

Christoph Behnke

ZUR GRÜNDUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER KUNSTVEREINE

Die Kunstvereine stellen in ihrer Gründungsphase innerhalb der Geschichte des Mäzenatentums¹ eine spezifische Unterstützungsform von Kunst durch das im Aufstieg begriffene Bürgertum dar. Das historisch vielfältige Mäzenatentum ist in der Forschung bisher kaum über das Stadium der Legendenbildung, wie wir es aus Künstlermonographien kennen, hinausgekommen.² Kunstvereine sind diesem Schicksal scheinbar entgangen, weil ihre Erfindung unter anderem den Sinn hatte, die Profilierung des Einzelmäzens zu vermeiden - doch hat dies nicht verhindern können, die Institution Kunstverein zu sakralisieren, wovon diverse Jubiläumsveranstaltungen, Festschriften etc. Zeugnis ablegen. Ich schildere zunächst, wie die Kunstvereine in ihrer Gründungsphase, also in der Zeit von 1818 bis ca. 1840, in der Regel gearbeitet haben. Die meisten Kunstvereine waren in ihren Satzungen als Aktiengesellschaften bzw. Losvereine ausgewiesen. Die Mitglieder eines Kunstvereins konnten bzw. mußten eine oder mehrere Aktien erwerben, woraus das Kapital der Vereine resultierte. Dieses Kapital wurde zum Kauf von Kunstwerken genutzt, die dann - in der Regel im jährlichen Rhythmus - über ein Losverfahren in den Besitz der Mitglieder übergingen. Ein gewisser Teil von Kunstwerken wurde häufig zum Aufbau einer vereinseigenen Sammlung einbehalten. Je mehr Aktien bzw. Lose ein Mitglied also erworben hatte, desto größer waren die Chancen, in den Besitz eines vom Kunstverein erworbenen Bildes zu kommen. Die Gewinnchancen waren im übrigen nicht groß, diejenigen, die leer ausgingen, bekamen die sogenannten Nietenblätter. Die Ökonomie dieses Losverfahrens zielte darauf, dem aufstrebenden Bürgertum - denn dies war die soziale Trägerschicht der Vereine - Zugang zur Kunst zu ermöglichen; es galt, die hohen Preise für Kunst, die durch das Ankaufsmonopol des Adels, des Hofes und einer kleinen bürgerlichen Elite verursacht waren, zu unterlaufen.³

Die Kunstvereine wählen in ihrer Anfangsphase ein Modell, welches bis heute in vielen Vereinsstrukturen Bestand hat: die Poolfinanzierung. Es werden Ressourcen von Mitgliedern aufgebracht, über deren Verfügung dann nach dem demokratischen Prinzip 'one man, one vote' gemeinsam entschieden wird. Im Sinne der Rational Choice Theorie entsteht in einer solchen

¹Der Begriff Mäzenatentum wird hier frei von seinen 'romantischen' Konnotationen verwendet. Mäzen ist nicht nur derjenige, der aus vermeintlich edler Gesinnung uneigennützig Geld für Kunst gibt, sondern all diejenigen, die in einem Austauschverhältnis mit Kunst stehen, wie verschieden ihre Motive dafür historisch auch sein mögen.

²Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Frey, Manuel; von Stockhausen, Tilmann: Potlatsch in Preußen? Schenkriten an der Berliner Gemäldegalerie im 19. Jahrhundert. In: Kocka, Jürgen; Frey, Manuel (Hg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. 1998, S. 18-37.

³Großmann, Joachim: Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert. Archiv für Kulturgeschichte Bd. 76, 1994, S. 352.

Konstruktion das Problem, eigennützig handelnde Wirtschaftsakteure zu animieren, sich freiwillig an den Kosten eines Kollektivgutes zu beteiligen. Man sagt, dass „der Ertrag dieser Kooperation ihren Einsatz und den Ertrag einer individuellen Nutzung der Ressourcen übertrifft... Der Verein (basiert) also nicht auf punktuellen, bilateralen Tauschbeziehungen, sondern gleichsam auf der Basis eines Gesellschaftsvertrags.“⁴ Anders ausgedrückt: Der 'rational handelnde Mensch' der in Verfolgung einer eigennützigen Strategie von Haus aus sozusagen als free rider agieren möchte, muß zu 'höherer Einsicht' gelangen. Man schlägt ihm einen Gesellschaftsvertrag folgenden Inhalts vor: Wandschmuck, um einen dieser Interpretation angemessenen Begriff zu verwenden, der bisher nur der Aristokratie zugänglich war, kann zum Kollektivgut der Bürger werden, kann in die Wohnstuben der Bürger gelangen, wenn ein entsprechender Pool gebildet wird. Doch die 'höhere Einsicht' war mit einer Reihe von Problemen konfrontiert. Wohl erklärt dieses ganz der berechnenden Ökonomie heutiger Wirtschaftssubjekte zugehörige Modell, warum die Form der 'Aktiengesellschaft' bzw. des 'Losvereins' gewählt wurde, um die Poolfinanzierung zu gewährleisten. Sie sollte den Kunstvereinsmitgliedern nämlich beim Erwerb ihrer ästhetischen Aktien die Nähe zum bürgerlichen Wirtschaften suggerieren: in Aktien wird investiert in Erwartung an eine Unternehmung, die Profit erzielt. Doch im Modell des Kunstvereins war für die Mehrheit der Mitglieder kein sich materiell realisierender Profit vorgesehen - die 'Nietenblätter' waren nicht als angemessenes Äquivalent für den Einsatz zu bewerten. Mit einem Gewinn im Losverfahren konnten andererseits nur wenige Teilnehmer rechnen. Die Investition erfolgte also in einem 'als ob'-Modell, tatsächlich belebten die Einsätze der Bürger einen neu entstehenden Kunstmarkt; sie ermöglichten also die Herausbildung einer Künstlerpopulation, deren Werke dem Bürgertum zugute kommen sollten. Insofern ist ihre Investition, die im Gewand einer profitorientierten, ökonomischen Maßnahme daherkam, eigentlich eine wohltätige Gabe und die Gegengabe bestand in der Ehre, nun Kunstförderer geworden zu sein. Dieser symbolische Tausch mußte aber eine Attraktion haben, die 'höhere Einsicht' hervorzurufen in der Lage war: Die 'Ehre' mußte sozial verwendbar sein.

