

Anna Weiland

# Private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland





Anna Weiland

# **Private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland**



## **Vorab**

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2015 von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen.

Herzlich bedanken möchte ich mich an erster Stelle bei Prof. Dr. Edgar Wolfrum, Lehrstuhl für Zeitgeschichte, Historisches Seminar Heidelberg, sowie dem Zweitgutachter Prof. Dr. Henry Keazor, Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg, für die wohlwollende Betreuung meiner Promotion und die stets konstruktive Beratung.

Ich danke Prof. Dr. Günter Herzog vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V. sowie den Mitarbeitern des Theodor-Heuss-Archivs in Stuttgart für die Hilfsbereitschaft und zahlreichen Auskünfte. Ein besonderes Dankeschön gilt der Geschäftsstelle des Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e. V. in Berlin – ich danke Gudrun Gehring und Dr. Stephan Frucht für die vielen Telefonate vorab und die Gespräche vor Ort. Mein ausdrücklicher Dank gilt der Bischöflichen Studienstiftung Cusanuswerk für die finanzielle und ideelle Unterstützung meines Projekts.

Für die kritische Durchsicht meiner Arbeit/Einleitung möchte ich Ann-Kathrin Wulff/Sarah Hagmann herzlich danken. Dieser Dank gilt im Besonderen auch meinem Vater, Dr. Adolf Weiland, der diese Arbeit komplett durchgesehen, die Entwicklung meines Projekts von Beginn an begleitet und mich in meinem Vorhaben stets bestärkt hat. So auch meine Mutter, der ich für all die Unterstützung und den Zuspruch in guten wie in schwierigen Zeiten zu danken habe. Ich danke auch meinen Brüdern, Johannes und Lukas, die mich immerzu ermutigten, und meinen Freunden, ganz besonders Carmen Schucker. Abschließend und von ganzem Herzen bedanke ich mich bei Fabian Lindenmayer für seine unendliche Geduld, gerade in der Abschlussphase meiner Promotion.

Für die finale Gestaltung der Arbeit danke ich dem Studio Tobias Becker, Mannheim.

Heidelberg, März 2017  
Anna Weiland



# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>11</b>
1.1	Untersuchungsgegenstand und Terminologie	13
1.1.1	Zielsetzung	13
1.1.2	Private und öffentliche Förderung in Deutschland	15
1.1.3	Kultur, Kunst und ihre Lobby	18
1.1.4	Förderformen und Motive	20
1.2	Methodischer Ansatz und Vorgehensweise	25
1.3	Forschungsstand und Quellenlage	29
<b>2</b>	<b>„Kohle für Kunst“: Pragmatismus im Provisorium (1945 –1950)</b>	<b>37</b>
2.1	Tradition oder Neuanfang?	39
2.1.1	Unternehmer zwischen Kontinuität und Zerstörung	39
2.1.2	Alliierte Erneuerung nach 1945	44
2.2	Vorläufer: Die Schenkung Haubrich	48
2.3	Erste Kooperationen	53
2.3.1	Ausstellungen und Ruhrfestspiele	53
2.3.2	Deutsch-alliierte Kulturpolitik am Beispiel der französischen Zone	58
2.4	Wiederbelebte Szene: Zeitgenössisches in privaten Galerien	62
2.5	Kunstpolitische Fronten	66
2.5.1	Kulturelle Spaltung und postulierte Freiheit	66
2.5.2	Darmstädter Gespräch und Wirtschaftsreform	69

<b>3</b>	<b>Korporativ:</b>	
	<b>Kulturpflege und Nachwuchsförderung (1951–1959)</b>	<b>77</b>
3.1	Positionsbestimmung	79
3.1.1	Der BDI und sein Kulturkreis	79
3.1.2	Fundamente unternehmerischer Gemeinschaftsförderung	83
3.2	Exklusive Netzwerke	89
3.2.1	Unternehmer als philanthropische Akteure	89
3.2.2	Kulturkreisförderung in der Selbstkritik	91
3.3	Unter Rechtfertigungsdruck	96
3.3.1	Kriterien, Analogie und „documentarischer“ Anschluss	96
3.3.2	Fremdgesteuerte Kunst	100
3.4	Stimmungswandel	103
3.4.1	Kulturkreis in der kulturökonomischen Kritik	103
3.4.2	Grundsatzstiftungen und Museumsspenden	106
3.5	Abstrakte Vorboten	111
3.5.1	Dekorative Häuslichkeit und Bürogestaltung	111
3.5.2	Umstrukturierung und Auswahlgremien	115
<b>4</b>	<b>Pioniere:</b>	
	<b>Einzelengagements mit Eigendynamik (1960–1972)</b>	<b>121</b>
4.1	Öffnung: Populäres aus Amerika	123
4.2	Neue Vertriebs- und Vermittlungswege	128
4.2.1	Galerien als progressive Motoren	128
4.2.2	„Kunstmarkt“ und neue Förderer	131
4.3	Entschiedene Epigonen	136
4.3.1	Sammler gehen voran	136
4.3.2	Grundsteine neuer Privatsammlungen	142
4.4	Unter Ideologieverdacht	148
4.4.1	Kollektive Förderung im Kalten Krieg	148
4.4.2	Rückzug mit Modellcharakter	153
4.5	Schattendasein: Private Förderung hinter öffentlicher Soziokultur	157

<b>5</b>	<b>Kurswechsel: Kunstförderung in Wirtschaftsunternehmen (1973–1985)</b>	<b>165</b>
5.1	Im Visier der RAF: Kulturkreis zwischen Risiko und Reform	167
5.2	Bewusst initiiert: Künstler in den Betrieben	173
5.3	Interner Einsatz	178
5.3.1	Kunst am Arbeitsplatz	178
5.3.2	Grundsteine erster Unternehmenssammlungen	184
5.4	Erste Corporate Collections: Beispiel Sammlung Deutsche Bank	191
5.5	Bestandsaufnahme	200
5.5.1	25 Jahre Kulturkreis	200
5.5.2	Vereinsinterne Zirkel neben „sozialer Realität“	205
<b>6</b>	<b>Identitätsstiftend: Annäherung und Institutionalisierung (1986–1996)</b>	<b>213</b>
6.1	Erster Seismograph: Pilotstudie unter Kulturkreismitgliedern	215
6.2	Potential: Private Förderung auf der Ersatzbank	222
6.3	Neuland: Kulturkreis auf (inter-)nationalem Terrain	228
6.4	Zwischenräume	232
6.4.1	Deutsch-deutscher Austausch vor 1989	232
6.4.2	Umgewidmete Kunst für Leipzig	238
6.5	Gestärktes Selbstbewusstsein	242
6.5.1	Öffentliche Privatmuseen	242
6.5.2	Politische Mobilisierung nach 1992	247

