BAR E2001E#1967/113#16280* 25e Exposition Biennale int. d'Art Venise 1950;
26e Exposition Biennale int. d'Art Venise 1952
- BAR E2001E#1970/1#892* Exposition Biennale int. d'Art, Venise 14.
6.–19. 10. 1952, Venise Juin–Octobre 1954
- BAR E2003A#1970/115#134* Exposition Biennale int. d'Art, Venise, Juin–Octobre
1956
- BAR E2003A#1974/52#265* Biennale de Venise, 1962
- BAR E2003A#1980/85#426* Biennale d'Art de Venise, 1968
- BAR E2200.19-02#1969/46#473* Biennale d'Art de Venise, 1954
- BAR E2200.19#1970/334#24* Biennale d'Art, Venise, 1956–1958
- BAR E2200.19#1976/112#33* Biennale d'Arte, Venezia, 1962/65
- BAR E2200.19#1987/37#52* Biennale de Venise, 1973/76, Culture en Italie
(Arts Plastiques)
- BAR E2200.26#1980/136#9* Biennale Sculpture Max Bill
- BAR E3001B#1978/31#157* 29. Biennale Venedig 1958
- BAR E3001B#1978/31#1436* 29. Biennale Venedig, Korrespondenzen mit den
eingeladenen Künstlern
- BAR E3001B#1978/31#1437* 30. Biennale (Varlin, O. Tschumi, R. Müller), 1960
- BAR E3001B#1978/31#1438* 31. Biennale (L. Moillet, A. Schilling, P. Speck),
1962
- BAR E3001B#1978/31#1439* 32. Biennale (Z. Kemeny, B. Luginbühl), 1964
- BAR E3001B#1978/31#1440* 33. Biennale (W. Linck, J. Itten), 1966
- BAR E3001B#1979/121#389* 34. Biennale (F. Glarner, H. Aeschbacher), 1968
- BAR E3001B#1979/121#390* 35. Biennale (P. Stämpfli, J. E. Augsburger,
W. Voegeli), 1970
- BAR E3001B#1979/121#391* 36. Biennale (R. P. Lohse, W. Weber), 1972
- BAR E3001B#1979/121#392* 37. Biennale (Kollektivarbeiten von Künstler-
gruppen und Schulen)
- BAR E3001B#1981/132#380* Biennale Venedig, 37. Biennale, 1974
- BAR E3001B#1981/132#382* Biennale Venedig, 39. Biennale
- BAR E3001B#1982/40#493* 38. Biennale von Venedig
- BAR E3001B#1992/265#160* 25. Biennale Venedig
- BAR E3001B#1992/265#162* 25. Biennale Venedig 1950
- BAR E3001B#1992/265#163* 26. Biennale Venedig 1952
- BAR E3001B#1992/265#164* 27. Biennale Venedig 1954
- BAR E3001B#1992/265#165* 26. Biennale Venedig 1952
- BAR E3001B#1992/265#166* 27. Biennale Venedig 1954
- BAR E3001B#1992/265#167* 28. Biennale Venedig 1956
- BAR E3001B#1992/265#169* 28. Biennale Venedig
- BAR E9510.6#1991/51#1269* 37. Biennale Venedig 1976

Biennale Paris

- BAR E3001B#1978/31#1463* Biennale de Paris, 3. Biennale
 BAR E3001B#1978/31#1464* Biennale de Paris, 4. Biennale
 BAR E3001B#1979/121#440* Biennale de Paris, 6. Biennale, 1969
 BAR E3001B#1979/121#441* Biennale de Paris, 7. Biennale, 1971
 BAR E3001B#1979/121#442* Biennale de Paris, 8. Biennale, 1973
 BAR E3001B#1980/53#1203* Biennale de Paris, 9. Biennale
 BAR E2003A#1980/85#1500* Biennale de Paris (Manifestations Biennale et internationale des Jeunes Artistes) Paris

Biennale São Paulo

- BAR E2001E#1970/1#1159* 3e Biennale du Musée d'Art Moderne, São Paulo
 BAR E2200.67-04#1977/77#241* VIIème Biennale de São Paulo (Arts), 1962–1964
 BAR E3001B#1992/265#168* 1. Biennale des Museums für moderne Kunst in São Paulo
 BAR E3001B#1992/265#172* 3. Biennale des Museums für moderne Kunst in São Paulo
 BAR E3001B#1992/265#175* 4. Biennale des Museums für moderne Kunst in São Paulo
 BAR E3001B#1982/40#492* 14. Biennale von São Paulo

Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Clottu)

- BAR E2003A#1988/15#939* Experts (Clottu, Jotterand) Vol. 1–3, 1973–1975
 BAR E2003A#1988/15#940* Documentation Commission Clottu, 1973–1975
 BAR E3270B#1984/31#340* Expertenkommission für Kulturpolitik 1973
 BAR J1.297#2003/23#95* Grundsätzliche und relevante Fragen zur Forschungs- und Kulturpolitik

Eidgenössischer Stipendienwettbewerb für bildende Kunst

- BAR E3001-01#2004/492#115* Bewerbungen für Stipendien für freie Kunst, 1972
 BAR E3001-01#2004/492#130* Bewerbungen für Stipendien für freie Kunst, 1971
 BAR E2200.55A#1994/324#711* Rolf Iseli, 1975–1977
 BAR E3010A#1984/127#220* Anfragen, Auskünfte, 1980–1981
 BAR E3802#1988/126#147* Eröffnung der Ausstellung des Eidg. Kunststipendiums in Lugano, 1979
 BAR E6100B#1970/298#70* Kunststipendien (Sammeldossier)
 BAR E7001C#1968/72#2366* Kunststipendien-Wettbewerb, 1958

Hans Erni

- BAR E2001E#1972/33#2141* Erni Hans, Kunstmaler, Luzern
 BAR E3010A#1991/226#318* Erni, Hans
 BAR E4001C#1000/783#2078* Kleine Anfrage Bucher Luzern, betr. den Maler Hans Erni, 1949

Kiefer-Hablitzel-Stipendium

BAR E2024A#1990/221#2175* Kiefer-Hablitzel-Stiftung, 1979

Koordinationskommission für die Präsenz der Schweiz im Ausland (KOKO)

BAR E3010A#1984/127#101* Sitzungsprotokolle, 1979–1980

Kulturpolitik allgemein

- BAR E3010A#1984/127#30* Allgemeines, 1978–1981
- BAR E3010A#1984/127#33* Künstleraudienzen
- BAR E3802#1988/126#15* Eröffnung der Zürcher Juni-Festwochen
- BAR E4110-04#2005/110#1445* Kulturpolitische Ziele, Erfahrungsaustausch der Kantone mit Kulturgesetzen, Tagungsbericht, 5./6. Oktober 1971
- BAR E3801#1975/8#353* Ansprache von Bundesrat Hans Peter Tschudi zur Eröffnung der «Schweiz. Kunstausstellung 1961» im Kunsthaus Luzern, 24. 6. 1961
- BAR E3801#1975/8#357* Kulturelle Aufgaben von Bund, Kantonen und Städten. Referat von Bundesrat Hans Peter Tschudi am Schweiz. Städtetag, 7. 10. 1961 in Vevey
- BAR E3801#1975/8#449* Grundsätzliche und aktuelle Fragen unserer Wissenschafts- und Kulturpolitik. Vortrag von Bundesrat Hans Peter Tschudi in der Universität Lausanne unter dem Patronat der Union des Étudiants Lausannois und der Gazette Littéraire
- BAR E3801#1988/125#16* Schweizerische Kulturpolitik; Rückschau und Ausblick, Ansprache von Alt-Bundesrat Hans Peter Tschudi an der Mitgliederversammlung des Schweiz. Schriftstellervereins in Bellinzona, 1975

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

- SIK-ISEA HNA_041 Archivbestand des Schweizerischen Kunstvereins SKV
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Eidgenössisches Kunststipendium, Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Allgemeines, Verweise, Korrespondenz etc.
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Eidg. Kunststipendium, bis 1979
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturpolitik bis 1975/1976, Cottu-Bericht
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturpolitik 1977–1980
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung Privat
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung durch die Wirtschaft
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung durch Banken
- SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung Stadt Zürich

SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung Kanton Zürich
 SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation, Kunstpreise/Stipendien
 Stiftungen/Firmen

Schweizerisches Sozialarchiv

Ar. 64.20.6 Staatsbürgerliche Gesellschaft des Kantons Zürich SGZ,
 Akten 1978: Korrespondenz, Programme, Protokolle
 etc.

Stadtarchiv Luzern

SALU D18 Bestände des Kunstmuseums Luzern, Unterlagen zum
 Stipendienwettbewerb der Kiefer-Hablitzel-Stiftung,
 1959–1975

Stadtarchiv Zürich

StArZH, V.B.c.55.:2. Stadtpräsident, Akten Kunst und Literatur, Förderung
 der Kunst
 StArZH, V.B.c.64.:3.6. Kunstpreis der Stadt Zürich
 StArZH, V.B.c.64.:3.7. Akten der Präsidualabteilung, Förderung von Kunst,
 Literatur und Musik
 StArZH, V.B.c.67. Stadtpräsident, Reden
 StArZH, V.B.c.900.:1–3. Präsidualdepartement, Drucksachen Helmhaus, Stadt-
 haus, Strauhof

Visarte (ehemals GSMBA), Berufsverband visuelle Kunst Schweiz, Archiv

39-02 Diverses GSMBA, kulturelle Belange
 39-03 Diverses GSMBA, politische Belange

Zentralbibliothek Zürich

ZB Handschriftenabteilung SBGA Produga²

² Die Archivalien zur *Produga* sind bis anhin noch mit keiner genaueren Signatur versehen.

Gedruckte Quellen und Arbeiten mit Quellencharakter

2. Landis & Gyr-Kunstaussstellung. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 1, (Feb. 1974). S. 35–39.
- 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 2, (April 1982). S. 26–27.
- A. Wer soll in die Kunstkommissionen? In: Volksrecht, 5. Okt. 1951.
- Abutille, Mario C. Harzige Untersuchung kommt ans Ende. Wie entstand der Expertenbericht Clottu zur schweizerischen Kulturpolitik? In: National-Zeitung, 14. Feb. 1976.
- Abutille, Mario C. Für Kunst soviel wie für ein Triebwerk. Interview mit Theo Kneubühler. In: Innerschweizer Blätter. Kulturpolitische Zeitschrift. Sondernummer, (Mai 1976). S. 4–7.
- Althaus, Peter F. Die Schweizer Kunst seit 1900 in der Sammlung der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft. In: Ders., Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft (Hg.). Schweizer Malerei des 20. Jahrhunderts. Auswahl aus der Sammlung der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft in Basel. Ausst.-Kat., Kunsthalle Basel. Basel 1971. O. P.
- Althaus, Peter F. Gedanken zur öffentlichen Kunstförderung. In: Das Kunstjahrbuch, Nr. 3, (1971/72). S. 48–52.
- Altorfer, Max. Die Kunstförderung benötigt Prestige und Vertrauen. Eine Stellungnahme aus dem Amt für kulturelle Angelegenheiten. In: Tages-Anzeiger, 25. Okt. 1976.
- Ammann, Jean-Christophe, Schweizerisches Departement des Innern (Hg.). La Suisse à la septième Biennale de Paris 1971. Luzern 1971.
- Ammann, Jean-Christophe. 1. Runde des Eidgenössischen Kunststipendiums. In: Kunst-Bulletin, Nr. 6, (Juni 1980). S. 11.
- Eidgenössisches Amt für kulturelle Angelegenheiten (Hg.). Suisse. 14e Biennale de São Paulo 1977. Kurt Sigrist, Samuel Buri, Markus Rätz. Bern 1977.
- Anderegg, Roger. Kunst und Kapital. In: Tele-Radio 7, 16. Sept. 1978. S. 60–61.
- Arnold, Pierre. Eine verblüffende Verbindung. Brief an die Genossenschafter vom 7. Juni 1977. In: Ders. Federführend. Eine persönliche Sozialbilanz. Zürich 1984. S. 194–196.
- Baumann, Felix, Gilardi Bernocco, Rosalsa, Monteil, Annemarie, Staber, Margrit, Widmer, Heiny. Bericht der Jury. In: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszene Zürich 78. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1978. O. P.
- Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über seine Geschäftsführung im Jahre 1967. Bern 1967.
- Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über seine Geschäftsführung im Jahre 1968. Bern 1968.
- Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über seine Geschäftsführung im Jahre 1969. Bern 1969.
- Bill, Max: Das Behagen im Kleinstaat. Eine Rede von Max Bill. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. Dezember 1968.
- Bill, Max. die schweizer abteilung an der triennale di milano 1936. In: Magnaguagno, Guido (Hg.). Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Zürich 1981. S. 95–96.