Die Frage ist, warum die Kunstvereine sich zunächst so ‚ökonomistisch‘ definierten. Ein pragmatischer Ausgangspunkt mag gewesen sein, dem bürgerlichen Publikum überhaupt eine Partizipationsmöglichkeit am Kunstmarkt zu ermöglichen, weil die hohen Preise des Kunstmarkts nur so zu unterlaufen waren. Doch der eigentliche Reiz des Kunstverein-Modells wird darin bestanden haben, eine Handlungsperspektive auf einem dem Adel vorbehaltenen Terrain zu gewinnen und zwar durch eine gewissermaßen säkulare, rationale Wohltätigkeit mittels einer Gabe, die sich nicht darauf verlassen wollte, dass die Gegengabe ‚nur‘ symbolischer Natur sein würde (der ‚Ehre‘ Kunstförderer zu sein). Das Modell wurde deshalb so angelegt, als ob eine sich direkt materialisierende Vorteilsnahme möglich sei. Mit wanderen Worten: Es ist ein Spiel, in dem die Bürger eine ihnen angemessene Form von Wohltätigkeit erfinden. Entsprechend ihrer Wirtschaftsauffassung, die Wohltätigkeit eigentlich nicht vorsah, lockte dann wenigstens eine

⁴ Heinemann, Klaus; Horch, Heinz-Dieter: Elemente einer Finanzsoziologie freiwilliger Vereinigungen. Stuttgart, 1991, S.13.

Vorteilsnahme über das Losverfahren, so dass die „Spießbürgersorge, was er dafür bekomme“ (Adorno), mit der Teilnahme an einem Spiel aus der reinen Wohltätigkeit herausgehoben und das Mißtrauen gegenüber einem ausschließlich symbolischen Tausch, der einer 'anderen' Ökonomie angehört, zerstreut war. Weder findet hier ein imaginärer Gabentausch mit Gott statt - wohltätiges Handeln aus Angst vor Gott - noch handelt es sich um den auf Superiorität basierenden Tausch zwischen aristokratischen Auftraggebern und zu honorierenden Hofkünstlern. Stattdessen wird ein ‚freier Markt‘ für Kunst intendiert, dessen Entstehungsprozeß von den Kunstvereinsmitgliedern subventioniert wird.

Der Umsatz von Bildern mittels Losverfahren ist nach anfänglichen Schwierigkeiten in den ersten zwei Jahrzehnten der Geschichte der Kunstvereine erfolgreich praktiziert worden. Für die beteiligten Künstler war es gewöhnungsbedürftig und wenig ehrenvoll, in die Mühlen einer solchen Verlosung zu kommen, denn ihre Arbeit drohte anonym zu werden, ebenso wie diejenigen, die schließlich per Losbescheid zum Kunstbesitzer wurden. Die persönliche Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler wurde anonymisiert, indem die Kunstvereine sich als Austauschmedium zwischen Produzent und Konsument schoben, mit der Folge eines erheblichen Einflusses auf die Entwicklung der Kunst. Oft genug kam es vor, dass ein zugelostes Kunstwerk - die Regel lautete, dass jedem Los verbindlich ein bestimmtes Werk zugeordnet war - beim Empfänger Unmut auslöste, weil man lieber ein anderes gewonnen hätte. Die Künstler wünschten sich, dass ihre Werke einem berühmten Sammler zugeteilt würden, weil ihr Werk dann Teil einer renommierten Sammlung sein könnte, womit die Möglichkeit grafischer Reproduktion bestand und vor allem ihr 'Name' sich verbreiten würde. Übrigens kam es auch vor, dass Losgewinner versuchten, ihr Kunstwerk weiterzuverkaufen, Beispiel dafür, dass die Idee der Vermarktung von Kunst, worum es den Vereinen ja neben der Bildung des Publikumsgeschmacks ging, sich verselbständigen konnte, womit die Kunst ganz Ware werden konnte. Die Idee der Verlosung wurde teilweise noch weiter popularisiert, indem sie ausschließlich für spezielle Sonderausstellungen zur Anwendung kam, mit entsprechend gesenktem Mitgliedsbeitrag und wurde damit also auch zugänglich für einen Personenkreis mit weniger Geld, dem Kleinbürgertum.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Geschichte des ältesten deutschen Kunstvereins, des 1818 gegründeten Badischen Kunstvereins in Karlsruhe⁵, wo 40 % der Mitglieder sich aus Adel, Militär und höfischer Bürokratie rekrutierten, d.h. wir haben es hier mit dem Typus eines im

⁵ Zur Geschichte des Badischen Kunstvereins siehe: Dresch, Jutta; Röbling, Wilfried (Hg.): Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe, 1993.