<b>7</b>	<b>„Turnaround“: Profilierung und kulturelle Lobby (1997–2010)</b>	<b>257</b>
7.1	Externe Ausrichtung: Sponsoring und kulturelle Verträglichkeit	259
7.2	Tiefenprofil via Kunst: Unternehmen als corporate citizen	266
7.3	Aktivierende Zusammenarbeit	273
7.3.1	Kulturkreis als kulturpolitisches Sprachrohr	273
7.3.2	Sponsoring-Erlass, Stiftungsreform und politische Interessenvertretung	277
7.4	Komplementär: Private Ergänzung zur öffentlichen Kulturwirtschaft	285
7.5	Krisenbewusstsein	293
7.5.1	Neue Prioritäten und Produktlancierung	293
7.5.2	Corporate Cultural Responsibility und Anerkennungskultur	300
<b>8</b>	<b>Etabliert: Kunst- und Kulturförderung in Deutschland</b>	<b>309</b>
8.1	Politischer Faktor: Nationale Engagementstrategie der Bundesregierung	311
8.2	Allrounder: Kulturkreis heute	316
8.2.1	Vereinsstruktur und Mitglieder	316
8.2.2	Förderung und Gremien	318
8.2.3	Arbeitskreise und Beratung	324
8.3	Beständiger Trend?	332
8.3.1	Kunstsammeln und Kulturfördern im Diskurs	332
8.3.2	Förderstrategien im Umbruch	336
<b>9</b>	<b>Schlussbetrachtung:</b>	<b>343</b>
9.1	Ausgangspunkt 1945	344
9.2	Gruppenspezifische und organisierte Kulturlobby	345
9.3	Wirtschaft fördert Kunst, Kunst fördert Wirtschaft	347
9.4	Verbreitung und Professionalisierung	348
9.5	Unternehmerisches Kunstengagement zwischen Krise und Erneuerung	350

<b>10</b>	<b>Anhang</b>	<b>353</b>
	Abkürzungsverzeichnis	354
	Abbildungsverzeichnis	355
	Ungedruckte Quellen	356
	Gedruckte Quellen	356
	Allgemein	456
	Studien und Gutachten	361
	Drucksachen, Berichte und Erklärungen	361
	Presseerzeugnisse	361
	Internetquellen	362
	Allgemein	362
	Studien	364
	Drucksachen, Berichte und Erklärungen	364
	Presseerzeugnisse	364
	Interviews und E-Mail-Verkehr	366
	Sekundärliteratur	366
	Gedruckte Publikationen	366
	Online-Publikationen	377



# 1 Einleitung

„Um es gleich am Anfang zu unterstreichen: Unser Thema umschließt die Aussage eines Optimisten – den Skeptiker mag schon der Leichtsinns tönen, mit dem hier zwei als gegensätzlich empfundene Kategorien menschlichen Handelns, nämlich Wirtschaft und Kunst, zueinander in eine Beziehung gesetzt werden, in eine Beziehung überdies, die sich über das distanzierte, von hinreichendem Misstrauen begleitete Verhältnis der beiden zueinander offenbar hinwegsetzt, um nun auch noch mit der These von der Begegnung die Behauptung vorzustellen, hier verringere sich eine Kluft, hier bewegten sich zwei aufeinander zu – und dies in einer Zeit, in der alles auseinanderstrebt!“<sup>1</sup>

Mit seiner optimistischen Behauptung, die diametral zueinander stehenden Bereiche Wirtschaft und Kunst näherten sich aneinander an, begann der damalige Vorstandssprecher der Dresdner Bank, Jürgen Ponto, am 14. Oktober 1973 seine Rede auf der Hannoveraner Jahrestagung des damals noch sogenannten „Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie“. Als leidenschaftlicher Musikförderer war Ponto selbst Mitglied im Kulturkreis, einem Zusammenschluss von kunst- und kulturfördernden Unternehmern sowie Unternehmen.<sup>2</sup> Ohne es zu diesem Zeitpunkt wissen zu können, bereitete Ponto seine Zuhörer – ebenfalls kunstfördernde Wirtschaftsunternehmer – mit seinen einleitenden Worten auf eine Entwicklung vor, die weit über ihre „Zeit“ hinausgehen sollte: Spätestens seit den 1980er Jahren verringerte sich mit Einsetzen eines verstärkten unternehmerischen Kunst- und Kulturrengagements die „Kluft“ zwischen Wirtschaft und Kunst zusehends und bis heute nahezu gänzlich.<sup>3</sup>

Dass sich deutsche Wirtschaftsunternehmen branchenunabhängig auf vielfältigste Weise neben ihrem Kerngeschäft im Bereich Kunst und Kultur engagieren, ist zwischenzeitlich zur Normalität geworden. Unter den Labels „Corporate Citizenship“ bzw. „Corporate Social Responsibility“ haben sich Kunst und Kultur sowie deren Förderung fest in der jeweiligen Unternehmensstrategie etabliert.<sup>4</sup> In aktuellen Diskussionen um zivilgesellschaftliche Reformvorstellungen oder um grundlegende Änderungen im Bereich der staatlichen Kulturpolitik gewinnt unternehmerisches Kunst- und Kulturrengagement an Bedeutung.<sup>5</sup> Auf der anderen Seite funktionieren Kulturbetrieb und künstlerische Produktion nach ökonomischen Prinzipien. Kulturinstitutionen sind aufgrund von Kür-

- 1 Ponto, Jürgen: Begegnung von Kunst und Wirtschaft in unserer Zeit (Vortrag auf der Jahrestagung des Kulturkreises im BDI e.V. in Hannover am 14.10.1973), in: Ders., Mut zur Freiheit, <sup>2</sup>Düsseldorf/Wien 1977, S. 197–221, hier: S. 197.
- 2 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Die männliche Bezeichnung – sofern nicht anders gekennzeichnet – schließt immer auch die weibliche Form ein.
- 3 Vgl. Stockhausen, Claudia: Kunstförderung durch Unternehmen. Die Daimler Kunst Sammlung, Saarbrücken 2008, S. 3; Priddat, Birger P.: Ausloten eines Interface: Wirtschaft und Kunst. Ein Essay, in: *oeconomia. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft (Kaleidogramme, Bd. 28)*, hrsg. von Marc Markowski/Hergen Wöbken, Berlin 2007, S. 15–35, hier: S. 15: „Kunst/Wirtschaft ist ein Interface eigener Dignität“.
- 4 Borchardt, Philipp: Unternehmerisches Kunstengagement. Kulturförderung als integrierte Unternehmensstrategie (Dresdner Studien zur Kultur, Bd. 6), hrsg. von Karl-Siebert Rehberg/Michael Hofmann/Klaus Winterfeld, Leipzig 2009, S. 8 f.
- 5 Rothe, Christine: Kultursponsoring und Image-Konstruktion. Interdisziplinäre Analyse der rezeptionspezifischen Faktoren des Kultursponsoring und Entwicklung eines kommunikationswissenschaftlichen Image-Approaches, Univ. Diss. Bochum 2001, S. 242 f.; Schulz, Christina: Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland, Marburg 2007, S. 300.