- Billeter, Fritz. Kunstkommission des Bundes braucht neue Impulse. In: Tages-Anzeiger, 6. März 1974.
- Billeter, Fritz. Ein Staat, der der Kunst hilft, hilft sich selbst. Zur Förderung der bildenden Künste durch die öffentliche Hand. In: Tages-Anzeiger, 1. Juni 1974.
- Billeter, Fritz. In erster Linie als Lektüre für Politiker gedacht. Was der Clottu-Bericht zur bildenden Kunst sagt. In: Tages-Anzeiger, 14. Mai 1976.
- Billeter, Fritz. Reformbedürftige Kunstkommission des Bundes. In: Tages-Anzeiger, 7. Okt. 1976.
- Billeter, Fritz, Fries, Hanny, Giger, Hansruedi, Perucchi, Ursula, Staber, Margrit. Bericht der Jury. In: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszenen Zürich 76. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1976. S. 7–8.
- Billeter, Fritz. Eine dunkle Zukunft für die Schweizer Kunstszenen. In: Tages-Anzeiger, 28. März 1978.
- Billeter, Fritz. An mögliche Werkstipendien denken. Ein Nachtrag zur Neuordnung des eidgenössischen Kunststipendiums. In: Tages-Anzeiger, 19. Feb. 1979.
- Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung, betreffend einen Zusatz zum Bundesbeschluss vom 22. Dezember 1887 über Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst. (Vom 30. Dezember 1897.). In: Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Nr. 1, (Jan. 1898). S. 9–15.
- Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung vom 9. Dezember 1938. In: Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Nr. 50, (1938), Bd. 2. S. 985–1035.
- Botschaft zur Eidgenössischen Kulturinitiative vom 18. April 1984. In: Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Nr. 136, (1984), Bd. 2. S. 501–550.
- Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2012–2015 vom 23. Februar 2011. Bundesamt für Kultur, <http://www.admin.ch/opc/de/federal-gazette/2011/2971.pdf>. Stand: 8. Juli 2014.
- Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2016–2019 (Kulturbotschaft) vom 28. Mai 2014. Vernehmlassungsentwurf. Bundesamt für Kultur, <https://www.admin.ch/opc/de/federal-gazette/2015/497.pdf>. Stand: 8. Juli 2014.
- Bühlmann, Karl. Die Kriterien der Kunstförderung bleiben im Dunkeln. In Lausanne werden die Kunststipendien 1977 vergeben. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 12. Jan. 1977.
- Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst. Vom 22. Dezember 1887. In: Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Nr. 1, (Jan. 1888). S. 1–3.
- Bundesgesetz betreffend die Stiftung Pro Helvetia vom 17. Dezember 1965. In: Bundesblatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Nr. 52, (Dez. 1965). S. 700–703.
- Bundesgesetz über die Kulturförderung (Kulturfördergesetz KFG) vom 11. Dezember 2009. In: Amtliche Sammlung des Bundesrechts, Nr. 48, (Nov. 2011). S. 6127–6142.
- Bundesratsbeschluss betreffend die Abänderung der Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege (Erhöhung der Stipendienbeträge) vom 17. Dezember 1951. In: Sammlung der Eidgenössischen Gesetze, Nr. 49, (1951). Bern 1951. S. 1157–1158.

- Bundesratsbeschluss betreffend Änderung der Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege vom 10. August 1971. In: Sammlung der Eidgenössischen Gesetze, Nr. 27, (1971). S. 1164–1165.
- Burkhardt, Bernhard. Die Kunstsammlung der Schweizerischen Volksbank Zürich. In: Schweizerische Volksbank, Kunstsammlung der schweizerischen Volksbank. Bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts. Auswahl. Zürich 1978. O. P.
- Busslinger, Erich. Zur künstlerischen Raumgestaltung. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 4, (Aug. 1972). S. 25–26.
- Briefe an den Bund. Ein Brief an Bundesrat Etter in Sachen «Composition». In: Der Bund, 6. Feb. 1957.
- Brunner, Josef. Kunstförderung durch die Stiftung Landis & Gyr. In: Gemeinnützige Gesellschaft des Kanton Zug (Hg.). Zuger Neujahrsblatt 1974. Zug 1974. S. 135–137.
- C., Sch. Zum Städtischen Kunstkredit. In: Die Tat, 7. Juni 1952.
- Catrina, Werner. Schweizer Banken als diskrete Mäzene. Bilder, Symphonien und Schulreisen für Bergkinder. In: Wirtschaftsmagazin. Schweizerische Handelszeitung SHZ, Nr. 48, (29. Nov. 1979). S. 8–10.
- Charta 2016. Hundert Räume geben mehr Licht als ein Leuchtturm. Petition für die finanzielle und strukturelle Unterstützung von selbstorganisierten Räumen und Strukturen im Bereich der bildenden Kunst in der Schweiz. Juni 2013.
- Curiger, Bice. Die tödliche Konsequenz einer falschen Politik. In: Tages-Anzeiger, 28. März 1978.
- Curiger, Bice. Kunst nicht nur mit Stipendien fördern! In: Tages-Anzeiger, 28. April 1978.
- Dank. In: Szeemann, Harald (Hg.). Live in your Head. When Attitudes become Form. Ausst.-Kat., Kunsthalle Bern. Bern 1969. O. P.
- Die Glückwünsche des Bundesrates zum 100jährigen Bestehen der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, von Herrn Bundesrat Dr. Hans Schaffner, Vorsteher des Eidg. Volkswirtschaftsdepartements, ausgesprochen. In: GSMBA Mitteilungen. Nr. 7/8, (Juli/Aug. 1965). S. II.
- Die Macht der Gnomen von Zürich. Nummernkonten werden geschützt wie Staatsgeheimnisse. In: Der Spiegel, 5. Juni 1972.
- Die SBG-Kunstkommission an der Arbeit. In: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft, Nr. 17, (29. Sept. 1973). S. 7.
- Die Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler und die Krankenkasse für schweizerische bildende Künstler im Jahre 1950. In: Schweizer Kunst, Nr. 3, (März 1951). S. 13–14.
- Die Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler und die Krankenkasse für schweizerische bildende Künstler im Jahre 1956. In: Schweizer Kunst, Nr. 8/9, (Aug./Sept. 1957). S. 61–62.
- Die 100 Grössten. Kunstkompass. Künstler der Gegenwart. In: Capital, Nr. 10, (Okt. 1973). S. 98–102.
- Die 100 Grossen. Capital-Kunstkompass. In: Capital, Nr. 11, (Nov. 1975). S. 213–223.
- Doka, Carl. Kulturelle Aussenpolitik. Zürich 1956.
- Dürrenmatt, Friedrich. Für eine neue Kulturpolitik. In: Zürcher Woche. Sonntags-Journal, 1./2. Nov. 1969.

- Duttweiler, Gottlieb. 15 Jahre Brückenbau der Migros von Produzent zu Konsument, 1925–1941. Gründung der Genossenschaft als Tatgemeinschaft eidgenössischer Art. Zürich 1940.
- Duttweiler, Gottlieb. Mehr Lebensinhalt durch mehr Freizeit. In: Stiftung «Im Grüne», Rüschtikon (Hg.). Probleme der Freizeitgestaltung. Rüschtikon 1957. S. 57–67.
- Egli, Viviane (veg.). Diskussion um Rosinen. Privates Sponsoring öffentlicher Kulturinstitute. In: Neue Zürcher Zeitung, 19. Juni 1986.
- Eidgenössisches Amt für kulturelle Angelegenheiten (Hg.). Schweiz. 37. Biennale von Venedig. Bern 1976.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Svizzera. Scultura non figurativa. 28^a Biennale Venezia 1956. Ausst.-Kat., Schweizer Pavillon. Bern 1956.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1963. Stipendiaten und Preisträger. Ausst.-Kat., Städtische Galerie Biel. Bern 1963.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Suisse. 7e Biennale de São Paulo 1963. Ausst.-Kat. Bern 1963.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Machines de Jean Tinguely. 8e Biennale de São Paulo 1965. Ausst.-Kat. Bern 1965.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Richard P. Lohse. Suisse. 8e Biennale de São Paulo 1965. Ausst.-Kat. Bern 1965.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Suisse. 9e Biennale de São Paulo 1967. Ausst.-Kat. Bern 1967.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Suisse. 10e Biennale de São Paulo 1969. Ausst.-Kat. Bern 1969.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1970. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1970.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1971. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Bern 1971.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Suisse. 11e Biennale de São Paulo 1971. Alfred Hofkunst, Heiner Kielholz, Christian Rothacher. Ausst.-Kat. Bern 1971.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1972. Ausst.-Kat., Musée des Arts Décoratifs Lausanne. Bern 1972.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1973. Ausst.-Kat., Musée des Arts Décoratifs Lausanne. Bern 1973.
- Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). Eidgenössisches Kunststipendium 1974. Ausst.-Kat., Musée des Arts Décoratifs Lausanne. Bern 1974.
- Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.). Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bern 1975.
- Eidgenössische Kulturinitiative, Initiativkomitee. Aus der Pressemappe. In: Schweizer Kunst. Art Suisse. Arte Svizzera. Swiss Art, Nr. 62, (1980). S. 5–6.
- Eidgenössische Staatsrechnungen für die Jahre 1950–1980. Bern 1950–1980.
- Einfache Anfrage Bächtold. Kulturpolitik. 18. März 1976. In: Amtliches Bulletin der Bundesversammlung, Nr. 2, (1976). S. 329.
- er. Kulturarbeit der Migros-Gemeinschaft. In: Tages-Anzeiger, 29. Aug. 1963.
- Erschütterte Leser bitten uns um eine Erklärung. Hier ist sie: schwadrapps hodrobopp rapközplompa gumsquaia plobözt! In: Nebelspalter, 13. Feb. 1957.

- Etter, Philipp. Kunst und wehrhaftes Volk. In: Komitee Schweizer Wehrgeist in der Kunst (Hg.). Schweizer Wehrgeist in der Kunst. Basel 1938. S. 11–12.
- Expertenkommission für die Vorbereitung einer Totalrevision der Bundesverfassung (Hg.). Bericht. Bern 1977.
- Fassbind, Fridolin, Hobi, Urs. Probleme didaktischer Kunstausstellungen. Vergleich zweier Ausstellungen zum selben Thema: Giovanni Segantini. In: Kunst-Nachrichten, Nr. 5, (Juli 1977). S. 113–120.
- Fischli, Hans, Fontana, Annemie, Gantert, Hans, Isler-Hungerbühler, Ursula, Müller, Otto, Wyss, Franz Anatol. Bericht der Jury. In: Präsidentialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszene Zürich 1975. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1975. S. 5–6.
- Fries, Hanny, Heusser, Sibylle, Lienhard, Marie-Louise, Pauli, Manuel. «Betreuung» hiesse Überwachung. Zur Frage der eidgenössischen Kunstförderung. In: Tages-Anzeiger, 21. April 1978.
- Fries, Willy. Zürcher Künstler im Helmhaus und «Aktion zur Förderung der bildenden Kunst». In: Zürcher Künstler im Helmhaus, 1951. O. P.
- G. Drei Plastiker an der Biennale des Jeunes in Paris. In: Der Bund, 8. Okt. 1965.
- Gehlen, Arnold. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a.M., Bonn 1960.
- Genossenschaft Migros Zürich (Hg.). Rechenschaftsbericht 1977. Zürich 1977.
- Genossenschaft Migros Zürich (Hg.). Rechenschaftsbericht 1978. Zürich 1978.
- Genossenschaft Migros Zürich (Hg.). Jahresbericht 1979. Zürich 1979.
- Germann Auktionshaus am Neumarkt (Hg.). Gemälde, Zeichnungen, Graphik. Auktion, Mittwoch, 17. November 1976, Donnerstag, 18. November 1976. Zürich 1976.
- Geschäftsbericht des Stadtrates der Stadt Zürich. Zürich 1950–1980.
- Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA (Hg.). XXII. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten. Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich. Zürich 1950.
- Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten GSMBA (Hg.). 100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten. 1865–1965. Aarau 1965.
- Giger, HR (Hans-Ruedi). Giger's Necronomico. Basel 1977.
- Gisiger, Hansjörg. Brief an einen jungen Künstler. In: Schweizer Kunst, Nr. 9/10, (Nov./Dez. 1950). S. 77–78.
- Gisiger, Hansjörg. Brief an einen jungen Künstler (Forts.). In: Schweizer Kunst, Nr. 1, (Jan. 1951). S. 4–6.
- Glaser, Hermann, Stahl, Karl-Heinz (Hg.). Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. München 1974.
- Gotthard-Bank (Hg.). Schweizer Kunst der Gegenwart. Sammlung der Gotthard-Bank. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1978.
- Grandini, Sergio. I mecenati di oggi si chiamano banche. In: Corriere del Ticino, 19. Aug. 1978.
- Gröger, Herbert. Dilettantismus und bildende Kunst. In: Zürcher Künstler im Helmhaus, 1951. Zürich 1951. O. P.

- Gröger, Herbert. Richard P. Lohse. Zürcher Kunstpreisträger. In: Neue Zürcher Nachrichten, 21. Juli 1973.
- Grütter, Tina. «Sesam öffne dich!» Zum Bericht der Expertenkommission für Fragen der schweizerischen Kulturpolitik. In: Schweizer Kunst, Nr. 35/36, (1976). S. 3–7.
- Hanhart, Rudolf. Sammlung der Gotthard Bank. In: Gotthard-Bank (Hg.). Schweizer Kunst der Gegenwart. Sammlung der Gotthard-Bank. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1978. S. 19–23.
- Häslı, Richard (Hs.). Bildende Kunst. Von der Nullebene ins Maximale. Schweizerische Kulturpolitik – Situation und Programm. Erste Stellungnahmen zum Bericht der Kommission Clottu. In: Neue Zürcher Zeitung, 28./29. Feb. 1976.
- Häslı, Richard (Hs.). Privatwirtschaftliche Kulturpflege in der Schweiz. «Banken fördern Kunst» – Drei Ausstellungen in Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. Aug. 1978.
- Heberlein, Fritz. Dienen und Verdienen – nahe beisammen. Ein Prozent des Umsatzes für Kultur. Migros orientiert über ihre Tätigkeit. In: National-Zeitung, 28. Aug. 1963.
- Helbling, Hanno (Hg.). Entwurf einer Kulturdemokratie. Schweizerische Kulturpolitik – Situation und Programm. Erste Stellungnahmen zum Bericht der Kommission Clottu. In: Neue Zürcher Zeitung, 28./29. Feb. 1976.
- Henggeler, Aldo, Hoesli, Heinrich Bernhard, Althaus, Peter F., Losego, Aldo. Die Stadt als offenes System. Basel 1973.
- Hertach, Heinz A. «Kulturtag» bei Landis & Gyr. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 4, (Aug. 1971). S. 8.
- Hoffmann, Hilmar. Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt a. M. 1979.
- Holz, Hans Heinz. Kunst beunruhigt nicht. In: National-Zeitung, 6. Nov. 1969.
- Hummel, Charles. Kulturförderung durch internationale Organisationen. In: Schweizer Monatshefte, Nr. 2, (Mai 1971). S. 101–107.
- Hürlimann, Hans. Einzelinitiative und Gemeinwesen in der Kulturpolitik. Ansprache anlässlich der 25. Generalversammlung des Schweizerischen Instituts fürs Kunstwissenschaft, 25. September 1976 in Zürich. Zürich 1976.
- Hürlimann, Hans. Kultur und Kulturpolitik im Föderativstaat. Ansprache am Schweizerischen Städtetag in Winterthur, 26. Oktober 1979. In: Documenta, Nr. 4, (1979). S. 9–11.
- Hürlimann, Hans. Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. In: Schweizer Kunst, Nr. 57/58, (Okt. 1979). S. 3.
- Imhof, Paul. Kunst am Arbeitsplatz: Schweizerische Kreditanstalt. In: Basler Magazin, 12. Okt. 1985.
- Industrie und Kunst ... In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 2, (April 1973). S. 19.
- Interpellation Gut. Kulturpolitik. 17. Dezember 1976. In: Amtliches Bulletin der Bundesversammlung (1978). S. 145–152.
- Interpellation Morf. Kulturpolitik vom 29. November 1978. Schriftliche Stellungnahme des Bundesrates. In: Amtliches Bulletin der Bundesversammlung (1979). S. 1651–1653.
- Interpellation Peyrot. Schweizer Banken. Fernsehsendung in den USA. In: Amtliches Bulletin der Bundesversammlung (1974). S. 995–998.

