

POLITISCHE UND GESELLSCHAFTLICHE FUNKTIONEN VON KUNST IN EUROPA (19.–20. JAHRHUNDERT)

Hannes Siegrist und Thomas Höpel

Der vorliegende Band ist ein Studien- und Lehrbuch über den politischen und gesellschaftlichen Gebrauch von Kunst in Europa im 19. und 20. Jahrhundert. Die Geschichte der Herstellung, Vermittlung, Verbreitung, Rezeption und Nutzung künstlerischer Werke und Ausdrucksformen wird in die Geschichte der europäischen Gesellschaften und Kulturen sowie politischen und wirtschaftlichen Systeme eingebettet. Im Unterschied zu traditionellen Nationalgeschichten behandeln wir die Dynamik des künstlerischen Feldes stärker auch im Rahmen grenzüberschreitender Austauschprozesse und Beziehungen. Ausgangspunkt ist die These, dass die Entwicklung der Künste und des künstlerischen Feldes in Europa in den letzten zwei Jahrhunderten ganz wesentlich durch die Spannung zwischen Prozessen der Nationalisierung, Internationalisierung und Transnationalisierung bestimmt war. Das Verhältnis zwischen diesen teils alternativen, teils komplementären Symbolisierungs-, Institutionalisierungs- und Organisationsstrategien bestimmte auch die Funktionen und Bedeutungen von Kunst in Prozessen der Europäisierung und De-Europäisierung sozialer, politischer und kultureller Ordnungen.

Der politische und gesellschaftliche Gebrauch von Kunst in Europa wird in diesem Band anhand verschiedener künstlerischer Sparten und Medien und in unterschiedlichen historischen Kontexten und Konstellationen analysiert. Die einzelnen Beiträge behandeln Geschichten über Akteure, Ausdrucksformen, Programme, Praktiken, Institutionen und Organisationen der Kunst. Sie führen jeweils kurz in den relevanten Forschungsstand ein und konkretisieren die Problematik anhand eines typischen und exemplarischen Text- oder Bilddokumentes. Die Autorinnen und Autoren richten ihren Blick nicht nur auf Künstler und deren Werke, Darstellungen, Vorstellungen und Strategien, sondern auch auf andere Akteure des künstlerischen Feldes. Gegenstände, Strategien und Konflikte, die in der Kunst-, Theater-, Film-, Musik-, Design-, Medien- und Architekturgeschichte unter einem engeren fach- oder disziplingeschichtlichen Gesichtspunkt behandelt werden, interessieren stärker im Zusammenhang mit allgemeinen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Ereignissen, Strukturen und Prozessen. Die Beiträge kritisieren und revidieren einige der von der Spezialliteratur zu Bildender Kunst, Musik, Literatur oder anderen Sparten verbreiteten Stereotype über regionale, nationale und europäische Besonderheiten im Hinblick auf künstlerische Ausdrucksformen, Stile, Genres und Motive, indem sie diese historisieren und kontextualisieren.

Die Literatur über die gesellschaftliche und politische Bedeutung und Funktion von Kunst unterscheidet vielfach zwischen positiven und negativen

Wechselwirkungen zwischen künstlerischen, politischen und sozialen Prozessen. Als positive Faktoren für die künstlerische Entwicklung bzw. für Synergien zwischen Kunst, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik im modernen Europa gelten öfter der Wettbewerb sowie der technische und mediale Wandel; ein starker Kulturstaat; das Streben von Nationalstaaten und Imperien nach Repräsentation und Integration im Inneren und kultureller Hegemonie in den Außenbeziehungen; Spannungen zwischen Konfessionalisierung und Säkularisierung sowie zwischen modernen Weltanschauungssystemen; Urbanisierung und Metropolenbildung; der ‚richtige‘ Institutionenmix – z.B. die gemischte staatsförmige, marktförmige und zivilgesellschaftliche Regulierung von Kunst und Kulturwirtschaft; die Professionalisierung und Autonomisierung des Künstlers bzw. der Kunst; eine wachsende und sich differenzierende Nachfrage nach künstlerischen Werken und Dienstleistungen aufgrund wirtschaftlichen Wachstums und der Herausbildung vergleichsweise gebildeter Eliten und Mittelschichten, die als Nutzer eine zentrale Rolle beanspruchten. Als typisch für Europa im 20. Jahrhundert gelten vielfach die staatliche Förderung von Bildungs-, Aufführungs- und Ausstellungseinrichtungen, die geregelte und transparente Vergabe öffentlicher Aufträge, Stipendien und Preise für künstlerische und architektonische Werke und Leistungen sowie die öffentliche Finanzierung großer Orchester, Theater, Rundfunk-, Fernseh- und Filmgesellschaften. Tatsächlich schwankte die Entwicklung zwischen starker und schwacher staatlicher Intervention und zwischen Wettbewerb und Monopolbildung im Zeitverlauf und zwischen den Regionen Europas mitunter ganz erheblich.