zungs- und Sparmaßnahmen gezwungen, kosteneffizient und gewinnorientiert vorzugehen. Künstler agieren unternehmerisch und ihre Kunstwerke werden am Markt strategisch gehandelt. Darüber hinaus scheint die kreative und innovative Denkweise der Kunst eine unabdingbare „Ressource“ für die Wirtschaft zu sein, mit deren Hilfe akute gesellschafts- und wirtschaftspolitische Herausforderungen bewältigt werden sollen.<sup>6</sup>

Jürgen Ponto „These von der Begegnung“ der sich einst in „Misstrauen“ gegenüberstehenden Bereiche findet rückblickend nicht nur ihre Bestätigung. Sie kann sogar erweitert werden: Gegenwärtig stehen Privatwirtschaft und Kunst in enger, wechselseitiger Beziehung zueinander.<sup>7</sup> Für Ponto war die Annäherung von Kunst und Wirtschaft zum Zeitpunkt seiner Rede „nichts Überraschendes“,<sup>8</sup> sondern „vielmehr das Ergebnis eines Prozesses von einiger Dauer“,<sup>9</sup> den der Bankier etwa auf das Wirken „vieler herausragender Unternehmer“<sup>10</sup> seit dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland zurückführte. Doch wie sah dieser „Prozess“<sup>11</sup> aus, in dessen Folge sich Wirtschaft und Kunst aufeinander zubewegten? Wie entwickelte sich private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland? Und aus welchen Gründen förderten und fördern Unternehmer und Unternehmen bis heute Kunst und Kultur, obwohl in Deutschland doch überwiegend der Staat für die Kulturförderung und -pflege zuständig ist?

## 1.1 Untersuchungsgegenstand und Terminologie

### 1.1.1 Zielsetzung

Ziel dieser Arbeit ist es, die Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland aufzuzeigen. Dabei wird unter „Entwicklung“ eine „unumkehrbare, allmähliche, meist langfristige Veränderung in

6 Vgl. Mir, Emanuel: Kunst Unternehmen Kunst. Die Funktion der Kunst in der postfordistischen Arbeitswelt, Bielefeld 2014, S. 142; Brater, Michael/u. a. (Hrsg.): Kunst als Handeln – Handeln als Kunst. Was die Arbeitswelt und Berufsbildung von Künstlern lernen können, Bielefeld 2011, S. 13 ff.; siehe auch: Becker, Timo: Management mit Kultur. Die wachsende Rolle von Kunst und Kultur in der Managementausbildung (Kulturmanagement und Kulturwissenschaft), hrsg. von Armin Klein, Wiesbaden 2013.

7 Vgl. Priddat, Ausloten eines Interface, S. 33: „Die alte Distinktion zwischen Kunst als Sphäre des Ideellen und Wirtschaft als Sphäre des Materiellen fällt und geht über in eine Oszillation beider Sphären, die die Wirtschaft stärker als ‚kreativ‘ und die Kunst als ‚marktförmig‘ auftreten lässt, ohne beide Sphären miteinander zu vermischen“.

8 Ponto, Begegnung von Kunst und Wirtschaft, S. 198.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 205.

11 Ob Ponto den Begriff „Prozess“ bewusst in Abgrenzung zum Terminus „Entwicklung“ wählte, kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden. Fest steht, dass in den Historischen Sozialwissenschaften seit den 1970er Jahren „Prozess“ als alternative Kategorie zu „Entwicklung“ verwendet wurde. Im Hinblick auf seine These ist jedoch davon auszugehen, dass Ponto dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend „Prozess“ als zielgerichteten Verlauf im Sinne eines Fortschritts, der schließlich zur Annäherung von Kunst und Wirtschaft führte, verstanden wissen wollte; vgl. Jordan, Stefan: Was sind Historische Prozesse?, in: Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen, hrsg. von Rainer Schützeichel/ Stefan Jordan, Wiesbaden 2015, S. 71–85, hier: S. 73 f.; im Rahmen dieser Arbeit wird vornehmlich der Begriff „Entwicklung“ verwendet, siehe Kap. 1.1.

der Zeit“<sup>12</sup> verstanden. Diese Änderung lässt sich nicht ausschließlich als Gegenstand bewussten Handelns oder Planens einordnen, sondern sie folgt vielmehr eigenen Gesetzen. Werden eine Veränderung oder ein längerer Prozess als „Entwicklung“ bezeichnet, kann dies sowohl den Unterschied zum vorhergehenden Zustand als auch den Zusammenhang mit ihm akzentuieren. „Entwicklung“ bezieht sich folglich immer auch auf Kontinuitäten innerhalb solcher Veränderungen.<sup>13</sup>

Die räumliche Bezugsebene erstreckt sich auf die Bundesrepublik Deutschland, sodass der Schwerpunkt auf der westdeutschen Entwicklung der privaten Förderung liegt. Da der westdeutsche Raum spätestens nach 1989 keine selbstständige Einheit mehr bildet, sollen Möglichkeiten für privates Engagement in der DDR anhand kurzer Exkurse ebenfalls Beachtung finden. Speziell für den Bereich der Kultur stellt sich die Frage, ob etwa in Anlehnung an politisch-diplomatische Beziehungen bereits vor der Wiedervereinigung Verbindungen zwischen Akteuren aus der Bundesrepublik sowie der DDR existierten, die eine wechselseitige Beeinflussung der beiden räumlichen Bezugsebenen vor 1989 möglich machten und an die nach der deutschen Einigung angeknüpft werden konnte. Darüber hinaus sind neben dem Verhältnis von West- und Ostdeutschland auch die europäische und internationale Ebene kontextabhängig einzubeziehen.<sup>14</sup>

In der Annahme, dass bereits nach dem Zweiten Weltkrieg bzw. noch vor Gründung der Bundesrepublik Deutschland wesentliche Grundsteine für die westdeutsche Entwicklung der privaten Kulturförderung gelegt wurden, schließt die Betrachtung die Jahre der unmittelbaren Nachkriegszeit ein. Da sich der Untersuchungszeitraum bis in die Gegenwart erstreckt, sollen innerhalb der chronologisch angelegten Darstellung Zäsuren, die sich aus dem Wechselspiel vielschichtig ineinander wirkender und für die private Förderung relevanter Ereignisse ergeben, herausgearbeitet werden.<sup>15</sup>

Einzelne kunstfördernde Unternehmer, Unternehmen sowie private Institutionen werden exemplarisch auf ihren Einfluss- und Wirkungsbereich in den vergangenen Jahrzehnten hin untersucht. Dabei soll dem heute sogenannten „Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI“ besondere Bedeutung zukommen: Als „ein in Europa einzigartiger Zusammenschluss von über 400 Unternehmen und der Wirtschaft nahestehenden Persönlichkeiten“<sup>16</sup> eignet sich der Kulturkreis zum einen wegen seines frühen Gründungsdatums im Jahr 1951 für

12 Wieland, Wolfgang: Entwicklung, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Stuttgart 1994, S. 199–228, hier: S. 201.