- Islar, Ursula (U.I.). Durchführungen. Zum Programm der Halle für internationale neue Kunst (InK). In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14./15. April 1979.
- Jahresbericht des Migros-Genossenschaftsbundes. 1979–1980.
- Janos Urban – Träger des 2. Landis & Gyr Förderungspreises. In: *Hauszeitschrift Landis & Gyr*, Nr. 2, (April 1974). S. 35.
- Jotterand, Frank. Conclusions. Pour une politique de la culture. In: *Neue Helvetische Gesellschaft* (Hg.). *Die Schweiz. La Suisse. La Svizzera. Nationales Jahrbuch der NHG 1968. Nebeneinander – und miteinander? Beiträge für eine bessere Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet.* Bern 1968. S. 121–123.
- Kägi, Erich (E.A.K.). Neue Impulse für die schweizerische Kulturpolitik. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Feb. 1976.
- Kägi, Erich (E.A.K.). Disteln im Saatgut und magere Ernte auf steinigem Boden. Zwei Jahre nach dem «Bericht Clottu». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7./8. Jan. 1978.
- Kamer, Paul. Die Stiftung Pro Helvetia. In: *Schweizer Monatshefte*, Nr. 2, (Mai 1971). S. 108–112.
- Kamer, Max. Zum Geleit. In: *Stiftung Landis & Gyr* (Hg.). *10 Jahre Stiftung Landis & Gyr Zug. 1971–1981. Zug 1981.* O. P.
- Karshan, Donald H. Introduction. In: *Rotzler, Willy* (Hg.). *The Swiss Avant Garde.* Zürich 1971. S. 6–7.
- K.E. Malen ist unser Hobby. Zweite Bilderausstellung von SBG-Mitarbeitern im Foyer des Hauptsitzes. In: *Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft*, 24. Feb. 1972. S. 4–5.
- K.E. Moderne Grossplastik für das «Werdgut». Hohes Niveau des von der SBG veranstalteten Einladungswettbewerbs. In: *Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft*, 7. Feb. 1974. S. 5.
- K.E. Grosser Fotopreis der Schweiz. Preisverleihung gestern Mittwoch, 25. September 1974, in Zürich. In: *Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft*, 26. Sept. 1974. S. 1/3.
- Kesser, Caroline. Kaum etwas, das zu entdecken wäre. Zur Stipendienausstellung in Lugano. In: *Tages-Anzeiger*, 24. Aug. 1979.
- Killer, Peter. Die Luzerner Stipendien-Lotterie. Anmerkungen zu einer Ausstellung im Luzerner Kunstmuseum. In: *Tages-Anzeiger*, 27. Nov. 1974.
- Killer, Peter. Avantgarde-Förderung ist Sache der Privaten. Ein Gespräch mit Carlo von Castelberg, dem Initianten der Sammlung der Gotthard Bank. In: *Tages-Anzeiger*, 11. Aug. 1978.
- Killer, Peter: Drei Banken ziehen ihre Kunstbilanz. In: *Tages-Anzeiger*, 22. Aug. 1978.
- Killer, Peter. Eidgenössisches Kunststipendium. Zur Stipendienreform: Weniger Stipendiaten – höhere Stipendien. In: *Schweizer Kunst*, Nr. 2, (April 1979). S. 3.
- Killer, Peter. Stipendiaten 1979: älter und etwas müder. In: *Der Bund*, 22. Aug. 1979.
- Kleine Anfrage Rasser. Kulturbericht und Kommission Clottu. 22. März 1974. In: *Amtliches Bulletin der Bundesversammlung*, Nr. 3, (1974). S. 1106–1107.
- Klopfenstein, Hans. Die Kunstsammlung der Schweizerischen Volksbank, Generaldirektion Bern. In: *Schweizerische Volksbank* (Hg.). *Kunstsammlung der schweizerischen Volksbank. Bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts.* Auswahl. Zürich 1978. O. P.

- Kneubühler, Theo. Die Schweizer Kunstlandschaft (eine Skizze). In: Ders., Raeber, Bernhard L. (Hg.). Kunst: 28 Schweizer. Luzern 1972. S. 11–28.
- Kneubühler, Theo. Kunst und Massengesellschaft und Kunst. In: Ders., Raeber, Bernhard L. (Hg.). Kunst: 28 Schweizer. Luzern 1972. S. 1–9.
- Kneubühler, Theo. Vorwort des Autors. In: Ders., Raeber, Bernhard L. (Hg.), Kunst: 28 Schweizer, Luzern 1972. O. P.
- Kneubühler, Theo. Preislein der Kiefer-Hablitzel-Stiftung. In: Vaterland, 20. Nov. 1972.
- Kneubühler, Theo. Der Schweizer Künstler, sein Staat und die Gesellschaft. In: Schweizer Kunst, Nr. 2, (1973). S. 4–5.
- Kneubühler, Theo. Bluffs auf den Leim gekrochen. In: Vaterland, 19. Nov. 1974.
- Kneubühler, Theo. Schlussbericht Enquete «Bildende Kunst». Situation der Künstler in der Deutschschweiz. In: Innerschweizer Blätter. Kulturpolitische Zeitschrift, Sondernummer, (Mai 1976). S. 8–31.
- Kuhn, Christoph. Kunstscherbengericht. In: Tages-Anzeiger, 6. Nov. 1969.
- Kuhn, Christoph. «Einige hielten's nicht aus.» In: Kuhn, Rosina, Lang, Alice (Hg.). Rosina Kuhn. 20. Oktober 1976–2. April 1977. West Broadway 459, 10011 New York. Zürich 1978. O. P.
- Kuhn, Rosina, Lang, Alice (Hg.). Rosina Kuhn. 20. Oktober 1976–2. April 1977. West Broadway 459, 10011 New York. Zürich 1978.
- Kunst und Demokratie. Zürich macht gute Erfahrungen. Dr. Emil Landolt, Stadtpräsident von Zürich und Kulturförderer. In: Brückenbauer, 4. Aug. 1961. S. 4–6.
- Kunz, Martin. Kunstförderung mit Fragezeichen. Ausstellung in Lausanne. Eidgenössisches Kunststipendium 1977 und Kiefer-Hablitzel-Stiftung. In: National-Zeitung, 10. Jan. 1977.
- Kunz, Martin (Hg.). Schweizer Kunst '70–'80. Regionalismus/Internationalismus, Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Luzern. Luzern 1981.
- Kunz, Martin. Zur Ausstellung. In: Ders. (Hg.). Schweizer Kunst '70–'80. Regionalismus/Internationalismus, Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Luzern. Luzern 1981. O. P.
- Kupper, Hans Jörg. Eidgenössisches Kunststipendium 1975. Verdient und unverdient. In: Basler Nachrichten, 20. Jan. 1975.
- Landolt, Emil. Vorwort. In: Zürcher Künstler im Helmhaus und Stadthaus 1958. Zürich 1958. O. P.
- Lienhard, Marie-Louise. Jury-Erfahrungen mit Photographie. Malerei und Photographie: Dialog oder Konkurrenz? In: Schweizer Kunst, Nr. 4/5, (Aug. 1977). S. 5.
- Lienhard, Toni. Kulturbericht des Bundes ist jetzt schon ein Krüppel. Die Kulturbeamten eliminieren, was ihnen nicht passt. In: Tages-Anzeiger, 14. Dez. 1973.
- Lienhard, Toni. 1976: Das Jahr des Aufschwungs in der Kulturpolitik? Im Februar erscheint der Bericht der Expertenkommission für Fragen der schweizerischen Kulturpolitik. In: Tages-Anzeiger, 5. Jan. 1976.
- Lienhard, Toni. Die Kulturexperten entwarfen eine eidgenössische Kulturpolitik. In: Tages-Anzeiger, 23. Feb. 1976.
- Lüthy, Hans A. Neue Richtlinien in der Schweizer Kunst. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 2, (April 1974). S. 36–39.

- Lüthy, Hans A., Heusser, Hans-Jörg. «Doing good and keeping quiet.» In: The ART Gallery, Nr. 13, (Feb./März 1977). S. 105–106.
- Lüthy, Hans A., Heusser, Hans-Jörg. Kulturförderung durch die Schweizer Wirtschaft. In: Bankverein – Der Monat, Nr. 5, (1978). S. 6–9.
- Martel, Wilfried. Aus der kulturpolitischen Tätigkeit des Eidgenössischen Departement des Innern. In: Festschrift Bundesrat H.P. Tschudi. Zum 60. Geburtstag am 22. Oktober 1973. Bern 1973. S. 205–213.
- Martin, Eugène. Präsidialbericht, Freiburg, 5. Juli 1952. In: Schweizer Kunst, Nr. 7, (Juli 1952). S. 39–42.
- Martin, Paul C. «Man lernt zu sehen.» In: Bilanz. Das Schweizer Wirtschaftsmagazin, Nr. 10, (Okt. 1978). S. 90–93.
- Mayr, Alexander. Schweizer Banken. Sterben die Gnome aus? In: Die Zeit, 8. April 1977. me. Offener Brief an ein Jurymitglied. In: Zürcher Künstler im Helmhaus. Zürich 1952. O. P.
- Meadows, Dennis L., Meadows, Donella H., Randers, Jørgen, Behrens, William W. Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.
- Meisser, Leonhard. Bemerkungen zu unserer Ausstellung in St. Gallen. In: Schweizer Kunst, Nr. 6, (Juni 1955). S. 42–44.
- mh. Willkommene Stipendien für junge Künstler. Die Stadt verteilte 25 000 Franken an acht Maler und Bildhauer. In: Tages-Anzeiger, 1. Juli 1969.
- Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). Eine Brücke in die Zukunft. Jubiläumsschrift des Migros-Genossenschafts-Bundes. 1925–1955, Zürich 1955.
- Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). Rechenschaftsbericht des Migros-Genossenschafts-Bundes. Zürich. 1950–1978.
- Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). Sozialbilanz M. Eine Darstellung der gesellschaftsbezogenen Ziele und Tätigkeiten der Migros-Gemeinschaft. Zürich 1978.
- Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). M-Sozialbilanz 1980. Eine Darstellung der gesellschaftsbezogenen Ziele und Tätigkeiten der Migros-Gemeinschaft. Zürich 1980.
- Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). Dritte M-Sozialbilanz. Eine Darstellung der gesellschaftsbezogenen Ziele und Tätigkeiten der Migros-Gemeinschaft. Zürich 1983.
- mm. Privatwirtschaft als Kunstsammler. Banken fördern Kunst – drei Ausstellungen in Zürich. In: Der Bund, 2. Sept. 1978.
- Monteil, Annemarie. Geld und Kunst oder Wie Banken Kunst fördern. In: Basler Zeitung, 19. Aug. 1978.
- Monteil, Annemarie. Neue Stipendienordnung: Gute Ideen – zu wenig Geld. In: Basler Zeitung, 10. Feb. 1979.
- Monteil, Annemarie. Abschied vom Kunstbasar. Eidgenössisches Kunststipendium 1979 in Lugano. In: St. Galler Tagblatt, 30. Aug. 1979.
- Morgenthaler, Ernst. Als Maler im Amt. Erinnerungen von Ernst Morgenthaler. In: Schweizer Kunst, Nr. 10, (Dez. 1956). S. 91–94.
- Moser, Wilfrid: «Betreibt Ihre Partei eine Kulturpolitik?» In: Schweizer Kunst, Nr. 7, (Okt. 1975). S. 3.
- Mühlemann, Ernst. Die künstlerische Gestaltung des Flurparks. In: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Flurpark SBG Zürich. Zürich 1979. S. 34.