„Europa“ verweist hier einerseits auf einen ursprünglich geografischen Begriff, andererseits auf ein soziales und symbolisches Konstrukt oder Projekt.¹ In einigen der in diesem Band abgedruckten Beiträge geht es mehr um die Frage, wie Kunst und Kultur in den Beziehungen zwischen Individuen, Kollektiven, Organisationen, Gesellschaften und Staaten vermitteln, deren Lebens-, Tätigkeits- und Interessenschwerpunkt im geografischen Europa liegt. „Europa“ wird dabei als verfestigter Natur-, Kultur- und Geschichtsraum begriffen, der als *Container* (Behälter), Bühne oder Arena für das Handeln der „Europäer“ fungiert und durch vergleichsweise klare äußere Grenzen bestimmt ist. In zahlreichen Beiträgen interessieren „Europa“, das „Europäische“ und die „Europäer“ dann aber primär als

1 Vgl. Middell, Matthias, *The Invention of the European*, Leipzig 2016 (zugl. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 25 (2015), H. 5/6); Kaelble, Hartmut, *Europäisierung*, in: Middell, Matthias (Hg.), *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte*, Leipzig 2007, S. 73–89; Eberhard, Winfried; Lübke, Christian (Hgg.), *Die Vielfalt Europas. Identitäten und Räume*, Leipzig 2009; Hohls, Rüdiger; Schröder, Iris; Siegrist, Hannes (Hgg.), *Europa und die Europäer. Quellen und Essays zur modernen europäischen Geschichte*, Stuttgart 2005; von Hirschhausen, Ulrike; Patel, Kiran Klaus, *Europäisierung*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29.11.2010, URL: <<http://docupedia.de/zg/Europ.C3.A4isierung?oldid=106413>> (12.06.2017). Vgl. die einschlägigen Beiträge auf dem Themenportal *Europäische Geschichte* (<http://www.europa.clio-online.de/>) sowie die transkulturelle Geschichte Europas „Europäische Geschichte Online“, die Europa als Kommunikations- und Transferraum thematisiert, dessen Grenzen, Zentren und Peripherien als Ergebnis der Verständigung über das „Europäische“ im Laufe der Geschichte variabel waren, URL: <<http://ieg-ego.eu/de/ego>> (12.06.2016).

soziale, kulturelle, politische und wirtschaftliche *Konstruktionen* oder *Projekte*, deren räumliche Ausdehnung und Geltung voneinander abweichen können und sich nicht zwingend oder vollständig mit dem geografischen Europa decken. Derartige historische und konstruktivistische Ansätze fragen stärker danach, wie Europa mit seinen mehr oder weniger durchlässigen inneren und äußeren Grenzen jeweils auf der symbolischen und sozialen Ebene ‚gemacht‘ wurde. Sie heben auf Praxisformen, Regeln, Normen, Einstellungen, Erzählungen, Bilder, Gewohnheiten und Erfahrungen ab, die – real oder angeblich – das Denken und Handeln der Europäer bestimmten und die Selbst- und Fremduordnung zu einer „europäischen“ Gesellschaft, Kultur, Wirtschaft, Werteordnung, institutionellen Ordnung und Rechtsgemeinschaft begründeten.

Ungeachtet der jeweiligen Perspektive bzw. begrifflichen und methodischen Präferenz in der Erforschung Europas zeigen die Beiträge dieses Bandes, erstens, wie Prozesse der Europäisierung bzw. De-Europäisierung im Medium der Kunst oder im Rahmen eines bestimmten gesellschaftlichen und politischen Gebrauchs von Kunst erfolgten; zweitens, wie die Entwicklung der Kunst und künstlerischer Felder im nationalen Rahmen wie in den grenzüberschreitenden europaweiten Beziehungen durch politische, ökonomische, soziale und kulturelle Interessen, Machtansprüche und Konflikte bestimmt war; und dass, drittens, „Europäisches“ in externe Konstellationen, fremde Kontexte und ferne Gebiete der Welt übertragen, umgekehrt durch Transfers von außen beeinflusst wurde. Die Künste und Kulturen des modernen Europa entwickelten sich im Rahmen der Spannungen und Konflikte zwischen Tradition und Innovation und zwischen dem Eigenen und dem Fremden.