13 Ebd.; vgl. methodischer Ansatz in Kap. 1.2; siehe auch: Speich Chassé, Daniel: Fortschritt und Entwicklung, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 21.09.2012, online: [http://docupedia.de/zg/Fortschritt\\_und\\_Entwicklung?oldid=106044](http://docupedia.de/zg/Fortschritt_und_Entwicklung?oldid=106044) (4.07.2015).

14 Vgl. Schildt, Axel/Siegfried Detlef (Hrsg.): Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, München 2009, S. 12.

15 Siehe Vorgehensweise in Kap. 1.2; vgl. Sabrow, Martin: Zäsuren in der Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, hrsg. von Frank Bösch/Jürgen Danyel, Göttingen 2012, S. 109–130, hier: S. 109 f.

16 Litzel, Susanne/Loock, Friedrich/Brackert, Annette (Hrsg.): Handbuch Wirtschaft und Kultur. Formen und Fakten unternehmerischer Kulturförderung, Berlin/Heidelberg 2003, S. 18.

eine eingehende Untersuchung. Zum anderen förderte der Kulturkreis von Beginn an Künstler sowie kulturelle Projekte in den Bereichen Architektur, bildende Kunst, Literatur und Musik.

Die Untersuchung der Vereinsgeschichte bietet die Möglichkeit, die Förderpraxis einer privaten, kollektiven sowie überregionalen Kulturinstitution von den Anfängen der Bundesrepublik bis in die unmittelbare Gegenwart nachzuvollziehen und diese im Kontext der allgemeinen Entwicklung der privaten Kulturförderung zu betrachten. Denn entgegen der in der Literatur vereinzelt vorgenommenen Klassifizierung, wonach der Kulturkreis eine „Sonderform“ des unternehmerischen Kulturrengagements darstellt,<sup>17</sup> wird im Vorfeld dieser Arbeit davon ausgegangen, dass es sich bei den Förderaktivitäten des Kulturkreises aus historischer Perspektive „um maßgebliche Handlungsfelder eines Teils der bürgerlichen Eliten in der Bundesrepublik“<sup>18</sup> handelt. Schließlich definiert die Institution des Kulturkreises neben der Förderung von Kunst und Kultur auch wichtige kulturpolitische Themen wie die steuerrechtliche Behandlung des privaten Kunstengagements als Schwerpunkt ihrer Tätigkeit.<sup>19</sup> Mit Blick auf gegenwärtige kultur- und ordnungspolitische Diskurse wird daher die These, nach der private Einzel- oder Kollektivförderung im Rahmen einer künftigen (Neu-)Gestaltung öffentlicher Kulturförderung an Bedeutung gewinnen, zu prüfen sein.

## 1.1.2 Private und öffentliche Förderung in Deutschland

Wenn im Folgenden von „privater“ Kulturförderung gesprochen wird, ist diese von der „öffentlichen“, staatlichen Förderung zu unterscheiden und meint das Kunst- und Kulturrengagement privatwirtschaftlicher Akteure. Im Rahmen dieser Arbeit handelt es sich dabei um einzelne Unternehmerpersönlichkeiten, Wirtschaftsunternehmen, privat-kommerzielle Institutionen wie Galerien oder privat-gemeinnützige Förderzusammenschlüsse wie Vereine oder Stiftungen.<sup>20</sup> Kontextabhängig wird auch der zusammenfassende und übergeordnete Begriff „Wirtschaft“ als ein Teilsystem der Gesellschaft verwendet. „Wirtschaft“ wird dabei nicht als ein monolithischer Block, sondern stets als eine Vielfalt von Organisationen und Unternehmen mit unterschiedlichsten Handlungspotentialen für die Bereitstellung von materiellen und immateriellen Gütern verstanden. Je nach Größe, Rechts- und Organisationsform, Branchenzugehörigkeit sowie

17 Duhme, Michaela: Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1986, S. 121-124 und S. 141; Becker, Bettina M.: Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Motive, Chancen und Grenzen unternehmerischen Kunstengagements, Frankfurt a.M./New York 1994, S. 59 ff.

18 Frey, Manuel: Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerlichere Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 4), hrsg. von Thomas W. Gaehtgens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup, Berlin 1999, S. 209.

19 Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 288.

20 Vgl. Borchardt, Unternehmerisches Kulturrengagement, S. 55; Klein, Armin: Kulturpolitik. Eine Einführung, Wiesbaden 2009, S. 168; Bruhn, Manfred: Sponsoring. Systematische Planung und Einsatz, Wiesbaden 2010, S. 197: Bruhn ordnet kollektive „Förderungsformen“ wie Vereine, Verbände, Stiftungen, Gewerkschaften, Parteien als „Zwischenformen“ (zwischen öffentlicher und privater Förderung) ein.

Stellung im Wirtschaftsprozess kann das gesellschaftliche Selbstverständnis von Unternehmen und somit ihr Bezug zur kulturellen Umwelt variieren.<sup>21</sup>

Es wird davon ausgegangen, dass gerade das Unternehmertum neben monetären Möglichkeiten auch im ideellen Sinne über ein „besonderes Potential“ verfügt, fördernd zu wirken.<sup>22</sup> Personen, die aufgrund eigener Initiative und Verantwortlichkeit wirtschaftlich erfolgreich sind, können ihre diesbezüglichen Fähigkeiten auch in anderen Gesellschaftsbereichen wirksam machen – ohne dies zwangsläufig tun zu müssen. Die Annahme, dass insbesondere Unternehmer über ein bestimmtes Bildungsniveau und Handlungspotential verfügen, das sie philanthropisch wirksam machen, trägt dazu bei, den Schwerpunkt dieser Arbeit auf die „unternehmerische“ Kunst- und Kulturförderung zu legen.<sup>23</sup>

Dabei bilden unternehmerische Förderleistungen in Deutschland stets eine Ergänzung zur staatlichen Kulturfinanzierung. Unter „staatlicher Kulturfinanzierung“ bzw. unter „staatlicher, öffentlicher Kulturpolitik“ wird in dieser Arbeit vornehmlich die Kulturpolitik und Kulturfinanzierung des Bundes verstanden, von der letztlich entscheidende Entwicklungsimpulse ausgehen. Es sollen eventuelle Verbindungen, Ungleichheiten oder Parallelitäten zwischen öffentlicher und privater Förderung auf übergeordneter Ebene ausgemacht werden. Hierdurch können auch solche Kulturmodelle, die etwa eine Zusammenarbeit von privater und staatlicher Seite vorsehen, näher betrachtet werden.