- Murphy, John A. Vorwort. In: Szeemann, Harald (Hg.). *Live in your Head. When Attitudes become Form*. Ausst.-Kat., Kunsthalle Bern. Bern 1969. O. P.
- Muschg, Adolf. *Wohin mit der Kultur?* In: Gruner, Erich, Müller, Jörg Paul (Hg.). *Erneuerung der schweizerischen Demokratie?* Bern 1977. S. 59–70.
- Netter, Maria. *Mit Geld allein ist es nicht getan. Banken stellen ihre Sammlung aus: ein Lehrstück in Zürich.* In: *Schweizerische Finanzzeitung*, 30. Aug. 1978.
- Netter, Maria. *Leistung statt Almosen. Drei bemerkenswerte Sammlungen von Bankinstituten stehen der Öffentlichkeit zur Besichtigung offen.* In: *Schweizerische Handelszeitung SHZ*, 31. Aug. 1978.
- Neuburg, Hans. *Bill, Varlin und der Kunstpreis. Zürcher Kunstpreis. Aufmunterung oder Altersbeihilfe?* In: *Zürcher Woche*, 28. Juli 1967.
- Neuburg, Hans. *Vom Sinn der Kunstpreise. Verleihung des Kunstpreises der Stadt Zürich an Varlin.* In: *Zürcher Woche*, 14. Dez. 1967.
- Neuburg, Hans. *Kunststipendium mit Fragezeichen.* In: *Die Tat*, 27. Jan. 1971.
- Nizon, Paul. *Diskurs in der Enge.* In: Ders., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen.* Frankfurt a. M. 1990. [Bern 1970]. S. 137–226.
- Nosedá, Irma, Wiebel, Bernhard, Schlup, Bernhard, *Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft GKEW* (Hg.). *Segantini. Ein verlorenes Paradies? Didaktische Wanderausstellung.* Zürich 1977.
- of. *Was stellt diese Photo dar?* in: *Der Bund*, 28. Jan. 1957.
- Peter, Charlotte. *300 Künstler und eine Bank. Herbert E. Stüssi verrät, wie er Bilder kauft.* In: *Züri Woche*, 2. Dez. 1982.
- Präsenz Schweiz im Ausland. Koordination. Botschaft und Gesetzesentwurf vom 9. April 1975.* In: *Amtliches Bulletin der Bundesversammlung*, Nr. 1, (1976). S. 55–60.
- Pro Helvetia. Nachwuchsförderung Visuelle Künste. Beiträge an Kunsträume.* <https://prohelvetia.ch/de/dossier/nachwuchs-visuelle-kuenste/#tab-uebersicht>. Stand: 8. Juli 2014.
- Rasi, Roland. *Unternehmenskultur und Kulturförderung am Beispiel der Schweizerischen Kreditanstalt.* in: Lux, Peter G. C. (Hg.). *Kunst als Ausdruck der Unternehmenskultur? Innovation und Integration*, Basel 1989. S. 77–85.
- Reichenau, Christoph, Betts, Peter J. *Kulturförderung in der Stadt. Einige Hinweise auf einen Zustand, der keine Utopie zu bleiben braucht.* In: *Cultura*, Nr. 5, (Sept. 1981). S. 23–27.
- Reise der Jugend. Eine glückliche Idee erlebt eine beglückende Verwirklichung.* In: *Die 3 Schlüssel. Personalzeitung Schweizerischer Bankverein*, Nr. 7, (1972). S. 18.
- Riesterer, Peter P. *Die Migros und die Kunstförderung.* In: *Brückenbauer*, 29. April 1966, S. 6.
- R.M. *Künstler erleben West Broadway 459 New York.* In: *Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft*, 17. Dez. 1981.
- Rotzler, Willy. *Zu dieser Ausstellung.* In: *Eidgenössisches Kunststipendium 1970. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich.* Bern 1970. S. 3–5.
- Rotzler, Willy. *New Art from Switzerland.* In: Ders. (Hg.). *The Swiss Avantgarde. Ausst.-Kat., The New York Cultural Center.* Zürich 1971. S. 8–11.
- Rotzler, Willy (Hg.). *The Swiss Avantgarde. Ausst.-Kat., The New York Cultural Center.* Zürich 1971.

- Rotzler, Willy. Schweizer Kunst in New York. In: Kunst-Bulletin, Nr. 4, (April 1971). S. 3–7.
- Rotzler, Willy. Lässt sich Kunst öffentlich pflegen? In: Schweizer Monatshefte, Nr. 2, (Mai 1971). S. 129–140.
- Rüedi, Peter. Höhenflug und Detailkram. Zu den soeben erschienenem «Beiträgen für eine Kulturpolitik in der Schweiz», dem «Bericht Clottu». In: Die Weltwoche, 25. Feb. 1976.
- Rüegg, Walter. Die Symbole des Absoluten. Banken: Die neuen Kunstmäzene. In: Tages-Anzeiger Magazin, Nr. 13, (28. März 1981). S. 6–11.
- Salis, Jean Rudolf von. Kulturelle Aussenpolitik. In: Ders., Schwierige Schweiz. Beiträge zu einigen Gegenwartsfragen, Zürich 1968. S. 131–138.
- Salm, Karin. Neues Kulturfördergesetz. Ein Schritt zurück. Radiobeitrag, Reflexe SRF 2. 15. Okt. 2010. <https://s2.srf.ch/sendungen/reflexe/neues-kulturfoerderungsgesetz-ein-schritt-zurueck>. Stand: 8. Juli 2014.
- Sauer, Christel, Raussmüller, Urs, Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). Information. InK. Halle für internationale neue Kunst. Zürich 1978.
- Sauer, Christel, Raussmüller, Urs, Halle für internationale neue Kunst (Hg.). Dokumentationen. Nr. 1–8, Zürich 1978–1981.
- Schaefer, Alfred. Die Bedeutung der Kulturförderung durch Private. Zürich 1974.
- Scheidegger, Alfred. Eidg. Kunststipendium 1957. Viel Lärm um – eine ernsthafte Sache. In: Der Bund, 6. Feb. 1957.
- Schmid, Karl. Der moderne Staat und die Kunst. In: Ders., Schwierigkeiten mit der Kunst. Zwei Vorträge. Zürich 1969. S. 27–53.
- Schmidt, Georg. Zum Problem der Förderung junger Kunst und Künstler. In: Ders. Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963. Olten 1966.
- Schoop, Albert. Kunstförderung in der Hochkonjunktur. In: Schweizer Kunst, Nr. 1/2, (Jan./Feb. 1959). S. 2–7.
- Schweizerische Arbeitsgemeinschaft Kultureller Stiftungen, Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). Handbuch der öffentlichen und privaten Kulturförderung. Bern 1983.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Grosser Fotopreis der Schweiz. Alltag in der Schweiz, Volk und Armee, Jugend und Gesellschaft. Ein Querschnitt. Zürich 1974.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Grosser Fotopreis der Schweiz. Typisch Schweizerisch. Ein Querschnitt. Zürich 1976.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Grosser Fotopreis der Schweiz. Kreative Schweiz. Ein Querschnitt. Zürich 1978.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Grosser Fotopreis der Schweiz. Arbeitende Schweiz. Zürich 1982.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Flurpark SBG Zürich. Zürich 1979.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). 6 jurassisches Maler. Ausst.-Kat., Galerie Pavillon Werd. Zürich 1979.
- Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). West Broadway 459 New York. Künstler im Atelier der Schweizerischen Bankgesellschaft mit einem Stipendium der Stadt Zürich. Ausst.-Kat., Schaufensterausstellung am Hauptsitz der Schweizerischen Bankgesellschaft. Zürich 1983.

- Schweizerische Bundeskanzlei (Hg.). Bericht des Bundesrates über die Richtlinien der Regierungspolitik in der Legislaturperiode 1968–1971. Bern 1968.
- Schweizerische Bundeskanzlei (Hg.). Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Richtlinien der Regierungspolitik in der Legislaturperiode 1971–1975. Bern 1972.
- Schweizerische Bundeskanzlei (Hg.). Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Richtlinien der Regierungspolitik in der Legislaturperiode 1975–1979. Bern 1976.
- Schweizerische Kreditanstalt (Hg.). Kunst im Uetlihof. Verwaltungszentrum der Schweizerischen Kreditanstalt. Zürich 1980.
- Schweizerische Mobiliar-Versicherungsgesellschaft Bern (Hg.). Geschäftsberichte. 1950–1980.
- Schweizerische Mobiliar-Versicherungsgesellschaft (Hg.). Druckgraphik von zehn Schweizer Künstlern 1970–1979. Bern 1979.
- Schweizerische Volksbank (Hg.). Kunstsammlung der schweizerischen Volksbank. Bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts. Auswahl. Ausst.-Kat., Stadthaus Zürich. Zürich 1978.
- Schweizerischer Bankverein (Hg.). 100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Basel 1972.
- Schweizerischer Bankverein (Hg.). Banken fördern Kunst. Sammlung des schweizerischen Bankvereins. Ausst.-Kat., Kunstkammer zum Strauhof. Zürich 1978.
- Schwencke, Olaf, Revermann, Klaus H., Spielhoff, Alfons (Hg.). Plädoyers für eine neue Kulturpolitik. München 1974.
- Senarclens, de, Marina. Einführung in die moderne bildende Kunst. Führungen für SBG-Mitarbeiter im Kunsthaus Zürich. In: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft, 11. Okt. 1973. S. 5/9.
- Senn, Monika. Der Mensch lebt nicht vom Geld allein. In: Wirtschaftsmagazin. Schweizerische Handelszeitung SHZ, 27. Jan. 1983. S. 29–30.
- Spinner, Wilfrid. Die Kunstförderung der Bankgesellschaft. Einweihung des Felsenhof an der Pelikanstrasse. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. Sept. 1978. S. 45.
- Spinner, Wilfrid. Auf Schatzsuche. Eine Museumsaktion des Bankvereins. In: Neue Zürcher Zeitung, 31. März 1978.
- Staber, Margrit. Tatbestand: Obszönität. «Kritische Realismen» auf den Anklagebank. In: Sonntags Journals (Zürcher Woche), 15. Nov. 1969.
- Stellungnahme der Stiftung Landis & Gyr. In: Tages-Anzeiger, 21. April 1976.
- Stimmen zu dem Stipendienbild. In: Berner Tagblatt, 4. Feb. 1957.
- Stummer, Jörg. Bericht der Jury. In: Zürcher Künstler 72. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1972. S. 5–6.
- Stiftung Landis & Gyr (Hg.). 10 Jahre Stiftung Landis & Gyr. 1971–1981. Zug 1981.
- Stüssi, Herbert E. Konkrete Kunst in der Mittagspause. In: Aktuelles Bauen, Nr. 12, (1977). S. 30–31.
- Stüssi, Herbert E. Von der schwierigen Kunst, Kunst zu fördern. In: Schweizerischer Bankverein (Hg.). Banken fördern Kunst. Sammlung des schweizerischen Bankvereins Zürich. Zürich 1978. O. P.

- Stocker, Hans. Die Arbeit der Maler-Jury in Luzern. Bericht von Hans Stocker anlässlich der Eröffnung der GSMBA-Ausstellung. In: Schweizer Kunst, Nr. 7/8, (Juli/Aug. 1961). S. 75–77.
- Sutter, Liselotte. Banken ködern Kunst. Div. Anmerkungen zur Aktion «Banken fördern Kunst». In: Das Konzept, Nr. 9, (Sept. 1978). S. 3.
- S.V. Die politischen Ausgaben des Migros-Konzerns. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. Sept. 1963.
- Szeemann, Harald. Zur Ausstellung. In: Ders. (Hg.), Live in your Head. When Attitudes become Form. Ausst.-Kat., Kunsthalle Bern. Bern 1969. O. P.
- Szeemann, Harald. Junge Schweizer Kunst. In: Gotthard-Bank (Hg.). Schweizer Kunst der Gegenwart. Sammlung der Gotthard-Bank. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1978. S. 11–13.
- Tavel, Hans Christoph von, Schweizerische Volksbank (Hg.). Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti. Genf 1969.
- Tavel, Hans Christoph von. Das eidgenössische Kunststipendium 1970. Ausstellung im Helmhaus Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. Feb. 1970.
- Theler, Hans. Vorwort. In: Althaus, Peter F., Schweizerische National-Versicherungsgesellschaft Basel (Hg.). Schweizer Malerei des 20. Jahrhunderts. Auswahl aus der Sammlung der Schweizerischen National-Versicherungsgesellschaft in Basel. Ausst.-Kat., Kunsthalle Basel. Basel 1971. O. P.
- Theler, Hans. Fragen und Antworten aus der Schweiz. In: Mitteilungen der List-Gesellschaft, Nr. 12. (Aug. 1971). S. 303–317.
- Theler, Hans. Erinnerungen. Basel 1979.
- Theler, Hans. Die Sammlung der Schweizerischen National-Versicherungsgesellschaft. In: Lux, Peter G. C. (Hg.). Kunst als Ausdruck der Unternehmenskultur? Innovation und Integration, Basel 1989. S. 155–157.
- Thiel, Heinz. Vom Bundesrat auf Grund «höherer Einsicht» gewählt. Das Eidgenössische Kunststipendium 1971. In: Tages-Anzeiger, 13. Jan. 1971.
- Thormann, Anne-Marie. Das eidgenössische Kunststipendium aus historischer Sicht. In: Schweizer Kunst, Nr. 3, (Mai/Juni 1963). S. 2–5.
- Tripet, Edgar. Kulturpolitik in der Schweiz. Zusammenfassung des Berichts der Eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik. Strassburg 1978.
- Tschudi, Hans Peter. Eidgenössischer Kunststipendienwettbewerb. Begrüssungsansprache. In: Schweizer Kunst, Nr. 1/2, (Jan./März 1962). S. 10–12.
- Tschudi, Hans Peter. Die eidgenössische Kulturpolitik vor neuen Aufgaben. Vortrag gehalten vor dem Bernischen Hochschulverein, 7. Dez. 1963. Zürich 1964.
- Tschudi, Hans Peter. Aspekte einer aktiven eidgenössischen Kulturpolitik. Vortrag gehalten im Club 44, La Chaux-de-Fonds, 19. November 1970. Bern 1970.
- Tschudi, Hans Peter. Ansprache zum 75-jährigen Jubiläum des Schweizerischen Landesmuseum, 15. Juni 1973. Zürich 1973.
- Tschudi, Hans Peter. Geleitwort. In: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Grosser Fotopreis der Schweiz. Alltag in der Schweiz, Volk und Armee, Jugend und Gesellschaft. Ein Querschnitt. Zürich 1974. S. 7.
- Ulrich, Kurt, InK: Etwas völlig Neues. In: Brückenbauer, 23. Juni 1978. S. 11.