Inhaltlich und methodisch geht es in diesem Band um die Rolle von Politik, Staat, Markt, Publikum, Öffentlichkeit und Recht in der Gestaltung und Regulierung künstlerischer und kultureller Beziehungen und Prozesse; um den Vergleich zwischen sozio-kulturellen Milieus, Städten, Ländern und Großregionen Europas;² und um die Problematik der grenzüberschreitenden und interkulturellen Kommunikation, Kooperation und Abgrenzung (Kulturtransfer und Verflechtung).³ Im Folgenden diskutieren wir zuerst ausgewählte historische, sozial- und kulturwissenschaftliche Begriffe, Ansätze und Perspektiven, die das Verhältnis zwischen Kunst und Künstlern einerseits, Politik und Gesellschaft andererseits strukturieren (Kapitel 1). Im Anschluss daran wird der Zusammenhang von Kunst,

2 Vgl. zur Methode des Vergleichs: Kaelble, Hartmut, Historischer Vergleich, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 14.8.2012, URL: <http://docupedia.de/zg/Historischer_Vergleich?oldid=106431> (12.06.2017); Siegrist, Hannes, Perspektiven der vergleichenden Geschichtswissenschaft. Gesellschaft, Kultur und Raum, in: Kaelble, Hartmut; Schriewer, Jürgen (Hgg.), Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main u.a. 2003, S. 263–297; Haupt, Heinz-Gerhard; Kocka, Jürgen (Hgg.), Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 1996.

3 Vgl. zum Ansatz des Kulturtransfers: Middell, Matthias, Kulturtransfer, Transfers culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.1.2016, URL: <<http://docupedia.de/zg/Kulturtransfer?oldid=108736>> (12.06.2017); Kaelble; Schriewer, Vergleich und Transfer.

Macht und Wettbewerb, wodurch die Entwicklung des kulturellen Feldes in Europa maßgeblich bestimmt war und ist, erörtert (Kapitel 2). Die folgenden drei Kapitel orientieren sich an der Gliederung des Bandes und stellen ausgewählte Aspekte im Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft während des 19. und 20. Jahrhunderts vor. Themenschwerpunkte sind die Rolle der Kunst in der bürgerlichen Öffentlichkeit und die Entwicklung des Kunstmarktes (Kapitel 3); die Funktionen von Kultur, Kunst und Künstlern in verschiedenen politisch-gesellschaftlichen Systemen und im Spannungsfeld zwischen der Nationalisierung und Internationalisierung kultureller Beziehungen (Kapitel 4); und das Verhältnis von Kunst, Architektur und Stadtentwicklung (Kapitel 5).

1. Ansätze und Perspektiven der historischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung über Kunst, Politik und Gesellschaft

Alles in allem zeigt die historische, kultur-, kunst-, medien- und sozialwissenschaftliche Forschung über Kunst, Künstler und künstlerische Felder, dass die Bedeutung künstlerischer Akteure, Artefakte und Leistungen in den europäischen Gesellschaften seit dem 19. Jahrhundert massiv zugenommen hat. Im Zeitalter der so genannten Massengesellschaft wurde Kunst eingesetzt, um Gesellschaften zu mobilisieren, zu integrieren, zu kultivieren, zu repräsentieren; und um die Leistungs-, Wettbewerbs- und Kooperationsfähigkeit von Individuen und Organisationen zu steigern. Im konstitutionellen Staat und in der Zivilgesellschaft sollten Kunst und Wissenschaft vielfältige Funktionen in der Kultivierung des mündigen, verantwortlichen, freien, tugendhaften und leistungsfähigen Bürgers übernehmen; nicht zuletzt dessen Urteils-, Selbststeuerungs- und Kooperationsfähigkeit begründen. Künstler und Autoren beanspruchten professionelle Leistungsrollen und Eigenständigkeit, je nach Kontext auch weitergehende Sinnstiftungs- und intellektuelle Orientierungsfunktionen in der Kultur, Gesellschaft und Politik (vgl. den Beitrag von *Bertrand Tillier*). Die Nutzer von Kunst – Zuschauer, Leser, Zuhörer, Käufer, Konsumenten und Kunstliebhaber – schwankten zwischen passiven und aktiven Publikumsrollen, wie Kenner, gebildeter Dilettant, Fan, Konsument, Sammler, kritischer Teilhaber am Kunstprozess, Staatsbürger oder Europäer, der die Definition von Kunst und die Gestaltung künstlerischer Leistungen, Regeln und Organisationen mitbestimmt (vgl. die Beiträge von *Jürgen Osterhammel* und *Joachim Eibach*).