Kontext einer Residenzstadt arbeitenden Kunstvereins zu tun, der zu unterscheiden ist von Vereinen in den großen Handelsstädten wie Hamburg, Frankfurt, Leipzig, die vollständig bürgerlich geprägt waren. Dem Badischen Kunstverein gelang es zunächst nicht, das ökonomische Modell der Kunstförderung über Mitgliedsbeiträge und Versteigerung durchzusetzen: Man nahm sich vor - wie Dieter Hein berichtet - „jeweils nach einem Jahr drei Viertel der erworbenen Kunstwerke unter den Mitgliedern zu versteigern, so dass im Laufe der Zeit neben einer Kunstsammlung des Vereins auch viele kleine Privatsammlungen in den bürgerlichen Haushalten entstehen sollten. Dabei kalkulierte man durchaus ein, dass allein das Interesse des Kunstvereins und seiner Sachverständigen an einzelnen Kunstwerken zu erheblichen Wertsteigerungen führen werde, die - so die ganz kaufmännisch gedachte Perspektive - das Projekt möglicherweise auch finanziell für die Vereinsmitglieder attraktiv machten.“⁶ In diesem Modell beschränkt sich die in Aussicht zu nehmende Vorteilsnahme auf den erhofften Valorisierungseffekt der Kunstvereine - die Gabe der Mitglieder bleibt also auch hier nicht als reine Wohltätigkeit auf eine diffuse, symbolische Gegengabe reduziert, sondern es wird mit handfesten Wertsteigerungen gelockt. Doch es war offenkundig nicht ohne weiteres möglich, wie es der kleine Gründerkreis erhofft hatte, „den noch schlummernden Kunstsinn zu wecken“.⁷ Man behalf sich dadurch, dass man aus dem Verein der bildenden Künste einen Kunst- und Industrieverein machte und entsprechend umfaßten die Ausstellungen des Vereins „alle Erzeugnisse der Manufacturen, Fabriken und die Arbeit von Instrumentenmachern, Büchsenmachern, Modell- und Kunstschreibern“⁸ et cetera. Dieses Zusammenführen von Kunst und Gewerbefleiß, das nicht nur in Karlsruhe praktiziert wurde, ist in der Literatur zu den Kunstvereinen wenig beachtet worden; die Wichtigkeit dieser Entwicklung liegt darin, dass sie für das aufstrebende Bürgertum den Rahmen für das Einüben einer ästhetischen Disposition abgab. Es ging hier um die Verinnerlichung von Geschmacksklassifikationen und dies konnte am Besten geschehen, wenn nicht nur in der separaten Welt der bildenden Kunst Wahrnehmungsschulung betrieben wurde, sondern wenn sich dieser neue ästhetische Blick wie beiläufig im gesamten Alltag auszubreiten vermochte. Deshalb machte die Vermischung von Kunst und Gewerbe durchaus Sinn, und es gibt ja sehr weitgehende Thesen darüber, wie dieser ästhetische Blick, die Liebe zum Schönen, die auch in den Kunstvereinen gepredigt wurde, die Differenzierung der Warenwelt forcierte und damit ein entscheidender Faktor beim take off der industriellen kapitalistischen Produktion war.⁹ Der Besitz von Kunst in der Privatsphäre - anders als der von Kunst, die im Rahmen des höfischen Lebens repräsentative Aufgaben hatte - mußte also einer Nachfrage überhaupt erst zugänglich gemacht werden: „Wenn die Kunst auf das Leben einwirken soll, muß man sie so enge als möglich mit dem Leben verbinden und ein Gemälde wird nirgends so genossen und so empfunden, als wo es Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseyns ist“, heißt es bei Wilhelm von Humboldt.¹⁰ Und eben dieser Versuch, die Kunst in die Wohnstuben der Bürger zu bringen, führte dazu, dass die Künstler immer kleinere Formate abliefern mußten und je kleiner das Format war, um so billiger konnte der Verein immer mehr Bilder ankaufen und also auch mehr Bilder zur Verlosung oder Versteigerung bringen - eine

⁶ Hein, Dieter: Kunst und bürgerlicher Aufbruch. In: Dresch, Jutta; Röbling, Wilfried (Hg.): Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe, 1993, S.33.

⁷ a.a.O.

⁸ a.a.O.

⁹ siehe dazu die Studie von Cleve, Ingeborg: Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805-1845). Göttingen, 1997.

Entwicklung, die in einer Zeit stattfand, in der das große Historienbild in der engeren Kunstwelt um die Akademien die höchste Bewertung fand. Die ökonomische Praxis der Kunstvereine erzwang auf diese Weise grundlegende Veränderungen für die Kunst, wobei das 'Ehrenhafte' im Umgang mit der Kunst, eben das durch sie zu erwartende symbolische Kapital, eine dem Bürgertum zunächst überhaupt nicht zugängliche Vorstellung war, die erst erzeugt werden mußte. So erklärt sich auch, warum die Kunstvereine mit einem aus heutiger Sicht recht ökonomistischem Modell begonnen haben.