- Ungegenständliche Malerei 1900–1945 in der Schweiz. Eine didaktische Dokumentationsausstellung. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 3, (Juni 1980). S. 26–27.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization UNESCO (Hg.). Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs et financiers des politiques culturelles. Rapport final. Venise, 24 août – 2 septembre 1970. Paris 1970.
- Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler (Hg.). Fünfzig Jahre Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler 1914–1964. Zürich 1964.
- Vermehrte Pflege der bildenden Kunst. Interview mit SD Ernst Mühlemann, Präsident der Kunstkommission der Schweizerischen Bankgesellschaft. In: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft, Nr. 15, (Aug. 1973). S. 1/5.
- Verordnung des EDI über das Förderkonzept 2012–2015 für Preise, Auszeichnungen und Ankäufe vom 29. November 2009. In: Amtliche Sammlung des Bundesrechts, Nr. 48, (Nov. 2011). S. 6159–6162.
- Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege vom 3. August 1915. In: Amtliche Sammlung der Bundesgesetze und Verordnungen der schweizerischen Eidgenossenschaft. Bd. 31, (1916). S. 281–295.
- Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege vom 29. September 1924. In: Amtliche Sammlung der Bundesgesetze und Verordnungen der schweizerischen Eidgenossenschaft. Bd. 40, (1924). S. 416–428.
- Verordnung über die eidgenössische Kunstpflege. Änderung vom 31. Januar 1979. In: Sammlung der Eidgenössischen Gesetze, Nr. 1, (1979). S. 219–221.
- Vogt, Adolf Max. Vorwort. Eine Rede. In: Eidgenössisches Kunststipendium 1963. Stipendiaten und Preisträger. Ausst.-Kat., Städtische Galerie Biel. Bern 1963. O. P.
- Vogt, Adolf Max. Wird der Clottu-Bericht zum blinden Fleck deklariert? Zur Neubestellung der Eidgenössischen Kunstkommission. In: Tages-Anzeiger, 11. Nov. 1976.
- Wagner, Julius. Das goldene Buch der Landesausstellung 1939. Zürich 1939.
- Weber, Alfred R. Kultur- und Kunstförderung bei einer Grossbank. In: Bankverein – Der Monat, Nr. 5, (1978). S. 10–13.
- Weber, Ilse, Hutter, Schang, Werro, Roland, Bättschmann, Oskar, Magnaguagno, Guido. Bericht der Jury. In: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszene Zürich 1979. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1979. O. P.
- Weder, Paul (P. Wd.). Zweimal Segantini. Ausstellungen in der Roten Fabrik. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. Sept. 1976.
- Weder, Paul (P. Wd.). InK. Eine Halle für internationale neue Kunst. Künstler arbeiten in einer ehemaligen Fabrik. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. Juni 1978.
- Wehrli, Christoph (C.W.). Risiko, Selbstbestätigung und gesellschaftliche Verantwortung. Probleme modernen Mäzenatentums. In: Neue Zürcher Zeitung, 29./30. März 1980.
- Widmer, Heiny. Krise der Kunstvereine. Krise des Schweizerischen Kunstvereins. In: Kunst-Bulletin, Nr. 3, (März 1976). S. 1–8.
- Widmer, Sigmund. Zum Geleit. In: Zürcher Künstler 72. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1972. S. 3–4.

- Widmer, Sigmund. Zum Geleit. In: Zürcher Künstler 1973. 29. Nov. 1973–6. Jan. 1974 im Helmhaus. Konkrete, Abstrakte, Figurative. Realismus, Surrealismus, Neue Tendenzen im Kunstgewerbemuseum. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1974. O. P.
- Widmer, Sigmund. Vorwort. In: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszene Zürich 1975. Abstrakte, Konkrete-Gegenständliche, Neue Tendenzen. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1975. S. 3.
- Widmer, Sigmund. Zum Geleit. In: Kunst in Zürcher Amtsstuben. Eine Auslese aus den städtischen Ankäufen 1916–1976, Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1976. O. P.
- Widmer, Sigmund. Zum Geleit. In: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). Kunstszene Zürich 1978. Ausst.-Kat., Künstlerhaus am Karlsplatz Wien. Zürich 1978. O. P.
- Widmer, Sigmund. Um eine eidgenössische Kulturpolitik. Rede zur Eröffnung der Junifestwochen 1976, 28. Mai 1976 in der Tonhalle. In: Müller, Felix, Ders. (Hg.). Zürich als Anlass. Beiträge zur Kulturpolitik einer Stadt. Zürich 1979. S. 193–202.
- Widmer, Sigmund. Kulturpolitik ist nicht nur Kunstfinanzierung. In: Müller, Felix, Ders. (Hg.). Zürich als Anlass. Beiträge zur Kulturpolitik einer Stadt. Zürich 1979. S. 203–209.
- Wiebel, Bernhard. L'art pour l'or. Banken kaufen Kunst. In: Archithese, Nr. 2, (März/April 1981). S. 44–50.
- Wild, Doris. Berner Kunstaussstellungen. In: Werk, Nr. 6, (1936). S. 187.
- Wildmann, Anita. Kunsthaus Zürich: Stipendiaten der Kiefer-Hablitzel-Stiftung. Fragwürdige Förderung. In: Luzerner Tagblatt, 25. Feb. 1977.
- Wolf, Renée. Begegnung mit Künstler, Werk, Atelier und Galerie. In: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft, 7. Nov. 1974. O. P.
- Wydler, Theres. Walter Pfeiffer. In: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). West Broadway 459 New York. Künstler im Atelier der Schweizerischen Bankgesellschaft mit einem Stipendium der Stadt Zürich. Zürich 1983. O. P.
- Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (Hg.). 20 Jahre Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr. Zug 1991.
- Zuger Kunstgesellschaft, Schweizerische National-Versicherung (Hg.). Schweizer Malerei des 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung der Schweizerischen National-Versicherung. Ausst.-Kat., Kunsthaus Zug. Zug 1980.
- Zur Problematik gesamtschweizerischer Kunstaussstellungen. In: Schweizer Kunst, Nr. 1, (1964). S. 2–6.
- Zürcher Künstler im Helmhaus Zürich. Figurative Malerei und Plastik. Ausst.-Kat., Helmhaus Zürich. Zürich 1970.
- Zwischen Irrenhaus, Kindergarten und Unsterblichkeit. Rolf Iseli und die Eidgenössische Kunstkommission im Kreuzfeuer der Meinungen. Unsere Leser machen aus ihrem künstlerischen Herzen keine Mördergrube. In: Brückenbauer, Nr. 11, (13. März 1957). S. 6–7.

Literatur

Darstellungen und Aufsätze

- Alemann, Heine von. Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung. In: Gerhards, Jürgen (Hg.). *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen 1997. S. 211–239.
- Amrein, Ursula. «Los von Berlin!» Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich». Zürich 2004.
- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M., New York 1996.
- Argast, Regula. Staatsbürgerschaft und Nation. Ausschliessung und Integration in der Schweiz 1848–1933. Göttingen 2007.
- Aulinger, Barbara. *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*. Berlin 1992.
- Bätschmann, Oskar. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.
- Bätschmann, Oskar. *Kunstförderung. Organisationen und Institutionen*. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. 1848–2006. Zürich 2006. S. 149–155.
- Becker, Bettina M. *Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Motive, Chancen und Grenzen unternehmerischen Kunstengagements*. Frankfurt a. M. 1994.
- Becker, Howard S. *Art as collective Action*. In: *American Sociological Review*, Nr. 39, (Dez. 1974). S. 767–776.
- Becker, Howard S. *Kunst als kollektives Handeln*. In: Gerhards, Jürgen (Hg.). *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen 1997. S. 23–40.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. 2. erw. Aufl. Berkeley 2008.
- Becker, Howard S., Alain Pessin. *Epilogue to the 25th Anniversary Edition. A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'*. In: Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley 2008. S. 372–386.
- Beckert, Jens, Rössel, Jörg. *Kunst und Preise. Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit auf dem Kunstmarkt*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Nr. 50, (2004). S. 32–50.
- Bédat, Stéphanie, Lienhard, Pierre-André. *Histoire du Concours*. In: Dies., Künzi Kathrin, Bundesamt für Kultur (Hg.). *Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999*. Zürich 1999. S. 26–112.
- Bédat, Stéphanie. *Le réchauffement de la planète. Peinture informelle et institutions artistiques en Suisse dans les années 1950*. In: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Nr. 2, (2001). S. 24–32.
- Behnke, Christoph, Wuggenig, Ulf. *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes. Kunst, Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgardekunst-Publikums*. In: Mörth, Ingo (Hg.). *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt a. M., New York 1994. S. 229–253.
- Behnke, Christoph. *Kunstheld und Kulturpolitik. Eine feldtheoretische Untersuchung über Künstlerförderung im Rahmen von Artist-in-Residence Institutionen und*

- Programmen. In: Ders., Dziallas, Christa, Gerber, Marina, Seidel, Stephanie (Hg.). *Artist-in-Residence. Neue Modelle der Kulturförderung*. Lüneburg 2008. S. 17–89.
- Belting, Hans, Buddensieg, Andrea, Weibel, Peter. Mapping. The Biennials and the New Art Regions. In: Dies. (Hg.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe 2013. S. 100–127.
- Bernet, Brigitta, Gugerli, David. Sputniks Resonanzen. Der Aufstieg der Humankapitaltheorie im Kalten Krieg. Eine Argumentationsskizze. In: *Historische Anthropologie*, Nr. 3, (Dez. 2011). S. 433–446.
- Bismarck, Beatrice von. Hinter dem Studio. Bruce Naumans Auseinandersetzung mit dem Atelierraum. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 49, (März 2003). S. 38–43.
- Bismarck, Beatrice von, Kaufmann, Therese, Wuggenig, Ulf. Nach Bourdieu. In: Dies. (Hg.). *Nach Pierre Bourdieu. Visualität, Kunst und Politik*. Wien 2008. S. 7–29.
- Boltanski, Luc, Chiapello, Ève. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.
- Bongard, Willy. *Corporate Collecting*. In: Andreae, Clemens-August (Hg.). *Kunst und Wirtschaft*. Köln 1983. S. 114–119.
- Bourdieu, Pierre. *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Kreckel, Reinhard (Hg.). *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983. S. 183–198.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und «Klassen»*. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Aber wer hat denn die «Schöpfer» erschaffen?* In: Ders. *Soziologische Fragen*. Frankfurt a. M. 1993. S. 197–211.
- Bourdieu, Pierre, Haacke, Hans. *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a. M. 1995. [Paris 1994].
- Bourdieu, Pierre. *Die Ökonomie der symbolischen Güter*. In: Ders. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M. 1998. S. 163–200. [Paris 1994].
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M. 1999. [Paris 1992].
- Bourdieu, Pierre. *Der Markt der symbolischen Güter*. In: Schultheis, Franz, Egger, Stephan (Hg.). *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*. *Schriften zur Kulturosoziologie* 4. Bd. 12.1. Konstanz 2011. S. 15–96.
- Bourriaud, Nicolas. *Radikant*. Berlin 2008.
- Bröckling, Ulrich. *Menschenökonomie, Humankapital. Eine Kritik der biopolitischen Ökonomie*. In: *Mittelweg* 36, Nr. 1, (2003). S. 3–22.
- Bröckling, Ulrich. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M. 2007.
- Bühler, Rahel. *Pro oder Contra Helvetia? Die Wahrnehmung der Kulturstiftung in der Schweizer Öffentlichkeit*. In: Hauser, Claude, Seger, Bruno, Tanner, Jakob (Hg.), *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010. S. 189–220.
- Bühlmann, Karl. *Charles und Mathilde auf Dreilinden. Die Gründung und Geschichte der Kiefer Hablitzel Stiftung*. Luzern 2003.
- Bundesamt für Statistik, Bundesamt für Kultur (Hg.). *Öffentliche und private Kulturförderung. Kulturförderungs-Ausgaben der öffentlichen Hand, von Unternehmen und Stiftungen*. Bern 1992.
- Bruderer-Oswald, Iris. *«Wo steht heute die Kunstkritik?» Zur Rezeption des Tachismus in der Schweiz*. In: Ruedin, Pascal, Nessi, Antonia, Bruderer-Oswald, Iris

- (Hg.). *Explosions Lyriques. Die abstrakte Malerei in der Schweiz 1950–1965.* Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern. Bern 2009. S. 236–247.
- Bruhn, Manfred. Sponsoring, Mäzenatentum oder Schleichwerbung. In: *Harvard Manager*, Nr. 3, (1987). S. 46–52.
- Bruhn, Manfred. Kulturförderung und Kultursponsoring. Neue Instrumente der Unternehmenskommunikation? In: Ders., Dahlhoff, H. Dieter (Hg.). *Kulturförderung – Kultursponsoring. Zukunftsperspektiven der Unternehmenskommunikation.* Frankfurt a. M., Wiesbaden 1989. S. 37–84.
- Bydler, Charlotte. *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art.* Uppsala 2004.
- Dal Molin, Gioia. «Kunst ist nicht dazu da, um den harten Alltag zu verschönern. Wir analysieren diesen Alltag.» *Kunst und Politik: die Zürcher Produzentengalerie Prologa.* Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Universität Zürich. Zürich 2009.
- Dal Molin, Gioia. Netzwerke statt Kunstheroen! Debatte Kulturpolitik (6). In: *WOZ. Die Wochenzeitung*, 12. Juli 2012.
- Dal Molin, Gioia. Subversiv. In: *Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (Hg.). Glossar inflationärer Begriffe.* Ausstellungskatalog. Berlin 2013. S. 151–157.
- Dal Molin, Gioia. Die Idee einer «demokratischen Kulturpolitik» und bildungspolitische Implikationen. Debatten und Konzepte der Schweizer Kulturpolitik und Kunstförderung in den 1970ern. In: *Kritische Berichte. Institutionen und Kunstgeschichte seit den 1960ern.* Nr. 4. (2014). Hrsg. von Rachel Mader und Anne Söll. S. 17–26.
- Dal Molin, Gioia. Die Kuratorin. In: *Frei, Alban, Mangold, Hannes (Hg.). Personal der Postmoderne.* Zürich 2015. S. 185–198.
- Dal Molin, Gioia. Diversität im Feld der Kunst. Konzepte künstlerischer Arbeit und die Ansätze der Kunstförderung. In: *Barras, Vincent, Blum, André, Rheinberger, Hans-Jörg, Zschocke, Nina (Hg.). Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzeptes.* Würzburg 2015 (gemeinsam mit Patrizia Keller). S. 373–390.
- Dal Molin, Gioia. «Wir Bildermacher arbeiten hier und jetzt.» Konzepte von Kunst und Arbeit in den 1970er Jahren. In: *Tanner, Jakob, Bernet, Brigitta (Hg.). Ausser betrieb. Metamorphosen der Arbeit in der Schweiz.* Zürich 2015. S. 200–215.
- Dal Molin, Gioia. «The cool rationalism of this art.» Camille Graeser, die konstruktiv-konkrete Kunst und die Schweizer Kulturpolitik, in: *Von Bartha Report* 3/2014. S. 5–7.
- Danto, Arthur C. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, Nr. 61, (Oktober 1964). S. 571–584.
- Degen, Bernard. Entstehung und Entwicklung des schweizerischen Sozialstaates. In: *Kellerhals, Andreas (Hg.). Geschichte der Sozialversicherungen.* Zürich 2006. S. 17–48.
- Dischinger-Hoch, Nicola. Kunstfinanzierung und Kunst-Sponsoring. In: *Zollinger, Hans (Hg.). Wieviel Kultur braucht der Mensch? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kulturnation Schweiz in Vorträgen vom 1. Kulturforum Schweiz und weiteren Beiträgen zu Kulturförderung, Kultursponsoring und Kulturmanagement.* Zürich 1996. S. 39–54.
- Doll, Martin. Für eine Subversion der Subversion. Und über die Widersprüche eines politischen Individualismus. In: *Ernst, Thomas, Gozalbez Canto, Patricia,*