Bei der Analyse der Kommunikation und Kooperation zwischen Produzenten, Vermittlern und Nutzern bewegen sich die meisten der hier versammelten Beiträge mehr oder weniger ausdrücklich im Rahmen von kunstsoziologischen und sozialgeschichtlichen Ansätzen, wie Howard S. Beckers „Kunstwelt“ oder Pierre Bourdieus „künstlerischem Feld“.⁴ Die historisch unterfütterte Kunstsoziologie

4 Vgl. Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001; ders., *Einführung in die Soziologie des Kunstwerks*, in: Jurt, Joseph (Hg.), *Pierre Bourdieu*, Freiburg 2007, S. 130–145; Becker, Howard S., *Kunst als kollektives*

von Pierre Bourdieu ist dabei in der europäischen Geschichtswissenschaft etwas intensiver rezipiert worden als der Ansatz von Becker. Kunst interessiert als kollektives Handeln (Becker) und als Feld der Macht (Bourdieu), in dem Individuen und Gruppen wie Künstler, Kenner, Laien, Käufer, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Kunstsammler, Mäzene, Kunsthändler, Verleger sowie Organisationen wie Kunstvereine, Galerien, Akademien und Museen interagieren. Die Akteure des jeweiligen Feldes verständigen sich dabei unter anderem auch mit politischen und administrativen Instanzen und Akteuren, wie Kultur- und Bildungsministerien, Parlamenten, städtischen Kulturämtern, die finanzielle und organisatorische Aufgaben in der Kunstförderung übernehmen, sowie Parteien, Berufs- und Interessenverbänden, über Leitbilder und institutionelle Rahmenbedingungen.

Im vorliegenden Band werden klassische kunst-, kultur- und sozialgeschichtliche Themen, wie die Geschichte der künstlerischen Kreativität, Berufe, Ausdrucksformen und Meisterwerke, im Rahmen des jeweiligen künstlerischen Feldes sowie politischer und gesellschaftlicher Kontexte und Konstellationen behandelt.⁵ Der von Künstlern und anderen Angehörigen des engeren kulturellen Feldes immer wieder geäußerte Anspruch auf Autonomie der Kunst – verstanden als Freiheit der Kunst und Unabhängigkeit von außerkünstlerischen, insbesondere politischen Vorgaben und kommerziellen Zwängen – wird im jeweiligen historischen Kontext analysiert.

Bei der Autonomie der Kunst handelt sich um eine historisch ältere Meistererzählung (oder einen Mythos), die sich im Zeitalter der modernen liberalen und pluralistischen Kultur und Gesellschaft in Europa zunehmend durchsetzen und zu einem Markenzeichen der europäischen Kunst und Kultur werden konnte. Tatsächlich manifestierte sich der Anspruch auf künstlerische Autonomie in der Moderne in vielfältigen Rollen, Formen und Kontexten. Freiberufliche Künstler beriefen sich öfter auf einen sehr weitgehenden Autonomiebegriff. Auftragskünstler und angestellte Kunstschaftende in den hocharbeitsteiligen Großbetrieben der modernen kapitalistischen Kulturindustrien (wie in den Film- und Medienunternehmen) sowie Staatskünstler und Kulturschaftende in den zentral gelenkten Kulturapparaten moderner Diktaturen und totalitärer Staaten entwickelten dagegen

Handeln, in: Gerhards, Jürgen (Hg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 23–40; Müller-Jentsch, Walther, *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden 2011. Als knappe wissenschaftsgeschichtliche Einführung nützlich: Danko, Dagmar, *Kunstsoziologie*, Bielefeld 2012.

- 5 Vgl. Löhr, Isabella; Middell, Matthias; Siegrist, Hannes (Hgg.) *Kultur und Beruf in Europa*, Stuttgart 2012 (Band 2 der vorliegenden Reihe *Europäische Geschichte in Quellen und Essays*, mit Beispielen aus verschiedenen künstlerischen Sparten und Ländern); Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler*, Frankfurt am Main 1998; Frevert, Ute, *Der Künstler*, in: dies.; Haupt, Heinz-Gerhard, *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1999, S. 292–323; Trebesius, Dorothea, *Komponieren als Beruf. Frankreich und die DDR im Vergleich (1950–1980)*, Göttingen 2012; Parr, Rolf (unter Mitarbeit von Jörg Schönert), *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg 2008; Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998; Reckwitz, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

einen engeren beruflich-technischen Autonomiebegriff, der ihnen unter komplexen organisatorischen Bedingungen Spielräume verschaffen sollte. Bisweilen ging es diesen Inhabern künstlerischer und kunstnaher Berufe stärker um die Sicherung höherer beruflicher, technischer, sozialer und wirtschaftlicher Standards; bisweilen um die Verteidigung des Anspruchs auf kollektive berufsständische Selbstverwaltung in Nischen des herrschenden Kulturregimes; und bisweilen um die Sicherung subjektiver Handlungsansprüche und Freiheitsrechte in der Gesellschaft überhaupt.⁶