Die Kunstvereine thematisieren ihre Geschichte vor allem als Bestandteil der Geschichte der Aufklärung. Tatsächlich ist die Idee des 'Assoziationsprinzips', wie das Vereinswesen ja auch bezeichnet wurde, Träger einer spezifischen, bürgerlichen Öffentlichkeit, die zunächst durch Salon, Lektüre, Bühne, Ausstellung und schließlich durch den Verein den Monopolanspruch der alten Herrschaft unterwanderte und für die Emanzipation des Bürgertums von großer Wichtigkeit war. Die Kunstvereine gehören in eine zweite Gründungsphase von Vereinen, sie entstehen in der Vormärzzeit, also in einer Zeit politischer Restauration; sie sind ausdifferenziert im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel und dieses Ziel gehört in den Kontext von dem, was Thomas Nipperdey als die „Verbürgerlichung der Kunst“ bezeichnet hat. Hören wir einmal, was beispielsweise Wilhelm von Humboldt als Vorsitzender des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate 1831 seinen Mitgliedern vorträgt: „In den der Wirklichkeit fremden Regionen der Kunst bietet sich dem Gemüth in jedem Augenblick eine sichere Freistätte dar; sie führt dasselbe zu der Höhe, wo das Zufällige sich scheidet von dem Wesentlichen und Ewigen und dem Daseyn der Menschheit, und obgleich ihr Gebiet nur ein Gebiet der Phantasie ist, so strömt daraus der Seele doch nicht minder, auch für das äußere und thätige Leben, Erhebung, Heiterkeit und Kraft zu“.¹¹ Also hier ist der 'Sonderaum Kultur' konstituiert, dem eine Art kompensatorische Leistung zuerkannt wurde für die Mühen des einigermaßen asketisch angelegten bürgerlichen Habitus; immer wieder beschworen wurde die Förderung des Kunstsinnes im Volke, Förderung einer 'allgemeinen Glückseligkeit'. Die Kunstvereine sind also weltanschaulich an einer Vision vom ästhetisch durchgebildeten Bürger interessiert, den zu erschaffen allerdings noch ausstand.

Der Urtypus allen Vereinswesens ist, wie Max Weber ausgeführt hat, die Sekte.¹² Sie ist eher

¹¹ zitiert bei Großmann, a.a.O., S. 352.

¹² Weber, Max: Soziologie des Vereinswesens. In: Geschäftsbericht. Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages 1910 in Frankfurt. Tübingen, 1911, S.54ff.

antiökonomisch ausgerichtet, pflegt häufig eine charismatische Bedarfsdeckung¹³ und ist keine 'Anstalt', weil sie nach ihrem soziologischen Strukturprinzip die Sanktion der autoritären Zwangsverbände – Staat, Kirche – ablehnt und eben zum Beispiel. 'Verein' zu sein wünscht. Fast jeder Verein operiert mit weltanschaulichen Inhalten, so wie die Kunstvereine zum Beispiel durch die Ideen der Aufklärung inspiriert sind. Von der Sekte sagt nun Max Weber, dass sie dann in Schwierigkeiten kommt, wenn das visionäre Projekt tatsächlich realisiert wird: Dafür muß sie einen Apparat einsetzen und dieser Apparat wird in irgendeiner Weise versachlicht und schließlich vom 'Berufsmenschentum' okkupiert, wodurch sich Art und Charakter der Ideale verändern. Im Fall der Kunstvereine wird eine Tendenz zur Versachlichung durch die Verlosungsökonomie hergestellt, man kann das zum Beispiel an der Geschichte des Hamburger Kunstvereins verfolgen, der zunächst als 'idealer' Verein gegründet wurde (da saßen in den Wintermonaten einige männliche Bürger zusammen und unterhielten sich über Kunst; 1822 gaben sie sich eine Satzung), sich dann mit einem separaten Verlosungsverein zusammenschloß (1826)¹⁴ und erfolgreich in der Distribution von Kunstwerken wurde, gleichzeitig aber - und das gilt für alle Kunstvereine dieser Art - sich Kritik gefallen lassen mußte. „Zum Schmerze des Künstlers und des wahren Kunstfreundes würden die besseren Kunstwerke durch den Zufall des Looses unter Leute verschleppt, die aus bloßem Gewohnheits- und Nachahmungstrieb, aus Eitelkeit und Stolz teilnahmen.“¹⁵ Und an anderer Stelle heißt es: „Nicht, damit einige Reiche und Vornehme sich allein ihrer erfreuen, ward sie dem Menschengeschlecht geschenkt, sondern das ganze Menschengeschlecht an ihr sich erhebe und begeistere...“¹⁶. Es wird also die Funktionalisierung der Kunst beklagt: Dass sie nämlich zum bloßen Statusobjekt reduziert sei; Folge des zwar intendierten, aber eben künstlich hergestellten 'freien Marktes', der diese Aneignung von Kunst hervorbrachte. Der Zufall des Loses nahm dem Künstler die Möglichkeit, 'seine' Kunst gegenüber dem Konsumenten direkt zu kommunizieren (das wäre der Typus des „Ausstellungskünstlers“¹⁷), noch konnte der Konsument selbst darüber bestimmen, welche Kunst ihn erfreuen sollte. Gleichwohl waren die Kunstvereine erfolgreich. Die Anhänger der 'reinen Lehre', die sich gewissermaßen im Besitz eines magischen Wissens zu befinden glaubten, die auf die Frage: „was macht es eigentlich, dass ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist und nicht ein weltliches Ding oder ein schlichtes Gerät“¹⁸ eine Antwort gefunden hatten, mußten erleben, wie ihr exklusives und visionäres Wissen zunächst einmal in verdinglichter Form, nämlich als Aufforderung zum Besitz von Kunstwerken profanisiert wurde. Solange die Voraussetzungen für eine ausdifferenzierte ästhetische Disposition beim Bürgertum nur mangelhaft herausgebildet waren, behalf man sich - und dies scheint den Erfolg der Kunstvereine auszumachen - mit der Lobpreisung des aus der ökonomischen Welt bekannten Werts der Reichtumsanhäufung. Und umgekehrt kann man feststellen, dass im Maße der Etablierung des Eigenwerts der Kunst, der Aufgabenbereich der Kunstvereine größer wurde: dazu gehörten vor allem Aktivitäten im öffentlichen Raum. Schaffung von Monumenten, Beteiligung an Museumsgründungen wie zum Beispiel bei den Kunsthallen in Hamburg und Bremen. Schließlich konnten zunehmend auch Ausstellungen ohne Verlosungsökonomie eingerichtet werden, wo dann allerdings zunächst eher Angehörige des Adels