Die „direkte“ Förderung von staatlicher Seite kann über Steuervergünstigungen oder Finanzierungshilfen erfolgen. Mit der Schaffung von rechtlichen Rahmenbedingungen nimmt der Staat „indirekt“ Einfluss auf die Kulturförderung.<sup>24</sup> Die kulturpolitischen Aufgaben in der Bundesrepublik Deutschland sind zwischen Bund, Ländern und Kommunen auf Grundlage des kooperativen Föderalismusprinzips verteilt.<sup>25</sup> Die Zuständigkeit für kulturelle Angelegenheiten liegt bei

- 21 Backhaus-Maul, Holger: Traditionspfad mit Entwicklungspotential, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 14–20, hier: S. 19; Aus Sicht der managementorientierten Betriebswirtschaftslehre stellt ein „Unternehmen“ ein „offenes, dynamisches, komplexes, autonomes, marktgerichtetes, produktives, soziales System“ dar, siehe: Thommen, Jean-Paul/Achleitner, Ann-Kristin (Hrsg.): Allgemeine Betriebswirtschaftslehre. Umfassende Einführung aus managementorientierter Sicht, Wiesbaden 2012, S. 43; zum Begriff „Wirtschaft“: ebd., S. 35 f.
- 22 Ströing, Miriam: Über die Philanthropen unter den Reichen, in: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 153–180, hier: S. 154.
- 23 Vgl. ebd., S. 174.
- 24 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 58 f. und S. 65 f.; siehe auch: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung, Berlin 2014, S. 6 f.
- 25 Siehe Art. 30 GG (Länderhoheit) und Art. 28 GG (Kommunale Selbstverwaltung); Einzelne Landesverfassungen schreiben im Gegensatz zum Grundgesetz die aktive „Pflege“ und/oder „Förderung“ der Kultur explizit als Aufgabe fest (z. B. Verfassung des Landes Hessen, Art. 62; Niedersächsische Verfassung, Art. 6; Verfassung für Rheinland-Pfalz, Art. 40; Verfassung des Freistaats Bayern, Art. 3). Nordrhein-Westfalen verabschiedete am 17.12.2014 als erstes Bundesland mit dem „Gesetz zur Förderung und Entwicklung der Kultur, der Kunst und der Kulturellen Bildung in Nordrhein-Westfalen“ (Kulturförderungsgesetz) eine allgemeine gesetzliche Regelung der Kulturförderung, siehe: „Kulturförderungsgesetz“ online über Homepage des Ministeriums für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalens: <http://www.mfkjks.nrw.de/kultur/themen/kulturfoerderungsgesetz.html>; vgl. Wagner, Bernd: Föderalismusreformen und ihre Bedeutungen für Kulturpolitik und kulturelle Bildung, Online-Dossier auf der Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung vom 21.08.2010, online: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60085/foederalismusreform> (4.07.2015); Klein, Kulturpolitik, S. 137 ff.

den Ländern, wobei die Kommunen den größten Teil der Kulturfinanzierung von Kultureinrichtungen und -angeboten übernehmen.<sup>26</sup> Die Kulturausgaben von Bund, Ländern und Kommunen beliefen sich im Jahr 2009 auf insgesamt circa 9,1 Milliarden Euro, wobei sich der Etat der Kulturstaatsministerin für kultur- und medienpolitische Bereiche seitdem unwesentlich veränderte und auch im Jahr 2013 rund 1,2 Milliarden Euro betrug.<sup>27</sup> Die Länder tragen mit rund 3,8 Milliarden Euro und die Gemeinden mit etwa 4,1 Milliarden Euro zur Kulturförderung bei.<sup>28</sup>

Mit einem Kulturförderbudget von rund 4,4 Milliarden Euro liegen die Kirchen in Deutschland fast gleichauf mit den Gemeinden und Ländern und nehmen eine bedeutende Rolle bei der Kulturfinanzierung außerhalb der staatlichen Förderung ein.<sup>29</sup> Die Fördermittel privater Unternehmen beliefen sich dagegen laut einer Studie des Kulturkreises im Jahr 2008 auf durchschnittlich 630.000 Euro pro Unternehmen.<sup>30</sup> Über das Gesamtvolumen der unternehmerischen Kulturfinanzierung in Deutschland existieren keine verlässlichen Zahlen.<sup>31</sup>

Somit gehört Deutschland im internationalen Vergleich zu den Ländern, in denen überwiegend die öffentliche Hand für die Finanzierung von Kunst und Kultur aufkommt.<sup>32</sup> Die USA werden in diesem Zusammenhang meist als vermeintliches „Musterland der Philanthropie“<sup>33</sup> zum Vergleich herangezogen: Hier trägt der Staat mit nur 20 bis 30 Prozent die Kosten des Kultursektors, der sich zu 50 Prozent selbst finanzieren kann.<sup>34</sup> Während der private Sektor dort zu-

26 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 36; Klein, Kulturpolitik, S. 151 ff.

27 Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): Kulturfinanzbericht 2012, Wiesbaden 2012, S. 32 f.; Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): Deutschland auf Kurs. Jahresbericht der Bundesregierung 2012/2013, Berlin 2013, S. 46, pdf-Dokument online über Homepage der Bundesregierung: [http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Jahresbericht\\_2012\\_2013/\\_node.html](http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Jahresbericht_2012_2013/_node.html) (4.07.2015).

28 Statistische Ämter, Kulturfinanzbericht 2012, S. 34–43.

29 Zimmermann, Olaf: Vorwort, in: Die Kirchen, die unbekannteste kulturpolitische Macht (Aus Politik und Kultur 2), hrsg. von Olaf Zimmermann/Theo Geißler, Berlin 2007, S. 5 f., hier: S. 5; zur kulturellen Tätigkeit der Kirchen, siehe: Drucksache des Deutschen Bundestages 16/7000 vom 11.12.2007: Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, S. 143–149.

30 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI, <sup>2</sup>Berlin 2012, S. 37.

31 Die Ermittlung der gesamten Fördersumme ist schwierig, da zum einen die Grenzen des Fördergebiets „Kultur“ nicht trennscharf zu ziehen sind. Zum anderen werden z. B. viele Spenden oder Stiftungen anonym sowie ohne jede Auskunft über die Höhe der Geldbeträge getätigt. Zudem legen nicht alle Unternehmen oder jede Förderinstitution ihre Budgets für kulturelle Aktivitäten offen, siehe: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177) (4.07.2015).

32 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 196–269; Schulz beschreibt im Vergleich zu Deutschland die Kulturfördermodelle Frankreichs, Schwedens, Großbritanniens, der Schweiz und der USA; siehe auch: Klein, Armin: Der exzellente Kulturbetrieb, <sup>3</sup>Wiesbaden 2011, S. 209.