Formal galten Produzenten und Vermittler künstlerischer Artefakte und Leistungen als Inhaber eines Berufs und vertragsfähige Rechtssubjekte, die im Rahmen des jeweiligen Kunst- oder Kulturregimes ihre Verhältnisse zu Dritten – wie Käufern, Verwertern, Nutzern und Publikumsgruppen – selbständig aushandeln und spezifizieren konnten. Autonomie (im Sinne von Selbstbestimmung, Selbstregulierung) bedeutete jedoch selbst unter liberalen und pluralistischen Bedingungen oft nicht, dass die Regeln der Kunst von den Künstlern allein bestimmt werden konnten. In vielen Fällen waren die Kooperation zwischen Individuen, Kunst produzierenden und vermittelnden Organisationen und der Wettbewerb künstlerischer Ausdrucksformen heteronom, das heißt durch Dritte, bestimmt.

Die Geschichte der Institutionalisierung und Organisation der Kunst in Europa zeigt, dass die Produktion, Verteilung, Vermittlung, Bewertung und Nutzung künstlerischer Güter und Leistungen über weite Strecken durch ähnliche Prinzipien und Institutionen wie in anderen gesellschaftlichen Sphären geregelt wurden. Die Regulierung künstlerischer oder kultureller Tätigkeiten und Beziehungen beruhte auf Prinzipien und Institutionalisierungsstrategien (und damit verbundenen Leitbegriffen, Diskursen und Erzählungen), von denen einige stichwortartig in der folgenden Aufzählung bipolarer Begriffspaare benannt werden: Autonomie versus Heteronomie, Wettbewerb versus Monopol, Exklusion versus Inklusion, Professionalisierung versus Laisierung, Individualisierung versus Kollektivierung, Privatisierung versus Sozialisierung, Konfessionalisierung versus Säkularisierung, Verbürgerlichung versus Aristokratisierung oder Nivellierung, Bürokratisierung versus Liberalisierung, Lokalisierung versus Universalisierung, Nationalisierung versus Internationalisierung, Pluralisierung versus Homogenisierung, Demokratisierung versus Zentralisierung, Einzelfertigung versus rationalisierte, standardisierte Massenproduktion usw.

Vielfach handelte es sich dabei ursprünglich um Programmbegriffe von Oppositions-, Interessen- und Weltanschauungsgruppen, auch sozialer und künstlerischer Avantgarden. Autonomisierung der Kunst bedeutete vielfach bloß, dass solche Prinzipien, Deutungsschemata, Regulierungs- und Handlungsmuster ein Stück weit den besonderen Verhältnissen, Bedürfnissen, Erfahrungen und Erwartungen des künstlerischen Feldes angepasst wurden. Im Laufe der europäischen Ge-

6 Vgl. mit weiterführenden Angaben Siegrist, Hannes, Professionelle Autonomie in der modernen Gesellschaft, Wissenschaft und Kultur. Einführung, in: Siegrist, Hannes; Müller, Dietmar (Hgg.), Professionen, Eigentum und Staat. Europäische Entwicklungen im Vergleich – 19. und 20. Jahrhundert, Göttingen 2014, S. 15–38.

schichte wurden einige dieser Regulierungsformen und Interaktionsmodi jeweils unter einem übergeordneten Ordnungsprinzip (wie Freiheit, Wettbewerb, Gerechtigkeit, Pluralität oder Gleichheit) oder im Kontext einer ideologischen Strömung, politischen Verfassung oder Gesellschaftsform (wie Liberalismus, Nationalismus, Faschismus, Staatssozialismus, Demokratie) gebündelt und als unterschiedliche Typen von Kultur-Regimen, kultureller Herrschaft, Kulturverfassung oder Cultural Governance (Steuerung der Kultur)⁷ definiert. Im Kontext eines liberalen Systems z.B. wurden bestimmte Formen kultureller Herrschaft bzw. der Politisierung und Verstaatlichung der Kultur abgelehnt. Im Kontext einer verstaatlichten staatssozialistischen Kultur waren dagegen bestimmte Formen der Kommerzialisierung (das heißt profitorientierte, unternehmens- und marktförmige Regulierung) verpönt.