¹³ Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen, 1. Halbband, 1947, S. 142.

¹⁴ Platte, Hans (Hg.): 150 Jahre Kunstverein in Hamburg 1817-1967, Schriften des Kunstvereins in Hamburg 2. Hamburg, 1967.

¹⁵ Über die deutschen Kunstvereine, nach Princip, Zweck und Nutzen aufgefaßt. In: Kunst-Blatt 1832, S.59. Zitiert bei Großmann, a.a.O., S. 354

¹⁶ Großmann, a.a.O., S.355

als Käufer auftraten, die übrigens, sofern sie Mitglieder der Kunstvereine waren, die Geschmacksveränderung in Richtung verbürgerlicher Kunst durchaus mitgetragen haben sollen.

Für die Künstler ging es in dieser historischen Phase um eine sehr grundsätzliche Änderung ihrer Situation, von der sie unterschiedlich betroffen waren: Sie konnten nicht mehr damit rechnen, dass die traditionellen Auftraggeber für Kunst, der Hof, die Kirche oder Mitglieder der Aristokratie, ihnen ihren Lebensunterhalt sichern würden. Deshalb bestand für sie die Notwendigkeit, ihr Publikum über Kunstausstellungen zu erreichen. In die Salons zu kommen, bedeutete, sich einem Selektionsprozeß zu unterwerfen, die dort herrschenden ästhetischen Standards anzuerkennen und nicht auf den neuen Markt, der durch das Auftreten des Bürgertums verursacht war, zu reflektieren. Das Problem bestand darin, dass die Kunstakademien weiterhin ein konservativ verfestigtes Bild 'idealer' Kunst vermittelten: Jeder angehende Künstler wünschte deshalb, entsprechend der Gattungshierarchie, in der Historienmalerei tätig zu werden. Viele Maler suchten eine Verbindung zwischen Historienmalerei und dem vom Bürgertum präferierten populären Genrestück, um ein breites Publikum zufriedenzustellen. Letztendlich existierte hier aber eine 'Hohe Kunst' der Akademien (die Akademiker) und eine 'niedere Kunst' (die Nichtakademiker) für den bürgerlichen Hausgebrauch. Diese unterschiedlichen Spielarten der Malerei zeugten davon, dass „für die Legitimation bürgerlicher Herrschaft die Kunst bei weitem nicht die Rolle spielte, die ihr im Rahmen höfischer Repräsentation zugekommen war“.¹⁹ Kunst wurde zum privaten Luxusgegenstand. Vor diesem Hintergrund kann man verstehen, dass nicht jeder Künstler geneigt war, dem Lockruf der Kunstvereine zu folgen.²⁰ Wenn er denn schon kein Hofamt bekam und keine Professur an der Akademie, vertraute er zunächst darauf, staatliche Aufträge zu bekommen. Der weitaus größte Teil der Künstler allerdings war gezwungen, den neuen Kunstmarkt zu bedienen, „ein spezifischer Bereich zwischen Kunst, Konsumkultur und Kommerz, welcher im Biedermeier Brennpunkt einer Modernisierung des Lebens, einer Ästhetisierung des Blicks, einer Entgrenzung der Bedürfnisse und zugleich einer Musealisierung der Kunst war, welche in nie gekanntem Maße dem Kunstmarkt zur Verfügung stand“.²¹

Wenn man nun, wie es in der Sozialgeschichte der Kunst manchmal üblich ist, den Verlust und Niedergang der höfischen Auftragskunst gleichzeitig als den Beginn der Autonomie der Künstler deklariert, so muss man mit Blick auf den hier avisierten Zeitraum sagen, dass der Strukturwandel des Kunstbetriebs ihre Autonomie nicht eben gefördert hat. Vor allem die Nichtakademiker waren an einen Markt gebunden, in dem die Kunstvereine erheblichen Einfluß besaßen, sie waren auf

¹⁹ Germer, Stefan: Alte Medien, neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert. In: Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst. Band 1. Reinbek, 1991, S.97

²⁰ In diesem Zusammenhang müßte man auch thematisieren, ob die Kunstvereine vor allem Einsteiger zeigten und woran diese sich orientierten.