33 Toepler, Stefan: Das Stiftungswesen in den USA, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Florian Mercker, Berlin 2005, S. 977–985, hier: S. 977; vgl. Höhne, Steffen: „Amerika, Du hast es besser“? Grundlagen von Kulturpolitik und Kulturförderung in kontrastiver Perspektive, in: „Amerika, Du hast es besser“? Kulturpolitik und Kulturförderung in kontrastiver Perspektive (Weimarer Studien zu Kulturpolitik und Kulturökonomie 1), hrsg. von Steffen Höhne, Leipzig 2005, S. 9–44, hier: S. 10.

34 Vgl. Döpfer, Claudia: Kunst und Kultur – voll im Geschäft? Kulturverträgliches Kunstsponsorings (Reihe Ethik-Gesellschaft-Wirtschaft 17), hrsg. von Johannes Hoffmann, Frankfurt a.M./London 2004, S. 282; Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 209 f.

sätzlich mit knapp 30 Prozent für Kunst und Kultur aufkommen, liegt dieser Anteil in Deutschland weit unter zehn Prozent.<sup>35</sup>

Ein vergleichender Blick wird verstärkt dann auf die amerikanische, „staatsferne“<sup>36</sup> Kulturförderung gerichtet, wenn es in Deutschland um Kürzungsmaßnahmen im Kulturbereich und folglich um die Aktivierung von Bürgerbeteiligung sowie privatem Engagement geht.<sup>37</sup> In den USA sind Geld- oder Sachspenden von Privatpersonen und Unternehmen aufgrund umfangreicher Steuervorteile ebenso selbstverständlich wie das hohe Finanzpotential zahlreicher Privatstiftungen.<sup>38</sup> In kulturpolitischen Debatten ist das Beispiel der USA somit „zum Vorbild für aktuelle Entwicklungen des organisierten Mäzenatentums“<sup>39</sup> geworden. Der Vergleich mit dem „Trendsetter USA“<sup>40</sup> liegt zwar nahe, weil von dort viele Förderbewegungen und Finanzierungsformen wie das Sponsoring oder das moderne Kulturstiftungsmodell verspätet auch in Deutschland Einzug hielten.<sup>41</sup> Entgegen der „verallgemeinernden Lobeshymnen auf das amerikanische Modell“<sup>42</sup> herrscht in weiten Expertenkreisen jedoch Einigkeit darüber, dass dieses nie auf das deutsche zu übertragen sein werde.<sup>43</sup> Vor dem Hintergrund bestehender Haushaltsdefizite und grundsätzlicher Diskussionen über Art, Umfang und künftige Finanzierung öffentlicher Aufgaben versprechen sich insbesondere Vertreter aus dem Kultursektor und Kulturmanagement, dass zumindest einzelne Charakteristika der Kulturförderung in den USA oder auch in anderen Ländern dabei helfen könnten, das bisherige deutsche Kulturfördersystem umzugestalten.<sup>44</sup>

### 1.1.3 Kultur, Kunst und ihre Lobby

Trotz seiner inflationären Verwendung gibt der Begriff „Kultur“ gerade wegen seiner definitorischen Offenheit und den zahlreich miteinander konkurrierenden Entwürfen von terminologischen und inhaltlichen Eingrenzungsversuchen

35 Borchardt spricht von „7 bis 10 % der öffentlichen Kulturförderung“ und beruft sich auf Angaben des Kulturkreis-Arbeitskreises Kultursponsoring, siehe: Borchardt, Unternehmerisches Kulturengagement, S. 28; auf der Kulturkreis-Homepage wird ein Anteil von 6 bis 7 % der Kulturfinanzierung insgesamt, d. h. der privaten und öffentlichen zusammengefasst, angegeben, siehe:

[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177)

(4.07.2015); vgl. Döpfner, Kunst und Kultur, S. 282; Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 209 f.; zu Struktur und Umfang amerikanischer Kulturförderung, siehe: Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 253–264.

36 Ebd., S. 265.

37 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 213; Höhne, Amerika, du hast es besser, S. 10; Estill, Gabriele: Ein Blick in die USA: Das Unternehmen als Good Corporate Citizen am Beispiel der Siemens Corporation, in: Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement – unternehmerischer Nutzen, hrsg. von Josef Wieland/Walter Conradi, Marburg 2002, S. 209–216.

38 Vgl. Toepler, Das Stiftungswesen in den USA, S. 977 f.; Janes, Jackson/Stuchtey, Tim: Making Money by Doing Good, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), S. 20–25, hier: S. 21; Schulz, Neugestaltung öffentlicher Kulturförderung, S. 258–264; Höhne, Amerika, Du hast es besser, S. 38.

39 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 213.

40 Jackson/Stuchtey, Making Money by Doing Good, S. 25.

41 Vgl. Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 95.

42 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 213.

43 Schulz, Neugestaltung öffentlicher Kulturförderung, S. 266; Janes/Stuchtey: Making Money by Doing Good, S. 21; Höhne, Amerika, du hast es besser, S. 11.

44 Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 209; Schulz, Neugestaltung öffentlicher Kulturförderung, S. 266.

fortwährend Anlass zu wissenschaftlichen Kontroversen.<sup>45</sup> In dieser Untersuchung soll daher kein weiterer Versuch unternommen werden, den Kulturbegriff näher zu bestimmen – zumal eine ausführliche Darlegung der historischen Begriffsentwicklung und der verschiedenen Begriffsdefinitionen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.<sup>46</sup>

Die Begriffe „Kunst“ und „Kultur“ werden im üblichen Sprachgebrauch sowie in der vorherrschenden Fachliteratur oftmals gleichbedeutend verwendet und inhaltlich selten differenziert. Auch die folgenden Ausführungen richten sich nach einer praktikablen Auslegung von „Kultur“: „Kultur“ wird hier im Umfeld von „Kunst“ angesiedelt und als deren Produktion, Rezeption und Selektion verstanden.<sup>47</sup> Der Kulturwissenschaftler Friedrich Loock, dessen Terminologie in der Forschung häufig für eine Einordnung der Förderung in den Bereichen Kunst und Kultur herangezogen wird, trennt die Begriffe „Kultur“ und „Kunst“ insofern voneinander, als „Kultur“ alle Lebensäußerungen eines Volkes subsumiere und „Kunst“ demnach einen „Subfaktor der Kultur“<sup>48</sup> darstelle.