- Richter, Sebastian, Sennewald, Nadja, Tieke, Julia (Hg.). SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart. Bielefeld 2008. S. 47–68.
- Dyk, Silke van. Gegenstrategien als (neue) Systemressource des Kapitalismus? Zur Problematisierung einer populären Zeitdiagnose. In: Prokla, Nr. 157, (2009). S. 663–680.
- English, James F. The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge 2005.
- Fohrbeck, Karla. Mäzene – Gibt's die? In: Andreae, Clemens-August (Hg.). Kunst und Wirtschaft. Köln 1983. S. 222–228.
- Foucault, Michel. Geschichte der Gouvernementalität. Vorlesung am Collège de France, 1978–1979. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2004.
- Frey, Stefan. Paul und Lily Klee (1933–1940) und die Verwaltung des Nachlasses Paul Klee (1940–1946). In: Zentrum Paul Klee (Hg.). Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2005. S. 186–195.
- Genoni Dall, Ilona. Art Basel – die bessere Biennale? In: Wyss, Beat, Krähenbühl, Regula (Hg.). Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. 1. Bd. Zürich 2013. S. 333–350.
- Gerber, Adrian. Blätter einer Schweizer Kulturpolitikgeschichte. Schlaglichter auf die nationale, kantonale und kommunale Kulturförderung und Kulturpolitik in der Schweiz seit dem Clottu-Bericht von 1975. In: Schindler, Anna, Reichenau, Christoph (Hg.). Zahlen, bitte! Kulturbericht 1999. Reden wir über eine schweizerische Kulturpolitik. Bern 1999. S. 13–65.
- Gerig, Karen N. Weniger Gewinner bei den Swiss Art Awards. In: TagesWoche. 16. Juni 2014. Online: http://www.tageswoche.ch/de/2014_24/kultur/661323/Weniger-Gewinner-bei-den-Swiss-Art-Awards.htm. Stand: 17. Juni 2014.
- Germann, Urs, Nienhaus, Agnes. Ideen – Interessen – Irritation. Eine Einleitung. In: Schweizerisches Bundesarchiv (Hg.). expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen. Bern 2000. S. 29–34.
- Gfeller, Johann. Fotografie statt Kunst. Die Förderung von Fotografie und Video im Spannungsfeld von freier und angewandter Kunst. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes. Baden 1988. S. 151–161.
- Gilg, Peter, Hablützel, Peter. Beschleunigter Wandel und neue Krisen (seit 1945). In: Messmer, Beatrix, Im Hof, Ulrich, Ducrey, Pierre, Marchal, Guy P. (Hg.). Geschichte der Schweiz und der Schweizer. Basel 2006. S. 821–968.
- Gimmi, Karin. Von der Kunst, mit Architektur Staat zu machen. Armin Meili und die LA 39. In: Kohler, Georg, Moos, Stanislaus von (Hg.). Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002. Zürich 2002. S. 157–178.
- Glasmeier, Michael. Von der Staffelei zum Schreibtisch. Episoden einer Historie des Atelierschwunds. In: Conzen, Ina (Hg.). Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman. München 2012. S. 227–235.
- Glauser, Andrea. Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst. Bielefeld 2009.
- Grasskamp, Walter. Der Mäzen als Skandal. In: Merkur, Nr. 45, (Sept./Okt. 1991). S. 788–800.
- Graw, Isabelle. Der grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity. Köln 2008.

- Grüsser, Birgit, Pfister, Dieter (Hg.). Kunst- und Kulturförderung durch Schweizer Klein- und Mittelbetriebe. Basel 1990.
- Guex, Sébastien, Vallotton Lafontant, Chantal. Der Schweizerische Kunstmarkt. Intransparent und von der Forschung wenig beachtet. In: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte*, Nr. 1, (2002). S. 12–15.
- Guggenheim, Patrizia, Eichelberg, Tobias (Hg.). Varlin. Wenn ich dichten könnte. Briefe und Schriften. Zürich 1998.
- Guilbaut, Serge. Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg. Amsterdam 1997.
- Hablützel, Peter. Die Banken und ihre Schweiz. Perspektiven einer Krise. Zürich 2010.
- Haselbach, Dieter, Knüsel, Pius, Klein, Armin, Opitz, Stephan. Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention. München 2012.
- Hauser, Claude, Seger, Bruno, Tanner, Jakob (Hg.). Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009. Zürich 2010.
- Hauser, Claude, Tanner, Jakob. Pro Helvetia als Paradox. Einleitung. In: Dies., Seger, Bruno (Hg.). Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009. Zürich 2010. S. 11–33.
- Hecken, Thomas. 1968. Von Texten und Theorien aus einer Zeit euphorischer Kritik. Bielefeld 2008.
- Heinrichs, Werner. Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturfinanzierung. München 1997.
- Heusser, Hans-Jörg, Oberli, Matthias. Unternehmen entdecken die Kunst. Zur Geschichte der Firmensammlungen in der Schweiz. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 219–231.
- Herger, Nikodemus. Private Kunstförderung. Die private Kunstförderung als öffentlich relevantes Wirkungsfeld. Eine Befragung von Künstlerinnen, Künstlern und Kunstinstitutionen. Zürich 1996.
- Hermesen, Thomas. Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne. Frankfurt a. M. 1997.
- Höfliger-Griesser, Yvonne. Zur XIX. Nationalen Kunstausstellung im Kunstmuseum Bern, 17. Mai bis 12. Juli 1936. In: Widmer, Heiny (Hg.). 1936. Eine Konfrontation. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaus. Aarau 1981. S. 40–49.
- Holland, Andrew. Bundesstaatliche Kunstförderung in der Schweiz. Anregungen aus einem Rechtsvergleich mit den USA. Zürich 2002.
- Hunziker Keller, Claudia. Mäzenatentum, Stiftung oder Sponsoring? Eine Untersuchung der Förderungstätigkeit der Migros im Bereich der Bildenden Kunst. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 2001. Zürich 2001.
- Hunziker Keller, Claudia. Mäzenin, Stifterin oder Sponsorin? Die Migros und ihre Förderungstätigkeit im Bereich Bildende Kunst. In: Girschik, Katja, Ritschl, Albrecht, Welskopp, Thomas (Hg.). Der Migros-Kosmos. Zur Geschichte eines aussergewöhnlichen Schweizer Unternehmens. Baden 2003. S. 240–306.
- Imesch, Kornelia. Der Geschlechterdiskurs im Schweizerischen Kunstsystem. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 361–375.

- Imesch, Kornelia. «Gute Form» und «Kalter Krieg». Die Schweizer Filmwochen-schau: Bill'sche Ethik der Ästhetik «aus Funktion und als Funktion». In: Albrecht, Juerg, Kohler, Georg, Maurer, Bruno (Hg.). *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*. Zürich 2010. S. 141–156.
- Imhof, Kurt. Widergeburt der geistigen Landesverteidigung. Kalter Krieg in der Schweiz. In: Ders., Kleger, Romano, Romano, Gaetano (Hg.). *Konkordanz und Kalter Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit*. Zürich 1996. S. 173–247.
- Jaccard, Paul-André. Der Kunst- und Kulturgütermarkt in der Schweiz. Von der geburtsstunde des Bundesstaates bis zum Inkrafttreten der UNESCO-Konvention. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006*. Zürich 2006. S. 165–179.
- Jost, Hans Ulrich. Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*. Baden 1988. S. 13–24.
- Jost, Hans Ulrich. La nation, la politique et les arts. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Nr. 39, (1989). S. 293–303.
- Jost, Hans Ulrich. Die reaktionäre Avantgarde. Die Geburt der neuen Rechten in der Schweiz um 1900. Zürich 1992.
- Jost, Hans Ulrich. Bedrohung und Enge (1914–1945). In: Messmer, Beatrix, Im Hof, Ulrich, Ducrey, Pierre, Marchal, Guy P. (Hg.). *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. Basel 2006. S. 731–819.
- Jost, Hans Ulrich. Sozialwissenschaften als Staatswissenschaft? In: Honegger, Claudia, Ders., Burren, Susanne, Jurt, Pascal (Hg.). *Konkurrierende Deutungen des Sozialen. Geschichts-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften im Spannungsfeld von Politik und Wissenschaft*. Zürich 2007. S. 83–184.
- Jung, Joseph. Von der Schweizerischen Kreditanstalt zur Credit Suisse Group. Eine Bankengeschichte. Zürich 2000.
- Jurt, Joseph. Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt 1995.
- Kadelbach, Thomas. Swiss Made. Pro Helvetia und das Bild der Schweiz im Ausland. In: Hauser, Claude, Seger, Bruno, Tanner, Jakob (Hg.). *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010. S. 123–151.
- Kastner, Jens. Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. Wien 2009.
- Kautt, York. Image. Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien. Bielefeld 2008.
- Kellenberger, Ralph. Kulturpolitik in St. Gallen. Eine Analyse kultureller und kulturfördernder Aktivitäten in der Stadt St. Gallen 1935–1981. St. Gallen 1988.
- Keller, Rolf. Die Kulturpolitik in der Schweiz. In: Klein, Armin (Hg.). *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis*. München 2008. S. 119–144.

- Keller, Patrizia. Zwischen Tradition und Aufbruch. Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Zürich. Zürich 2009.
- Keller, Patrizia. Die Biennale Venedig – Königsdisziplin der bundesstaatlichen Kunstförderung? Kunstpolitische Entscheidungen der Schweiz seit den 1980er Jahren. In: Wyss, Beat, Krähenbühl, Regula (Hg.). Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. Bd. 1. Zürich 2013. S. 241–264.
- Kessler, Franz. Die Schweizerische Kulturstiftung Pro Helvetia. Zürich 1993.
- Klein, Armin. «Kultur für alle – für wen und wozu?». Neuere kultursoziologische Befunde. In: Heinze, Thomas (Hg.). Kultur und Wirtschaft. Perspektiven gemeinsamer Innovationen. Opladen 1995. S. 183–200.
- Klein, Armin. Kulturpolitik. Eine Einführung. Opladen 2003.
- Klemm, Christian. Zeitlinien 1848–1880. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 32–44.
- Knoblich, Tobias J. Das Prinzip Soziokultur. Geschichte und Perspektiven. In: Politik und Zeitgeschichte, Nr. 11, (2001). S. 7–14.
- Kohler, Georg, Moos, Stanislaus von (Hg.). Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002. Zürich 2002.
- Kohler, Georg. Begriffe der Moderne. Ein Vorschlag. In: Albrecht, Juerg, Kohler, Georg, Maurer, Bruno (Hg.). Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur. Zürich 2010. S. 25–38.
- König, Mario, Kreis, Georg, Meister, Franziska, Romano, Gaetano. Einleitung. Reformprojekte, soziale Bewegung und neue Öffentlichkeit. In: Dies. (Hg.). Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren. Zürich 1998. S. 11–20.
- König, Mario. Rasanter Stillstand und zähe Bewegung. Schweizerische Innenpolitik im Kalten Krieg und darüber hinaus. In: Leimgruber, Walter, Fischer, Werner (Hg.). «Goldene Jahre». Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Zürich 1999. S. 151–172.
- Kössner, Brigitte. Kunstsponsorship. Ein neues Marketing- und Kommunikationsinstrument. In: Zollinger, Hans (Hg.). Wie viel Kultur braucht der Mensch? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kulturnation Schweiz in Vorträgen vom 1. Kulturforum Schweiz und weiteren Beiträgen zu Kulturförderung, Kunstsponsorship und Kulturmanagement. Zürich 1996. S. 55–74.
- Krähenbühl, Regula, Nosedà, Simonetta, Oehler, Susann. Die Beteiligung der Schweiz 1920–2013. Chronologie. In: Wyss, Beat, Krähenbühl, Regula (Hg.). Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. Bd. 2. Zürich 2013. S. 35–203.
- Kröger, Ute, Exinger, Peter. «In welchen Zeiten leben wir!» Das Schauspielhaus Zürich 1938–1998. Zürich 1998. S. 207–237.
- Kuhn, Konrad J. Entwicklungspolitische Solidarität. Die Dritte-Welt-Bewegung in der Schweiz zwischen Kritik und Politik (1975–1992), Zürich 2011.
- Künzel, Annegret. Geschlechtsspezifische Aspekte von Kunst- und Kulturförderung. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 49, (Nov. 2004). S. 34–38.
- Kurjakovic, Daniel. Ideengeschichtliche Transformationen und Förderung der Kunst (1947–1998). In: Lienhard, Pierre-André, Bédât, Stéphanie, Künzi, Kathrin,

- Bundesamt für Kultur (Hg.). Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999. Zürich 1999. S. 123–134.
- Lalive d'Épinay, Christian. Die Schweizer und ihre Arbeit. Von Gewissheiten der Vergangenheit zu Fragen der Zukunft. Zürich 1991.
- Lazzarato, Maurizio. Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unten den Bedingungen des Postfordismus. In: Ders., Negri, Antonio, Virno, Paolo, Atzert, Thomas (Hg.). Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin 1998. S. 39–52.
- Lazzarato, Maurizio. Die Missgeschicke der «Künstlerkritik» und der kulturellen Beschäftigung. In: Raunig, Gerald, Wuggenig, Ulf (Hg.). Kritik der Kreativität. Wien 2007. S. 190–205.
- Lienhard, Marie-Louise (Hg.). 820 + 816. Zwanzig Jahre öffentliches Kunstsammeln in Stadt und Kanton Zürich. Zürich 1995.
- Lienhard, Pierre-André, Bédard, Stéphanie, Künzi, Kathrin, Bundesamt für Kultur (Hg.). Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999. Zürich 1999.
- Magerski, Christine. Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann. Wiesbaden 2011.
- Maissen, Thomas. Geschichte der Schweiz. 3. Aufl. Baden 2011.
- Marchal, Guy P. Das «Schweizeralpenland». Eine imagologische Bastelei. In: Ders., Mattioli, Aram (Hg.). Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992. S. 37–49.
- Marchal, Guy P., Mattioli, Aram. Nationale Identität – allzu Bekanntes in neuem Licht. In: Dies. (Hg.). Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992. S. 11–20.
- Marchart, Oliver. Hegemonie im Kunstfeld. Die Documenta-Ausstellungen dX, dXI, dXII und die Politik der Biennalisierung. Köln 2008.
- Marfurt-Elmiger, Lisbeth. Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Ein Beitrag zur Schweizerischen Kulturgeschichte. Bern 1981.
- Marfurt-Elmiger, Lisbeth. Künstlergesellschaften. Kunstförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes. Baden 1988. S. 25–39.
- Martin, Franziska. Vom Stipendium zum Eidgenössischen Preis. Orientierungswechsel des staatlichen Mäzenatentums? In: Lienhard, Pierre-André, Bundesamt für Kultur, Bédard, Stéphanie, Künzi, Kathrin (Hg.). Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999. Zürich 1999. S. 227–236.
- Marquard, Odo. Kompensationstheorien des Ästhetischen. In: Grathoff, Dirk (Hg.). Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt a. M. 1985. S. 103–120.
- Matheson, John, Allianz. Die Geschichte einer Bewegung. Zürich 1983.
- Mäusli, Theo. Jazz und geistige Landesverteidigung. Zürich 1995.
- Meier, Irene. Bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939. In: Magnaguagno, Guido (Hg.). Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Zürich 1981. S. 482–505.