²¹ Cleve, a.a.O., S.224

genaue Marktbeobachtung angewiesen und gezwungen, sofern sie sich keinen Namen gemacht hatten, auf eigenes Risiko hin ohne Auftrag zu produzieren. Es wird in diesem Zusammenhang immer das berühmte Zitat von Asmus Jacob Carstens bemüht, dem ersten Künstler, der, wohl nicht ganz freiwillig, seinen akademischen Dienst mit den Worten quittierte: „übrigens muß ich euer Excellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich dies nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir für einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen“.²² Carstens, der früh verstarb, wurde zum Märtyrer stilisiert und mußte die seiner Entlassung unausweichlich folgende Armut nicht mehr erleben. Der größere Teil der Künstler wurde durch den Niedergang des höfischen Auftragssystems verunsichert, von Selbstzweifeln geplagt und melancholisch.²³ Deshalb waren die neu gegründeten Kunstvereine - wenn sie auch die Vorherrschaft der Kunst der Kunstakademien nicht brechen konnten - für sehr viele Künstler eine dankbar aufgenommene Alternative.

Um welche Kunst ging es? Walter Grasskamp hat davon gesprochen, dass in den Kunstvereinen der Gründungsphase ein insgesamt eher biederes, mitunter spießiges Geschmacksprofil vorgeherrscht habe.²⁴ Ich denke, er trifft eine richtige Tendenzbeschreibung, andererseits ist es besonders bei dieser Frage gefährlich, alle Kunstvereine in einen Topf zu werfen, weitere Forschungen müßten unternommen werden. Eine unumstrittene Tendenz, die besonders charakteristisch für den Münchner Kunstverein war, bestand in dem Versuch, sich gegen die Dominanz der Akademien und ihren Kunstbegriff abzugrenzen. Allgemein kann man sagen, dass die Kunstvereine konservativ und patriotisch orientiert waren und ihre ästhetischen Standards weitgehend durch die Biedermeierzeit definiert wurden. Konservativ hieß zum Beispiel, wenn nach allen Regeln der Etikette aufgebaute Kataloge mit königlichen und fürstlichen Häuptionen verziert waren, wenn ein begieriges Akzeptieren der Klassengesellschaft festzustellen war.²⁵ Andererseits blieb den Kunstvereinen in ihrer Selbstdarstellung auch keine andere Wahl, da jede politische Betätigung in den Vereinen bis 1848 strikt verboten war und deshalb die Rhetorik von der Pflege des Kunstsinnns auch die Funktion gehabt haben mag, den Verein unverdächtig zu machen.

²² Carstens, Asmus Jacob: Brief an Minister Friedrich von Heinitz (1796). In: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I. Hg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt. Stuttgart, 1982, S. 17.

²³ Vgl. hierzu die klassische Studie von Martin Warnke über Hofkünstler.

²⁴ Grasskamp, Walter: Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: Mai, Ekkehard (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Böhlau, 1993, S.10.

²⁵ Romain, Lothar. Provinz ist da, wo man sie zuläßt. Zur Geschichte des deutschen Kunstvereins. In: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (Hg.). Kunstlandschaft Bundesrepublik. Stuttgart, 1984, S.15

Die ganze Entwicklung endete für die Künstler in den 40er Jahren mit einem mittleren Fiasko. Der Kunstbetrieb stagnierte, wohl unter anderem wegen eines Rückgangs im Realeinkommen, aber auch weil das Kapital wohlhabender Bürger zur Finanzierung des anlaufenden Eisenbahnbaus verwandt wurde. Auf der anderen Seite standen mehr Künstler als je zuvor. 1845 berichtete Franz Kugler dem preußischen König: „Gegenwärtig ist plötzlich und auf eine wirklich bedenkliche Weise ein allgemeiner Nothstand unter den Künstlern, von dem die glücklicheren Verhältnisse Einzelner nur mehr eine Ausnahme bilden, ans Licht getreten. Es ist vielleicht nicht mit Unrecht anzunehmen, dass gerade die Kunstvereine, trotz ihres sonst so erfreulichen Wirkens, jene neu erweckte künstlerische Thätigkeit zu schnell, zu umfassend gesteigert haben.“²⁶ Kugler schlug vor, die Künstlerausbildung zu beschränken und Talente auf das Kunsthandwerk zu lenken. Der neue Kunstmarkt, von den Kunstvereinen maßgeblich in Szene gesetzt, hat also innerhalb von zwei Jahrzehnten eine zu großen Teilen nichtakademische Künstlerpopulation hervorgezogen, die schließlich ihres Umfangs wegen pauperisierte.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, dass die Kunstvereine in Richtung einer neuen, spezifisch bürgerlichen Form des Gabentauschs wirken; sie veranlassen die Künstler, sich auf die Anforderungen verbürgerlichter Kunst einzustellen, und sie leiten einen Nachfrageschub für nichtakademische Kunst ein. Die Praxis der Verlosung von Kunstwerken, wodurch die Kunstvereine innerhalb des Kunstfeldes zu einer materiellen Bestimmungsgröße wurden, kann nach zwei Seiten hin wirken: Sie ermöglicht es der Kunst, als reiner Tauschwert behandelt zu werden, indem sie dem Bedürfnis nach Besitz dient, sie kann aber auch der Kunst selbst dienen, indem sie zur Interventionsgröße auf dem Kunstmarkt wird und noch nicht marktfähige Kunst fördert bei gleichzeitiger Hervorlockung einer Nachfrage, die erst zum Bedürfnis werden musste. Die Diskussionen um das Modell Kunstverein oszillieren in ihrer Gründungsphase um diese Pole.