Der Begriff „Kunst“ entzieht sich ebenso einer einfachen Definition und wird häufig mit „bildender Kunst“ gleichgesetzt. Dabei lässt sich „Kunst“ in eine Vielzahl verschiedener Sachbereiche gliedern. Die „bildende Kunst“ zum Beispiel umfasst Architektur, zwei- bis dreidimensionale, flächige und plastische Arbeiten der Malerei, Grafik sowie Design und Fotografie. In das Spektrum von „Kunst“ fallen außerdem noch die Musik (Klassische Musik, Popmusik), die Literatur (Epik, Lyrik, Drama), die Darstellende Kunst (Schauspiel, Oper, Musical, Tanz, Ballett, Performance) sowie die audiovisuellen Medien wie etwa Film, Funk und Fernsehen.<sup>49</sup>

„Kunst“ und „Kultur“ haben in den vergangenen drei Jahrzehnten ihre Inhalte, ihr Assoziationsfeld sowie ihre Identifikationsangebote dynamisch und entscheidend verändert. Insbesondere der Kunstbegriff wurde aus seiner Zentrie-

45 Vgl. Uhl, Heidemarie: „Kultur“ und/oder „Gesellschaft“? Zur „kulturwissenschaftlichen Wende“ in den Geisteswissenschaften, in: Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen (Rombach Wissenschaften, Bd. 1), hrsg. von Lutz Musner/Gotthart Wunberg, <sup>2</sup>Freiburg i.Br. 2003, S. 241–258, hier: S. 245; Tschopp, Silvia Serena: Die Neue Kulturgeschichte – eine (Zwischen-)Bilanz, in: Historische Zeitschrift, Bd. 289 (2009), S. 573–606; Maurer, Michael: Alte Kulturgeschichte – Neue Kulturgeschichte?, in: Historische Zeitschrift, Bd. 280 (2005), S. 280–304, hier: S. 294 ff.; Maurer weist darauf hin, dass sich eine klare Diskrepanz zwischen dem alltagssprachlichen Kulturbegriff und dem wissenschaftlichen aufgetan hat, siehe auch: Hütig, Andreas: Erkenntnisinteresse und Methodologie der Kulturwissenschaften, in: Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 3), hrsg. von Andreas Frings/Johannes Marx, Berlin 2008, S. 49–70, hier: S. 51.

46 Zur Rezeption des Kulturbegriffs in den Geschichtswissenschaften, siehe: Uhl, Kultur und/oder Gesellschaft, S. 246–253; Maurer, Alte Kulturgeschichte, S. 294–303.

47 Vgl. Eingrenzung bei: Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 6 und S. 11; Priddat, Ausloten eines Interface, S. 15 ff.: Die „Produktion von Kunst“ sei nicht mehr Produktion, sondern „Selektion“, da das „Finale“ jeder „guten“ Kunst der Kunstmarkt bzw. gelingende Transaktionen auf Kunstmärkten sei. Der Künstler arbeite demnach nicht nach Vorgaben der Produktion, sondern nach denen der Selektion; siehe auch: Haltern, Nina Johanna: Jenseits des konventionellen Sponsorings. Chancen alternativer Kooperationen zwischen Unternehmen und Kulturorganisationen, Bielefeld 2014, S. 28.

48 Loock, Friedrich: Kunstsponsorings. Ein Spannungsfeld zwischen Unternehmen, Künstlern und Gesellschaft, Wiesbaden 1988, S. 21 f.; vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 8.

49 Loock, Kunstsponsorings, S. 22; Pluschke, Ulrike: Kunstsponsorings. Vertragsrechtliche Aspekte (Recht der Wissenschaft, Bd. 4), Berlin 2005, S. 76 f.; Damus, Martin: Kunst in der BRD 1945–1999. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft, Reinbek 1995, S. 26 f.

rung auf intellektuelle und künstlerische Arbeit herausgelöst und nahezu unbegrenzt erweitert.<sup>50</sup> Der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann attestiert, dass seit her jedes beliebige Objekt und jede beliebige schöpferische sowie destruktive Tätigkeit von jedermann als „Kunst“ bezeichnet werden könne.<sup>51</sup>

Eine Unterscheidung in „Kunst“ oder „Nicht-Kunst“ müsste demnach längst hinfällig geworden sein. Dennoch existiert bis heute eine Vorstellung von dem, was „Kunst“ ist bzw. was sie nicht ist. Diese Einteilung wird dabei in einem „Prozess der klassierenden Unterscheidung und Wertung durch ein geschlossenes System“<sup>52</sup> getroffen. Aus dem Zusammenspiel von Kulturpolitikern, Künstlern und ihren Vermittlern (Galeristen, Händler, Kunstberater, Kuratoren), den Medien, (unternehmerischen) Privatsammlern oder kulturfördernden Unternehmen entsteht eine Vorstellung von dem, was im jeweiligen zeitgenössischen Kontext als Kunst zu gelten hat. Erst durch die Zustimmung dieser verschiedenen Institutionen und Beteiligten wird eine Tätigkeit oder ein Werk zu „Kunst“. Das „allgemeine“ Verständnis von „Kunst“ beruht folglich auf der unausgesprochenen Übereinkunft weniger Akteure.<sup>53</sup>

In dieser Arbeit richtet sich das Augenmerk somit auch auf die Frage, inwiefern Privatsammler und Galeristen, kulturfördernde Unternehmer sowie Unternehmen oder auch Förderzusammenschlüsse wie der Kulturkreis mit ihren Ankauf- und Förderentscheidungen den Kunstbegriff einerseits und den bundesdeutschen Kultur- und Kunstbetrieb andererseits beeinflussten oder weiterhin beeinflussen. Wird hier von einem „kulturspezifischen Lobbyismus“<sup>54</sup> ausgegangen, muss geklärt werden, wie sich dieser im Bereich der privaten Kulturförderung entwickelt hat und wie dieser an gegebener Stelle in Erscheinung tritt.

Im Rahmen der Untersuchung könnte „Kunst“ daher vereinfacht als das gesehen werden, was von dieser Kultur- bzw. Kunstlobby – und im konkreten Fall von kulturengagierten Unternehmern und Unternehmen – als „Kunst“ bezeichnet oder gefördert wird. Da dieser Ansatz im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand jedoch zu kurz greifen würde, müssen die unternehmerischen Förderaktivitäten im Rahmen des jeweiligen historischen, kunstgeschichtlichen sowie kulturpolitischen Kontextes betrachtet werden.

#### 1.1.4 Förderformen und Motive

Gemäß der synonymen Verwendung von „Kunst“ und „Kultur“ werden auch die Begriffe „Kunsthörderung“, „Kulturförderung“, „Kunstsporing“ und „Kul-

50 Vgl. Ehalt, Hubert Christian: Formenspiel, Kritik, Psychoanalyse, Philosophie und Design. Aktuelle Entwicklungen von Kunst und Kultur, in: Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts, (Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 6), hrsg. von Eric J. Hobsbawn/Hubert Christian Ehalt, Wien 2008, S. 51–81, hier: S. 52 und S. 56; Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997, S. 225; Hutter, Michael: Prekäre Werte. Zum Überleben von künstlerischer Qualität auf Märkten, in: Markowski/Wöbken, oeconomica, S. 115–122, hier: S. 122.

51 Bätschmann, Ausstellungskünstler, S. 225.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 226; Damus, Kunst in der BRD, S. 26; Hutter, Prekäre Werte, S. 116 f.; Priddat, Ausloten eines Interface, S. 19.