Nachdem diese Begriffe bzw. die entsprechenden Diskurse oder Meistererzählungen von Geschichts-, Rechts-, Sozial- und Kulturwissenschaftlern systematisch erforscht und zu abstrakten Prozessbegriffen, Typen und Erzählschemata umgeformt worden sind, fungieren sie als analytische Raster-Begriffe in der wissenschaftlichen Forschung über soziale und kulturelle Beziehungen und Prozesse. Sie helfen dabei, das Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft im Laufe der europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu begreifen.

Der französische Sozial- und Kulturhistoriker Christophe Charle bezeichnet in seinem Werk über den Vergleich und die Verflechtung der Künste und Kulturen in Europa das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert der Deregulierung.⁸ Das von weltlichen und geistlichen Fürsten sowie städtischen Patriziern und Berufsständen beherrschte feudale, ständische und absolutistische alte Kulturregime mit seinen festen Positionen und rigiden Regeln erodierte und wurde ersetzt durch vergleichsweise dynamische, durchlässige, transparente, kompetitive, ansatzweise pluralistische und partizipative Kulturregimes, die sich auf bürgerlich-liberale, kulturstaatliche oder demokratische Prinzipien beriefen. Die Steuerung der Kunst erfolgte vermehrt durch vergleichsweise berechenbare gesetzliche, administrative, finanzielle und kommunikative Verfahren. Das ermöglichte mitunter eine stärker an den Bedürfnissen und Möglichkeiten von Künstlern, Publikum und Öffentlichkeit orientierte Ausrichtung und Organisation des künstlerischen Feldes. Tatsächlich expandierte der private, unternehmerische, kommerziell und marktförmig koordinierte Kultursektor in weiten Teilen Europas jedoch erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in einer Weise, dass er eine Eigendynamik bekommen und politische und soziale Prozesse stärker bestimmen konnte.

So ist das Ausmaß der Deregulierung der Künste und die Bedeutung der politischen Emanzipation der Künstler im langen 19. Jahrhundert eigentlich erst vor dem Hintergrund der (von Christophe Charle nur in einem kurzen Ausblick skizzierten) Re-Politisierung bzw. Re-Regulierungen in der Zeit zwischen dem Ersten

7 Vgl. zu Cultural Governance: Knoblich, Tobias J.; Scheydt, Oliver, Zur Begründung von Cultural Governance, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2009), H. 8, URL: <<http://www.bpb.de/apuz/32190/zur-begrueundung-von-cultural-governance?p=all>> (12.06.2017).

8 Charle, Christophe, La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europa au 19^e siècle, Paris 2015.

Weltkrieg und den späten 1980er-Jahren wirklich zu erkennen. Im 20. Jahrhundert wurden liberale und demokratische Kulturregimes in weiten Teilen Europas zuerst durch autoritäre und nationalistische Regime sowie nationalsozialistische und faschistische Diktaturen verdrängt; dann in den Ländern Mittel-, Ostmittel- und Osteuropas durch Sowjetisierungsprozesse marginalisiert und durch zentralistische national-kommunistische Kulturregime ersetzt. Zu einer neuerlichen De- und Re-Regulierung unter liberalen Vorzeichen kam es im Westen in den Jahrzehnten nach 1945, und verstärkt seit den 1970er-Jahren im Zuge der nationalen, europa-weiten und globalen Liberalisierung wirtschaftlicher und kultureller Beziehungen; im Osten nach dem Fall der Berliner Mauer 1989/90. Die Beiträge des vorliegenden Bandes bestätigen diese Periodisierung über weite Strecken, variieren sie aber auch. Sie zeigen, dass die langfristige Entwicklung durch Spannungen zwischen politischen Machtinteressen und kommerziellem und künstlerischem Wettbewerb bestimmt war.

2. Kunst, Macht und Wettbewerb. Von der Kunst- zur Kultur- und Künstlerpolitik

Die Innen- und Außenbeziehungen der Kunst sind im modernen Europa in hohem Maße durch Macht und Wettbewerb bestimmt. Mit dem Modus der Institutionalisierung und Organisation von Kunst, Kultur und Gesellschaft korrespondieren jeweils bestimmte Formen von Kunst-, Kultur- und Künstlerpolitik. Die Kunstpolitik wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend als Teil einer umfassenden Kulturpolitik begriffen und bezeichnet. Diese bündelt im weitesten Sinne politikförmige Maßnahmen, welche die Produktion, Vermittlung, Nutzung und Rezeption von Kunst sowie die „Kultivierung“ oder „Zivilisierung“ des Bürgers und der sozialen Beziehungen bestimmen und ermöglichen.