In den folgenden Jahrzehnten wird die Bedeutung der Kunstvereine tendenziell geringer, da das Ausstellungswesen expandiert, neue Museumsgründungen vorgenommen werden und der Kunsthandel seine Position dadurch verstärken kann, dass er die in der Gründerzeit entstehende Prosperität mit abschöpfen kann: Die großen Unternehmerpatriarchen, Industriekapitäne, Banker beginnen, sich als Sammler zu betätigen. Und die Künstler verlassen zum Ende des Jahrhunderts hin den von den Kunstvereinen eingeleiteten Weg, nämlich den anonymen Sanktionsmechanismus des Marktes, der die Künstler die Bedürfnisse der potentiellen Käufer antizipieren ließ. Es kommt zum „Bruch mit dem Bourgeois“²⁷, es entsteht ein Kunstbetrieb mit „eingeschränktem Produktionsfeld“ (Bourdieu), in dem die Künstler dazu übergehen, ausschließlich kunstintern

²⁶ Das Zitat stammt von Franz Kugler. Der Hinweis auf den 'Künstlerpauperismus' findet sich bei Großmann, Joachim: Künstler und Kunstvereine im Preußen des Vormärz. In: Gerlach, Peter (Hg.): Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Aachen, 1994, S. 107.

²⁷ Bourdieu, a.a.O. S. 99

generierte ästhetische Maßstäbe zu verwenden - der Salon des Refusés in Paris, die Secessionen in München, Wien und Berlin künden von diesem Prozess.

Es mag unter dem Aspekt dieser angedeuteten ökonomischen Rekonstruktion der Gründungsgeschichte der Kunstvereine interessant sein, einen kurzen Blick auf die heutige Situation der Kunstvereine zu werfen. Bei aller Unterschiedlichkeit der Aktivitäten heutiger Kunstvereine, dürfte eine Gemeinsamkeit darin liegen, dass die ökonomischen Ressourcen der Vereine sich nur zu einem geringen Teil aus den Mitgliederbeiträgen rekrutieren - den Hauptanteil hat der Staat übernommen; der Staat stellt gewissermaßen eine demokratisch legitimierte, aber auch via Steuerabgabe erzwungene Gabe zur Verfügung, die es den Kunstvereinen ermöglicht, nicht marktfähige Kunst auszustellen und zu fördern. In der Sprache heutiger Ökonomen wird dieser Zustand legitimiert mit dem Hinweis darauf, dass Kunst zur Klasse der öffentlichen Güter gehöre.²⁸ Der Unterschied zur Gründungsphase der Kunstvereine und dem Modell der Poolfinanzierung liegt darin, dass durch die Staatsfinanzierung die Wichtigkeit des einzelnen Kunstvereinsmitglieds herabgesetzt ist. Der Kunstverein heute profitiert von der Tatsache, dass die Gesellschaft 'sich die Ehre gibt', Kunst zu fördern und zwar mit Hilfe staatlicher Autorität. Die Kunst wird nun nicht persönlich und freiwillig durch eine Gabe beschenkt²⁹, sondern der Staat, der 'kein Geld zu verschenken hat', stellt seine Autorität unter Beweis, indem er die Poolfinanzierung zu seinem Aufgabengebiet erklärt. Während die Ökonomie der Verlosung aus der Anfangsphase der Kunstvereine noch zwischen der Ökonomie der Berechnung (Kunstbesitz) und der des symbolischen Tauschs (Ehre des Kunstförderers) schwankte, hat sich in dem Maße wie die Kunst gesellschaftliche Anerkennung fand, die Ebene des symbolischen Tauschs durchgesetzt und in der Staatssubvention eine institutionalisierte Form gefunden. Wenn heute Diskussionen um die Staatszuwendungen entstehen, liegt das Problem häufig darin, zu zeigen, dass in diesem Prozeß der Institutionalisierung das Modell der persönlichen Poolfinanzierung verdinglicht worden ist - ein mühsamer, langsamer und gegen die Übermacht des „herrschenden Tauschprinzips“ (Adorno) zu bestehender Kampf wurde schließlich zu Gunsten der Kunst entschieden durch die Sicherheit staatlicher Zuwendung und der dahinter stehenden staatlichen Autorität. Diese besteht darauf, dass die zur Verfügung gestellten Mittel ausschließlich der Kunst dienen - so wie es im persönlichen

~~Verkehr denjenigen beleidigen würde, dessen Geschenk entweder weiter verschenkt oder für~~

²⁸ Freilich ist diese Begründung im Lager der Autoren von 'cultural economics' umstritten.