- Menz-Vonder Mühlh, Cäsar. Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920–1960. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Nr. 43, (1986). S. 411–416.
- Menz-Vonder Mühlh, Marguerite, Menz-Vonder Mühlh, Cäsar. Zwischen Kommerz, Kompromiss und Kunstvorstellung. Die Präsenz im Ausland. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes. Baden 1988. S. 53–63.
- Merklinger, Martina. Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949–1954). Bielefeld 2013.
- Milani, Pauline. Siebzig Jahre Pro Helvetia. Geschichte einer Institution. In: Hauser, Claude, Seger, Bruno, Tanner, Jakob (Hg.). Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009. Zürich 2010. S. 39–77.
- Moos, Stanislaus von. Zweifrontenkunst. Auch ein Rückblick auf den Kalten Krieg. In: Albrecht, Juerg, Kohler, Georg, Maurer, Bruno (Hg.). Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur. Zürich 2010. S. 105–124.
- Moulin, Raymonde, Le Marché de l'Art. Mondialisation et nouvelles Technologies. Paris 2003.
- Müller, Franz. «Kunscht isch gäng es Risiko.» Streiflichter auf Konflikte zwischen Kunst, Politik, Justiz und Publikum von Hodler bis Hirschhorn. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 195–207.
- Müller, Franz. Konkretisierung der Moderne. Zu den «Karrieren» von Tachismus und konkreter Kunst in der Nachkriegszeit. In: Albrecht, Juerg, Kohler, Georg, Maurer, Bruno (Hg.). Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur. Zürich 2010. S. 313–340.
- Müller, Franz. Bergsee an der Lagune. Die Schweizer Beteiligungen 1948 bis 1960. In: Krähenbühl, Regula, Wyss, Beat (Hg.). Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013. Zürich 2013. S. 219–240.
- Münch, Andreas. «Kein Künstler schafft es ohne Unterstützung.» Roman Signer über seine Laufbahn. In: BAK-Journal. Bundesamt für Kultur. Nr. 15, (2005). S. 15–18.
- Munder, Heike, Migros Museum für Gegenwartskunst (Hg.). Sammlung. Collection. 1978–2008. Zürich 2008.
- Nationale Suisse, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Schweizer Kunst im 21. Jahrhundert. Die Sammlung Nationale Suisse. Basel 2012.
- Ninghetto, Françoise. Die Anfänge. Von Dada, Fluxus und Happening zur Performance. In: Omlin, Sibylle (Hg.). Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader, Zürich 2004. S. 18–28.
- Nosedá, Irma. Von der Guten Form zum Unsichtbaren Design. In: Breuer, Gerda, Mingels, Pia (Hg.). Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen 2007. S. 176–185.
- Oberholzer, Nikolaus. Kulturpolitik und Kunst in der Schweiz. In: Kunstforum International, Nr. 7/8, (1983). S. 300–303.
- Obrist, Marco. Die Unerwünschten. Zu einigen Refusés der vergangenen Jahrzehnte. In: Lienhard, Pierre-André, Bundesamt für Kultur, Bédard, Stéphanie, Künzi,

- Kathrin (Hg.). Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999. Zürich 1999. S. 149–160.
- O'Doherty, Brian. In der weissen Zelle. Berlin 1996.
- O'Doherty, Brian. Atelier und Galerie. Studio and Cube. Berlin 2012.
- Omlin, Sibylle. Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 2004.
- Omlin, Sibylle. Zeitlinien 1968–2006. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 85–101.
- Pfister, Dieter. Möglichkeiten, Aspekte und Neukonzeption der Kunstförderung durch die Schweizer Wirtschaft. Basel 1983.
- Pfister, Dieter. Kultur und Markt. Kulturmarkt Schweiz im Spannungsfeld zwischen Kulturförderungszielen und Absatzmarktbedürfnissen. Binningen 1998.
- Pommerehne, Werner W., Frey, Bruno S. Musen und Märkte. Eine ökonomische Analyse der Kunst. München 1993.
- Raphael, Lutz. Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Nr. 2, (1996). S. 165–193.
- Renner, Nico. Ein einzig' Volk von Kunstfreunden. Die Kunstsammler und der Kunstbetrieb im jungen Bundesstaat. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848. Zürich 1998. S. 47–56.
- Renner, Nico. Für «tüchtige Künstler» mit Aussicht auf «ersprieslichen Erfolg». Stipendium und Karriere (1916–1946). In: Lienhard, Pierre-André, Bédaride, Stéphanie, Künzi, Kathrin, Bundesamt für Kultur (Hg.). Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899–1999. Zürich 1999. S. 113–122.
- Rochlitz, Rainer. Subversion and Subsidy. Contemporary Art and Aesthetics. Oxford 2008.
- Rogger, André, Hatebur, Barbara (Hg.). Sammlung Credit Suisse. Kunst im Geschäftsumfeld, Zürich 2011.
- Rosenberger, Ruth. Experten für Humankapital. Die Entdeckung des Personalmanagements in der Bundesrepublik Deutschland. München 2008.
- Rössel, Jörg. Ästhetisierung, Unsicherheit und die Entwicklung von Märkten. In: Beckert, Jens, Diaz-Bone, Rainer, Ganssmann, Heiner (Hg.). Märkte als soziale Strukturen. Frankfurt a. M. 2007. S. 167–181.
- Rothenberg, Julia. Sociology looks at the Arts. Andover 2011.
- Rothmayr, Christine. Die Kulturpolitik der Stadt Zürich. Eine vergleichende Analyse der Ausgestaltung kulturpolitischer Massnahmen in den 70er und 80er Jahren. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Zürich. Zürich 1995.
- Rotzler, Willy. Von Glücks- und Fehlschlägen. Ein Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission erinnert sich. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes. Baden 1988. S. 129–141.
- Ruedin, Pascal. Zeitlinien 1880–1914. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006. Zürich 2006. S. 45–58.

- Rüegg, Severin. Vielfalt, nicht Gegensätze. Die Förderpolitik im Inland. In: Hauser, Claude, Seger, Bruno, Tanner, Jakob (Hg.). *Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009*. Zürich 2010. S. 155–185.
- Schade, Sigrid, Wenk, Silke. Strategien des ‹Zu-Sehen-Gebens›. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Bussmann, Hadumond, Hof, Renate (Hg.). *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Ein Handbuch. Stuttgart 2005. S. 144–184.
- Schiesser, Giaco. Autorschaft nach dem Tod des Autors. In: Caduff, Corina, Wälchli, Tan (Hg.). *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*. Zürich 2008. S. 20–33.
- Schneemann, Peter J. Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Nr. 53, (1996). S. 313–321.
- Schneemann, Peter J. Zwischen Utopie und Realität. In: *BAK Journal*, Nr. 15, (2005). S. 4–6.
- Schultheis, Franz, Egger, Stephan (Hg.). Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. *Schriften zur Kulturosoziologie* 4. Bd. 12.1. Konstanz 2011.
- Schultheis, Franz, Egger, Stephan (Hg.). Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. *Schriften zur Kulturosoziologie* 4. Bd. 12.2. Konstanz 2011.
- Schumacher, Florian. Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz 2011.
- Schweiger, Werner J. «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten.» Vom modernen Kunsthandel in Zürich 1910–1938. In: *Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*. Zürich 1998. S. 57–72.
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Junge Schweizer Kunst 1960–1990*. Sammlung der Gotthard Bank. Bern 1992.
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*. Zürich 1998.
- Schwingel, Markus. Pierre Bourdieu zur Einführung. 4., verb. Aufl. Hamburg 2003.
- Sidler, Roger. «Pour la Suisse de demain: croire et créer.» Das Selbstbildnis der Schweiz an der Expo 64. In: König, Mario, Kreis, Georg, Meister, Franziska, Romano, Gaetano (Hg.). *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren*. Zürich 1998. S. 39–50.
- Sieber, Joachim. Trügerischer Aufstieg zu internationalem Glanz. Die Schweizer Beteiligung an den nationalistischen Biennalen von Venedig 1932–1942. In: Wyss, Beat, Krähenbühl, Regula (Hg.). *Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz*. 1920–2013. Bd. 1. Zürich 2013. S. 197–218.
- Siegrist, Hannes, König, Mario, Vetterli, Rudolf. Warten und Aufrücken. Die Angestellten in der Schweiz, 1870–1950. Zürich 1985.
- Sievers, Norbert, Wagner, Bernd. Zwischen Reformorientierung, Pragmatismus und Sparzwang. Skizze der kulturpolitischen Entwicklung. Dies. (Hg.). *Blick zurück nach vorn. Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik*, Essen 1994. S. 119–144.
- Simmen, Rosemarie. Schweizerische Kulturpolitik. Ursprünge und Entwicklungen. In: Spillmann, Kurt R. (Hg.). *Blickpunkt Schweiz*. 27 Ansichten. Zürich 1995. S. 252–261.

- Stagl, Justin. Mäzene und Sympathisanten. In: Ders. (Hg.). *Aspekte der Kultursociologie*. Berlin 1982. S. 221–238.
- Steurer, Reinhard. *Der Wachstumsdiskurs in Wissenschaft und Politik. Von der Wachstumseuphorie über <Grenzen des Wachstums> zur Nachhaltigkeit*. Berlin 2002.
- Straumann, Tobias. *Der kleine Gigant. Der Aufstieg Zürichs zu einem internationalen Finanzplatz*. In: *Europäische Finanzmärkte im Wettbewerb*. (Bankhistorisches Archiv Beiheft 45). Stuttgart 2006. S. 139–169.
- Stückelberger, Johannes. *Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines <Wilhelm Tell>*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Nr. 53, (1996). S. 323–334.
- Šuber, Daniel, Schäfer, Hilmar, Prinz, Sophia (Hg.). *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Konstanz 2011.
- Tanner, Jakob. *Die Entwicklung des schweizerischen Finanzplatzes. Fragestellungen und Problemfelder*. In: Cassis, Youssef, Ders. (Hg.). *Banken und Kredit in der Schweiz (1850–1930)*. Zürich 1993. S. 20–28.
- Tanner, Jakob. *Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten*. In: Blanc, Jean-Daniel, Luchsinger, Christine (Hg.). *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*. Zürich 1994. S. 19–50.
- Tanner, Jakob. *<Macht der Banken>: analytisches Konzept oder politischer Topos? Zum Bedeutungswandel einer kontroversen Kategorie*. In: Ernst, Andreas, Gerlach, Thomas, Halbeisen, Patrick, Heintz, Bettina, Müller, Margrit (Hg.). *Kontinuität und Krise. Sozialer Wandel als Lernprozess. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Schweiz*. Festschrift für Hansjörg Siegenthaler. Zürich 1994. S. 319–341.
- Tanner, Jakob. *Nationale Identität und kollektives Gedächtnis*. In: *Öffentliche Universitätsbibliothek Basel* (Hg.). *Die Schweiz und die Fremden, 1798–1848–1998*. Basel 1998. S. 22–36.
- Tanner, Jakob. *Lebensstandard, Konsumkultur und American Way of Life seit 1945*. In: Leimgruber, Walter, Fischer, Werner (Hg.). *<Goldene Jahre>. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*. Zürich 1999. S. 101–131.
- Tanner, Jakob. *Fabrikmahlzeit. Ernährungswissenschaft, Industriearbeit und Volksernährung in der Schweiz 1890–1950*. Zürich 1999.
- Tanner, Jakob. *Der diskrete Charme der Gnomen. Entwicklung und Perspektiven des Finanzplatzes Schweiz*. In: Merki, Christoph Maria (Hg.). *Europas Finanzzentren. Geschichte und Bedeutung im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M., New York 2005. S. 127–147.
- Tobler, Konrad. *Der Kunstmarkt als Faktor bei den Schweizer Beiträgen für die Biennale von Venedig?* In: Wyss, Beat, Krähenbühl, Regula (Hg.). *Biennale Venedig. Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013*. 1. Bd. Zürich 2013. S. 351–370.
- Uhl, Karsten, Bluma, Lars. *Arbeit – Körper – Rationalisierung. Neue Perspektiven auf den historischen Wandel industrieller Arbeitsplätze*. In: Bluma, Lars (Hg.). *Kontrollierte Arbeit – disziplinierte Körper? Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Industriearbeit im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2012. S. 9–31.