Ein *enger gefasster Kulturpolitikbegriff*, wie er vor allem in der politikwissenschaftlichen Forschung dominiert, begreift die Kulturpolitik als *Ausdruck öffentlichen Engagements* im Bereich der Produktion, Reproduktion und Vermittlung von Kultur.⁹ So betrachtet die französische Forschung, die politik-, sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven frühzeitig enger verknüpft hat, die Institutionalisierung staatlicher und städtischer Kulturpolitik in spezifischen Strukturen als zentrales Element der Kulturpolitik.¹⁰ Sie unterscheidet auf dieser Grundlage dichotomisch zwischen einer *Kunstpolitik* (*Politique des Beaux-Arts*), die für die

9 Vgl. Volkerling, Michael, Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, in: *European Journal of Cultural Policy* 2 (1996), H. 2, S. 189–212, hier S. 191; Gray, Clive, Comparing Cultural Policy: A Reformulation, in: *European Journal of Cultural Policy* 2 (1996), H. 2, S. 213–222, hier S. 215.; von Beyme, Klaus, Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie, in: ders., *Kulturpolitik und nationale Identität*, Opladen 1998, S. 9–35.

10 Vgl. dazu u.a. Urfalino, Philippe, L’histoire de la politique culturelle, in: Rioux, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean François (Hgg.), *Pour une histoire culturelle*, Paris 1997, S. 311–324; ders., *L’invention de la politique culturelle*, Paris 1996; Dubois, Vincent, *La politique culturelle. Genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Paris 1999.

III. und IV. Republik (das heißt von 1870–1959) als typisch angesehen wird, und einer *Kulturpolitik (Politique culturelle)*, wie sie von der V. Republik seit 1959 betrieben wird. Die traditionelle Kunstpolitik sei durch eine vergleichsweise bescheidene Intervention des Staates im Kunstbereich und einen relativ geringen Institutionalisierungsgrad gekennzeichnet gewesen, während die moderne Kulturpolitik gerade durch starke institutionelle Strukturen und eine staatliche Kulturmission charakterisiert sei.

Ein *weiter gefasster Begriff von Kulturpolitik* dagegen beschränkt die Gruppe der Akteure nicht einseitig auf Staat, Städte, Gemeinden und öffentliche Körperschaften, bezieht vielmehr auch Vereine, Verbände und andere zivilgesellschaftliche Akteure ein, die an der politischen Aushandlung der Regeln, Verfahren und Praktiken in der Kunst und in angrenzenden Bereichen partizipieren. Damit wird berücksichtigt, dass sich die Unterscheidung zwischen Staat und Zivilgesellschaft seit dem 19. Jahrhundert öfter verwischte: Vereine gründeten Museen und Orchester, die für die lokale Kunstszene Bedeutung erlangten und in der Folge häufiger im Zusammenspiel mit städtischen und staatlichen Kulturbürokratien weiter entwickelt und als öffentliche Körperschaften betrieben wurden.

Die vergleichende und verflechtungsgeschichtliche Forschung zur Kulturpolitik in Europa steht noch in den Anfängen. Sie muss berücksichtigen, dass sich Erfahrungs- und Wahrnehmungshorizonte sowie die Erwartungs- und Planungshorizonte der mit Kunst befassten und in das künstlerische Feld involvierten Akteure zyklisch und periodisch änderten. Das soll hier thesenartig erörtert werden.

Aufgrund der Synchronisierung von Regeln und Abläufen nahmen die Intensität und Ähnlichkeiten in den künstlerischen und kulturellen Beziehungen zwar zeitweise europaweit zu. Prozesse der äußerlichen Homogenisierung und Angleichung wurden allerdings immer wieder dadurch relativiert, dass Ausdrucksstile und sozio-kulturelle Regeln im Kontext einer Gesellschaft oder Großregion verschieden rezipiert und zu unterschiedlichen Zwecken genutzt wurden (vgl. die Beiträge von *Sven Oliver Müller, Tobias Becker* und *Axel Körner*).