~~andere Zwecke funktionalisiert wird.~~
William Gramppp z.B. kommentiert diese Feststellung, die von den meisten Autoren der Kunstökonomik getragen wird, in Anspielung auf gewisse Empfindlichkeiten des Kunstbetriebs folgendermaßen: „Mit dieser Begründung (dass Kunst ein öffentliches Gut sei und deshalb subventioniert gehöre, CB) findet sich der Direktor der Nationalgalerie in der Gesellschaft des Leiters des städtischen Gartenbauamtes und des Direktors der Wasserwerke wieder.“ Gramppp, William D.: Über die Subventionierung von Kunstmuseen. In: Zeitschrift für Wirtschaftspolitik 33/1984, S.174.

²⁹ Gaudelier, Maurice: Das Rätsel der Gabe. München, 1999, S.25.

Durch diese Intervention des Staates sind die Möglichkeiten der Aneignung von symbolischem Kapital durch die Mitglieder vermindert. Im amerikanischen Modell der Kunstförderung wird bis heute die Erwirtschaftung von symbolischem Kapital in den Vordergrund gestellt: Hier hat die persönliche Spende nach wie vor zentralen Stellenwert und entscheidet über die Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit der Institution - mit den ambivalenten Folgen, wie wir sie für die Gründungsphase der Kunstvereine beschrieben haben. Das Reziprozitätsarrangement³⁰ der Mitglieder deutscher Kunstvereine basiert dem gegenüber auf der über staatliche Autorität vermittelten Übereinkunft, dass Kunstvereinskunst ein materiell durch die Gesamtgesellschaft zu förderndes Kollektivgut sei - also nicht ausschließlich durch die Mitglieder der Vereine zu gewährleisten ist - während vergleichbare amerikanische Institutionen dies durch das persönliche Engagement Einzelner immer neu unter Beweis stellen müssen, um damit allerdings dem einzelnen Mitglied vergleichsweise hohe soziale Reputation und Identitätspflege im Kontext von Kunst zu ermöglichen. Zweifellos sind die Bedingungen kontinuierlicher staatlicher Förderung für die Kunstinstitutionen als fruchtbarer und aus historischer Perspektive auch als weiterentwickelter anzusehen - sie werden allerdings erkaufte mit der Möglichkeit von Entfremdungserscheinungen zwischen Kunst und Kunstvereinsmitgliedern.³¹

Wenn auch die Kunstvereine im Kunstfeld innerhalb der Arbeitsteilung von Kunstmuseen, Ausstellungshallen und Galerien den Typus dieser durch Staatsinterventionismus vermittelten Ökonomie zur Zeit noch am reinsten vertreten mögen, so deuten doch einige Entwicklungen darauf hin, dass von interessierter Seite hier Veränderungen intendiert sind.³² Die Logik der Besucherquote, hinter der sich der Anspruch verbirgt, Marktversagen herauszupräparieren, fördert kunstexterne Interventionen und bedroht langfristig den status quo der Kunstvereine. Neue Finanzierungsmodelle aus dem Arsenal des 'New Public Management', die ihre Attraktivität vordergründig darin haben, den kulturellen Institutionen größere Autonomie zu gewähren, indem sie das Korsett der Kameralistik abschaffen - in unserem Sinne als bürokratisches Protokoll 'verschenkter' Gelder zu lesen - führen unter der Hand Rentabilitätsmaßstäbe ein, die es den Akteuren des Kunstfeldes selbst überläßt und nahelegt, 'freiwillig' Sponsoring, Eintrittspreise, Gastronomie und vor allem populäre bis populistische Programme als Variablen einer 'professionellen Betriebsführung' anzuerkennen.

³⁰ Zum Begriff 'Reziprozitätsarrangement' vgl. Bode, Ingo & Hanns-Georg Brose: Die neuen Grenzen organisierter Reziprozität. Zum gegenwärtigen Wandel der Solidaritätsmuster in Wirtschafts- und Nonprofit-Organisationen. In: Berliner Journal für Soziologie, Heft 2, 1999.

³¹ Vgl. in diesem Zusammenhang die Diskussion über Kunst als 'Dienstleistung' im Rahmen der Ausstellung Services von Helmut Draxler & Andrea Fraser. In: Von Bismarck, Beatrice; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (Hg.): Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren. Ostfildern, 1996.

³² Zu Tendenzen der Ökonomisierung im Kunstfeld vgl. Behnke, Christoph: Der homo oeconomicus in der Kunst. Kultursponsoring und "New Public Management". In: Oetker, Brigitte; Schneider, Christiane (Hg.): realisation. Kunst in der Leipziger Messe. Köln, 1997

Was immer man von dem symbolischen Tausch zwischen Gesellschaft und Kunst halten mag - man muss wissen, dass die Errungenschaften der Kunst nur gegen die herrschende, berechnende Ökonomie möglich waren und dass Veränderungen der ökonomischen Reproduktion dieses Bereichs auch zu einer Art Paradigmenwechsel in der Kunst führen.

Dr. Christoph Behnke ist wiss. Mitarbeiter im Fach Kunst- und Bildwissenschaften des Fachbereichs Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg.

Erschienen in: Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells. Hrsg. von Bernd Milla und Heike Munder. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2001, S. 11-21.