- Ursprung, Philip. Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. 1848–2006. Zürich 2006. S. 156–162.
- Ursprung, Philip. *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*. München 2010.
- Vogel, Matthias. Staatskunst oder staatlich geförderte Kunst? Arbeitsbeschaffung des Bundes für bildende Künstler (1934–1950). In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.). *Der Bund fördert. Der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*. Baden 1988. S. 81–93.
- Vogel, Matthias. «Geächtet – Geachtet». Zur Dialektik von Ablehnung und Anerkennung im Kunstbetrieb. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. 1848–2006. Zürich 2006. S. 283–291.
- Volkart, Silvia. Sammler, Vermittler und Berater. Der Aufbruch in die Moderne. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. 1848–2006. Zürich 2006. S. 209–217.
- Voss, Julia. Wie man ein Kunstwerk teuer macht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 4. Juli 2014. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/wie-man-ein-kunstwerk-teuer-macht-13021264.html>. Stand: 5. Juli 2014.
- Wagner, Viktoria. *Aufbau der Kunstförderung der Privatwirtschaft in der Schweiz und die offizielle Kulturpolitik*. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Bern. Muri b. Bern 1988.
- Walter, Bernadette. Von der Phalanx gegen die etablierte Kunstszene zur Corporate Identity. Künstlergruppen in der Schweiz. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz*. 1848–2006. Zürich 2006. S. 293–302.
- Walter, Bernadette. «Dunkle Pferde». *Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit*. Bern 2007.
- Weckerle, Christoph, Volk, Andreas. *Die Rolle von Kultur und Kulturpolitik in den schweizerischen Aussenbeziehungen*. Bern 1999.
- Wirth Schnöller, Liselotte. Kunst am Arbeitsplatz. Oder: Über die Nützlichkeit des Unvergleichlichen. In: *Die Mobiliar*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Innovation und Tradition. Die Kunstsammlung der Mobiliar*. Bern 2001. S. 10–18.
- Wolf-Csanády, Elisabeth. *Kunstsporing und Kulturförderung durch Unternehmen in Deutschland und Österreich und ihr kulturpolitischer Kontext*. Frankfurt a. M., Bern 1994.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. Basingstoke 1981.
- Wottreng, Willi. Ein Kardinal in der Limmatstadt. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Mai 2006.
- Wuggenig, Ulf. Relative Autonomie und relative Heteronomie. In: *Montag-Stiftung Bildende Kunst, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Symposium Heraus aus dem Elfenbeinturm!* (Hg.). *Kunst, Sichtbarkeit, Ökonomie*. Nürnberg 2009. S. 44–49.
- Wuggenig, Ulf. Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst. In: Schultheis, Franz, Egger, Stephan (Hg.). *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie* 4. Bd. 12.2. Konstanz 2011. S. 480–546.
- Wyss, Beat. Nach der Moderne – die Schweiz z. B. In: Ders., Stahel, Urs, Hürlimann, Annemarie, Fischer, Ueli (Hg.). *Kunstszene heute*. Disentis 1992. S. 3–69.

- Wyss, Beat. Zeitlinien 1945–1968. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.). *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*. Zürich 2006. S. 71–85.
- Zahner, Nina Tessa. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2006.
- Zembylas, Tasos. *Kunst oder Nicht-Kunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien 1997.
- Ziegler, Béatrice. Einleitung. In: Guex, Sébastien, Studer, Brigitte, Degen, Bernhard, Kübler, Markus, Schade, Edzard, Ziegler, Béatrice (Hg.). *Krisen und Stabilisierung. Die Schweiz in der Zwischenkriegszeit*. Zürich 1998. S. 9–29.
- Ziegler, Béatrice. «Der gebremste Katamaran». Nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts. In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, Nr. 51, (2001). S. 166–180.
- Zimmer, Oliver. In Search of Natural Identity: Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation. In: *Comparative Studies in Society and History*, Nr. 4, (Okt. 1998). S. 637–665.
- Zimmermann, Anja. Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung. In: Dies. (Hg.). *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006. S. 9–35.
- Zitko, Hans. Vorwort. In: Ders. (Hg.). *Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis*. Heidelberg 2000. S. 7–19.
- Zolberg, Vera L. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge 1990.
- Zweite, Armin. «It takes art to make a company great.» Amerika, Philip Morris und die Kunst. In: Honisch, Dieter (Hg.). *Junge Kunst in Deutschland. Privat gefördert*. Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Nationalgalerie Berlin, Städtische Galerie Lenbachhaus München. Berlin 1982. S. 22–35.

Handbücher und Lexika

- Albrecht, Jürg. Erni, Hans. In: SIKART. Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000298>. Stand: 7. Jan. 2014.
- Altermatt, Urs. *Geschichte der schweizerischen Aussenpolitik. Vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Gegenwart (1945–1991)*. In: Haug, Hans, Probst, Raymond, Riklin, Alois (Hg.). *Neues Handbuch der schweizerischen Aussenpolitik*. Bern 1992. S. 61–78.
- Baudin, Antoine. Erni, Hans. In: *Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz* (Hg.). *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 7. Basel 2007. S. 385–386.
- Bürgi, Markus. *Weltkrieg, Erster, Kultur*. In: *Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz* (Hg.). *Historisches Lexikon der Schweiz*. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8926.php>. Stand: 5. Juli 2014.
- Cassis, Youssef. *Banken*. In: *Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz* (Hg.). *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 1. Basel 2002. S. 703–707.
- Fasel, Andreas. *Rationalisierung*. In: *Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz* (Hg.). *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 10. Basel 2011. S. 112.

- Friedli, Susanne. Traffelet, Fritz. In: SIKART. Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, <http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=4026315>. Stand: 22. Aug. 2012.
- Fröhlich, Gerhard, Rehbein, Boike. Die Rezeption Bourdieus im deutschsprachigen Raum. In: Dies. (Hg.). Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2009. S. 381–386.
- Fröhlich, Gerhard, Rehbein, Boike, Schneickert, Christian. Kritik und blinde Flecken. In: Fröhlich, Gerhard, Rehbein, Boike (Hg.). Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2009. S. 401–407.
- Gondek, Hans-Dieter. Subversion. In: Ritter, Joachim, Gründer, Karlfried (Hg.). Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Darmstadt 1998. Sp. 567–572.
- Jorio, Marco. Geistige Landesverteidigung. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 5. Basel 2006. S. 163–165.
- Keller, Rolf. Kulturpolitik. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 7. Basel 2008. S. 486–487.
- Koella, Rudolf. Righini, Sigismund. In: SIKART. Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022943>. Stand: 15. Aug. 2012.
- König, Mario. Arbeit. 19.–20. Jahrhundert. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 1. Basel 2002. S. 430–431.
- Marfurt-Elmiger, Lisbeth. Kunstvereine. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 7. Basel 2008. S. 506–507.
- Meuwly, Olivier. Landesring der Unabhängigen. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 7. Basel 2008. S. 581–582.
- Müller, Ueli. Bührle, Emil Georg. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 2. Basel 2003. S. 817.
- Oberli, Matthias. Mäzenatentum. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 8. Basel 2009. S. 398–400.
- Oberli, Matthias. Righini, Sigismund. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 10. Basel 2011. S. 324.
- Paucic, Sandi. Gertsch, Franz. In: SIKART. Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000047>. Stand: 19. Juli 2014.
- Paucic, Sandi. Iseli, Rolf. In: SIKART. Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000003>. Stand: 18. Dez. 2013.
- Roesler-Friedenthal, Antoinette. Kunstsoziologie. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.). Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003. S. 217–222.
- Salathé, André. Mühlemann, Ernst. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 8. Basel 2009. S. 786.
- Stahel, Urs, Lüthi, Urs. In: SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000319>. Stand: 18. Juli 2013.
- Weibel, Andrea. Freizeit. In: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.). Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 4. Basel. 2005. S. 786–787.
- Zimmermann, Anja. Gender-Studien. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.). Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003. S. 113–117.

Abkürzungsverzeichnis

AKA	Eidgenössisches Amt für kulturelle Angelegenheiten (1975 bis 1979, danach Umbenennung zu Bundesamt für Kulturpflege)
BAK	Bundesamt für Kulturpflege bzw. für Kultur (ab 1988)
BAR	Schweizerisches Bundesarchiv
CVP	Christlichdemokratische Volkspartei
EDA	Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten
EDI	Eidgenössisches Departement des Innern
EKaK	Eidgenössische Kommission für angewandte Kunst
EKK	Eidgenössische Kunstkommission
EPD	Eidgenössisches Politisches Departement (ab 1979: EDA)
FBK	Fachgruppe Bildende Kunst (von circa 1971 bis 1975 als Arbeitsgruppe der GKEW konzipiert)
GKEW	Gewerkschaft für Kultur, Erziehung und Wissenschaft
GSMB	Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (bis 1906)
GSMBA	Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (ab 1906)
GSMBK	Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen
KOKO	Koordinationskommission für die Präsenz Schweiz im Ausland
LdU	Landesring der Unabhängigen
MGB	Migros-Genossenschafts-Bund
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
SBG	Schweizerische Bankgesellschaft
SIK	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
SKV	Schweizerischer Kunstverein
SPS	Sozialdemokratische Partei der Schweiz
SWB	Schweizerischer Werkbund

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Rotzler, Willy (Hg.). *The Swiss Avantgarde*. Ausst.-Kat., The New York Cultural Center. Zürich 1971.
- Abb. 2: Lienhard, Toni. Kulturbericht des Bundes ist jetzt schon ein Krüppel. Die Kulturbeamten eliminieren, was ihnen nicht passt. In: *Tages-Anzeiger*, 14. Dez. 1973.
- Abb. 3: Lienhard, Toni. Kulturbericht des Bundes ist jetzt schon ein Krüppel. Die Kulturbeamten eliminieren, was ihnen nicht passt. In: *Tages-Anzeiger*, 14. Dez. 1973.
- Abb. 4: StArZH, V.B.c.55.
- Abb. 5: StArZH, V.B.c.64.
- Abb. 6: Fotografie, abgedruckt in: Wildmann, Anita. *Kunsthaus Zürich: Stipendiaten der Kiefer-Hablitzel-Stiftung. Fragwürdige Förderung*. In: *Luzerner Tagblatt*, 25. Feb. 1977.
- Abb. 7: StArZH, V.B.c.64.
- Abb. 8: StArZH, V.B.c.64.
- Abb. 9: Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). *Scultura non figurativa in Svizzera*. 28a Biennale Venezia 1956. Bern 1956.
- Abb. 10: Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). *Suisse. Quelques Artistes Abstracts*. 29me Biennale de Venise. Bern 1958.
- Abb. 11: Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.). *Suiça. VI. Bial de São Paulo 1961*. Ausst.-Kat. Bern 1961.
- Abb. 12: Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.). *Kunstszene Zürich 76*. Ausst.-Kat., Helmhaus, Kunstgewerbemuseum, Kunsthhaus. Zürich 1976.
- Abb. 13: SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kulturförderung durch Banken.
- Abb. 14: Sauer, Christel, Raussmüller, Urs, Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.). *Information*. In: *K. Halle für internationale neue Kunst*. Zürich 1978.
- Abb. 15: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). *West Broadway 459 New York. Künstler im Atelier der Schweizerischen Bankgesellschaft mit einem Stipendium der Stadt Zürich*. Ausst.-Kat. Zürich 1983. O. P.
- Abb. 16: Fotografie, abgedruckt in: Kuhn, Rosina, Lang, Alice (Hg.). *Rosina Kuhn*. 20. Oktober 1976 – 2. April 1977. *West Broadway 459, 10011 New York*, Zürich 1978. O. P.
- Abb. 17: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). *West Broadway 459 New York. Künstler im Atelier der Schweizerischen Bankgesellschaft mit einem Stipendium der Stadt Zürich*. Ausst.-Kat. Zürich 1983. O. P.
- Abb. 18: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). *West Broadway 459 New York. Künstler im Atelier der Schweizerischen Bankgesellschaft mit einem Stipendium der Stadt Zürich*. Ausst.-Kat. Zürich 1983. O. P.

- Abb. 19: SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Eidg. Kunststipendium, bis 1979.
- Abb. 20: Fotografie, abgedruckt in: Stüssi, Herbert E. Konkrete Kunst in der Mittagspause. In: Aktuelles Bauen, Nr. 12, (1977). S. 30.
- Abb. 21: Eidgenössische Volksinitiative für einen Kulturartikel in der Bundesverfassung angekündigt. Ein Prozent der Bundesausgaben für die Kultur. In: Tages-Anzeiger, 9. Juni 1979
- Abb. 22: Fotografie, abgedruckt in: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft., Nr. 17, (29. Sept. 1973). S. 7.
- Abb. 23: Billeter, Fritz. Reformbedürftige Kunstkommission des Bundes. In: Tages-Anzeiger, 7. Okt. 1976.
- Abb. 24: Fotografie von Leonardo Bezzola, abgedruckt in: Frehner, Matthias, Oberholzer, Simon (Hg.). Rolf Iseli. Zeitschichten. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern. Bielefeld 2009. S. 24.
- Abb. 25: BAR E6100B#1970/298#70*.
- Abb. 26: Fotografie, abgedruckt in: Busslinger, Erich. Zur künstlerischen Raumgestaltung. In: Hauszeitschrift Landis & Gyr, Nr. 4, (Aug. 1972). S. 25.
- Abb. 27: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Kreditanstalt (Hg.). Kunst im Uetlihof. Verwaltungszentrum der Schweizerischen Kreditanstalt. Zürich 1980. O. P.
- Abb. 28: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Kreditanstalt (Hg.). Kunst im Uetlihof. Verwaltungszentrum der Schweizerischen Kreditanstalt. Zürich 1980. O. P.
- Abb. 29: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Kreditanstalt (Hg.). Kunst im Uetlihof. Verwaltungszentrum der Schweizerischen Kreditanstalt. Zürich 1980. O. P.
- Abb. 30: Fotografie, abgedruckt in: Schweizerische Bankgesellschaft (Hg.). Flurpark SBG, Zürich. Zürich 1979. O. P.
- Abb. 31: Fotografie, abgedruckt in: Rüegg, Walter. Die Symbole des Absoluten. Banken: Die neuen Kunstmäzene. In: Tages-Anzeiger Magazin, Nr. 13, (28. März 1981). S. 10.
- Abb. 32: BSI-Bank Lugano, Fotografie: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA).
- Abb. 33: Fotografie, abgedruckt in: K.E. Grosser Fotopreis der Schweiz. Preisverleihung gestern Mittwoch, 25. September 1974, in Zürich. In: Information SBG. Zeitschrift für Mitarbeiter der Schweizerischen Bankgesellschaft, 26. Sept. 1974. S. 1.
- Abb. 34: StArZH, V.B.c.64.
- Abb. 35: StArZH, V.B.c.55.