Ein einmal etabliertes institutionelles Wissen, das für Erwartungssicherheit zu sorgen beanspruchte, geriet periodisch und in bestimmten Räumen an Leistungsgrenzen und unter Rechtfertigungszwänge. Institutionen und Regulierungsstrategien, die ursprünglich als funktionale und ideologische Alternativen verstanden worden waren, existierten in wechselnden Über- und Unterordnungsverhältnissen auch nach politischen Umbrüchen weiter und mussten ständig neu aufeinander abgestimmt werden – bis sie früher oder später in gewissen Hinsichten auch als wechselseitige Ergänzung oder Verstärkung erschienen. Im Rahmen der durch vielfältige Konflikte, Brüche, Konvergenzen, Divergenzen sowie Ungleichzeitigkeiten gekennzeichneten europäischen Geschichte bildeten sich so institutionelle Mischverhältnisse und hybride, ordnungspolitisch unorthodoxe Kulturregimes heraus. Dazu gehört nicht zuletzt das Muster der staatlich, gesetzlich, zivilgesellschaftlich, marktförmig und durch internationale Konventionen geregelten Kultur (vgl. die Beiträge von *Hannes Siegrist* und *Isabella Löhr*), das heute vielen als das typische europäische Kulturregime gilt. Tatsächlich ist dieses Kulturregime das Ergebnis einer langen und konfliktreichen Entwicklung, in der sich das Verhältnis

zwischen institutionellen Haupt-, Neben- und Untergrundpfaden laufend, bisweilen auch abrupt, änderte.

Im Laufe der spannungs- und konfliktreichen europäischen Geschichte gerieten etablierte nationale, imperiale und internationale Kulturregime wiederholt unter Druck, da sie im grenzüberschreitenden Wettbewerb der Ausdrucksformen nicht mehr mithalten konnten oder ihnen die Anerkennung von den eigenen Künstlern, Bürgern und Publikumsgruppen – aufgrund künstlerischer wie nicht-künstlerischer Motive – aufgekündigt wurde. Periodisch wurden Künstler, Kunstwerke, künstlerische Ausdrucksformen und damit verbundene sozio-kulturelle Regeln und ästhetische Standards im Gefolge eines politischen Wechsels in Teilgebieten Europas diskriminiert (vgl. den Beitrag von *Thomas Höpel* „Die Abwehr internationaler Kunst im Nationalsozialismus“), in den Untergrund oder ins Exil gedrängt, bevor sie von politischen Oppositionsbewegungen, sozialen Bewegungen und Künstler-Avantgarden wieder belebt und verbreitet wurden (vgl. den Beitrag von *Helmut Peitsch*). Der Wiederaufstieg wurde dabei oft durch den Transfer von Personal, Wissen und künstlerischen Artefakten aus Ländern oder Großregionen begünstigt, in denen es nicht zu gleichartigen Diskriminierungen gekommen war und deren kulturelles System aufgrund des Wettbewerbs zwischen Staaten, Unternehmen und Künstlern auf Expansion angelegt war. Bei den sogenannten alten Traditionen in der Geschichte der europäischen Kunst und Kultur handelt es sich so vielfach um programmatisch gemeinte zeitgenössische oder nachträgliche Verallgemeinerungen, die historische Brüche glätten und regionale Abweichungen unterbewerten.

Wer über eine bestimmte Kombination von Macht und Vermögen oder von kulturellem, sozialem oder politischem Wissen verfügte, entwickelte früher oder später auch den Anspruch, an den Auseinandersetzungen zu partizipieren, in denen über legitime Kunst und anerkannten Geschmack entschieden wurde. Darauf beruhte sowohl die Hierarchie der Künstler, Künste und künstlerischen Ausdrucksformen als auch die Unterscheidung zwischen Hoch-, Populär- und Massenkultur. Dafür entwickelten die modernen Künstler und Gesellschaften Kriterien wie Kreativität, Gestaltungshöhe, Singularität, Originalität, Standardisierung, Reproduzierbarkeit, Auflage, Preis, soziale Zugänglichkeit, Verbreitungsgrad und Nutzen für das Privat- und Allgemeinwohl. Künstlerische Leistungen, Artefakte, Kanonisierungen und Meistererzählungen sowie komplexe ästhetisch-kulturelle Ordnungen konnten damit von Künstlern, Politikern, Kunstförderern, Experten, Unternehmern, Liebhabern, Käufern und Bürgern verglichen und bewertet werden. Diese Kriterien galten nicht nur für den Vergleich und Wettbewerb zwischen einzelnen Künstlern, Künstlergruppen und künstlerischen Sparten, sondern auch für den Wettbewerb zwischen Städten, Regionen, Nationen und Imperien – soweit er im Medium der Kunst oder im Reden über Kunst erfolgte.

Unter europageschichtlichen Gesichtspunkten interessiert, auf welchen Ebenen und in welchen Arenen die Regeln der Kunst verhandelt wurden: auf der städtischen, nationalen oder internationalen Ebene. So im Rahmen von regionalen Kunstaustellungen und städtischen Kunstfestivals, oder in Diskussionen über Kunstprogramme, nationale und auswärtige Kulturpolitik und internationale Ver-