54 Wimmer, Michael: Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Innsbruck/Wien/Bozen 2011, S. 254.

tursponsoring“ im alltäglichen Sprachgebrauch sowie in der Fachliteratur oftmals synonym verwendet. In der Forschung herrscht weitestgehend Einigkeit darüber, dass sich in der deutschen Bevölkerung ein diffuses Begriffsverständnis von Förderung und Sponsoring eingestellt habe.<sup>55</sup>

Dies führt dazu, dass fast jede unternehmerische Förderaktion oder jedes Geschäft zwischen Einzelpersonen, Gruppen oder Organisationen, die nichts mit Sponsoring zu tun haben, dennoch als solches bezeichnet werden. Dabei grenzt sich das Sponsoring deutlich vom klassischen Mäzenatentum, vom Spenden- und Stiftungswesen sowie von weiteren Förderformen ab, wie im Folgenden kurz aufgezeigt werden soll.

Die unternehmerische Förderung von Kunst und Kultur gründet in Europa auf einer langen Tradition, sodass die einzelnen Förderformen in jeweils unterschiedlichen Entwicklungsphasen entstanden sind. Als Mäzenatentum wird die vollkommen altruistische Förderung von Kultur und Gemeinwesen bezeichnet, ohne dass eine Gegenleistung seitens des Mäzens erwartet wird. Als Ahnvater der privaten Kunst- und Kulturförderung gilt Gaius Clinius Maecenas (70–8 v. Chr.), der als Freund und Berater des Kaisers Augustus mit seinem Vermögen die bedeutendsten Dichter seiner Zeit aus persönlicher Neigung unterstützte. Aus seinem Namen leitet sich die Bezeichnung „Mäzenatentum“ ab.<sup>56</sup>

Bis heute werden die Begriffe „Mäzenatentum“ und „Mäzen“ aufgrund des intendierten altruistischen Aspekts positiv konnotiert, sodass insbesondere auf Akzeptanz und Image bedachte, kulturengagierte Unternehmer und Unternehmen gezielt mit ihnen operieren.<sup>57</sup> Fast jede in die Geschichte eingegangene Förderung – ob geistlicher, herrschaftlicher, bürgerlicher oder unternehmerischer Herkunft – stand jedoch meist im Dienst von etwaigen, mit dem Engagement verbundenen Vorstellungen oder Interessen, sodass der mit dem Begriff „Mäzenatentum“ verbundene Altruismus eine absolute Ausnahme darstellt. Bereits das Engagement des Namensgebers Maecenas war auf Repräsentationsansprüche und Machtsymbolisierung ausgelegt.<sup>58</sup>

Seit dem späten 18. Jahrhundert entwickelte sich das private Spenden- und Stiftungswesen. Mit der aufkommenden Industrialisierung traten neben Privatpersonen immer häufiger auch Industriebetriebe, Banken und Versicherungen als Kunstförderer in Erscheinung.<sup>59</sup> Auch heute noch definiert sich die Spende als eine freiwillige und unentgeltliche Wertabgabe in Form von Geld- oder Sachzuwendungen aus privaten Haushalten oder Organisationen. Diese Zuwendungsform kann allerdings im Unterschied zum „reinen“ Mäzenatentum als Sonder-

55 Vgl. Bruhn, Sponsoring, S. 4 f.; Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 8.

56 Kössner, Brigitte: Marketingfaktor Kunstponsoring. Neue Impulse durch Partnerschaften von Wirtschaft und Kunst, Wien/Hamburg 1999, S. 21–23; Bruhn, Sponsoring, S. 3.

57 Vgl. Roth, Peter: Kultur-Sponsoring. Meinungen, Chancen und Probleme, Konzepte, Beispiele, Landsberg 1989, S. 25; Rothe, Kultursponsoring und Image-Konstruktion, S. 238 f.; Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 216.

58 Vgl. Kössner, Marketingfaktor, S. 23; Roth, Kultur-Sponsoring und Image-Konstruktion, S. 25; Stockhausen, Kunstförderung durch Unternehmen, S. 8; Pluschke, Kunstponsoring, S. 56 f.; Bruhn, Sponsoring, S. 3.

59 Vgl. Kössner, Marketingfaktor, S. 23 f.

ausgabe von der Steuerschuld abgezogen werden, solange es sich um die Förderung von gemeinnützigen Zwecken handelt. In der unternehmerischen Förderung spielen somit bei der Vergabe von Spenden oftmals steuerliche Vorzüge eine Rolle.<sup>60</sup> Das Stiftungswesen ist durch den vom Stifter auf Dauer angelegten Stiftungszweck gekennzeichnet, der die Leitlinie der Fördertätigkeit bildet. Eine Stiftung finanziert sich aus ihrem eigenen Vermögen und gilt generell als „institutionalisierte Form des Mäzenatentums“,<sup>61</sup> weil sie im Gegensatz zum Sponsoring meist wohltätige Zwecke ohne Erlangung kommunikativer Gegenleistungen fördert.<sup>62</sup>

Das Sponsoring entwickelte sich im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren und geht insbesondere auf werbetreibende Initiativen der Wirtschaft zurück.<sup>63</sup> Den Entwicklungsverlauf des Sponsorings in Deutschland unterteilt Christine Rothe dabei in drei Phasen:

„Die durch den Sport dominierte Pionierzeit von 1960–1984, die Phase der Ausweitung auf die Bereiche Kultur, Soziales und Umwelt zwischen 1985 und 1995 und die vorläufige Endphase ab 1995.“<sup>64</sup>

Während das Sportsponsoring Mitte der 1980er Jahre bereits einen festen Platz in den Kommunikationsstrategien vieler Unternehmen eingenommen hatte, etablierte sich das Sponsoring im Bereich der Kultur anfangs recht zögerlich und rückte erst nach und nach ins unternehmerische Förderportfolio.<sup>65</sup> Somit soll insbesondere die „Phase der Ausweitung auf den Bereich der Kultur“<sup>66</sup> in den Fokus der folgenden Betrachtungen rücken.

Im Vergleich zum Mäzenatentum sowie zum Spenden- und Stiftungswesen definiert der Wirtschaftswissenschaftler Bruhn das Sponsoring als die

„Analyse, Planung und Kontrolle sämtlicher Aktivitäten, die mit der Bereitstellung von Geld, Sachmitteln, Dienstleistungen oder Know-how durch Unternehmen und Institutionen zur Förderung von Personen und/oder Organisationen in den Bereichen Sport, Kultur, Soziales, Umwelt und/oder den Medien unter vertraglicher Regelung der Leistung des Sponsors und Gegenleistung des Gesponserten verbunden sind, um damit gleichzeitig Ziele der Marketing- und Unternehmenskommunikation zu erreichen.“<sup>67</sup>

60 Während die systematische Förderung durch Spendengelder z. B. in den USA verstärkt bei Gesundheits- oder Kultureinrichtungen eingesetzt wird, finanzieren sich in Deutschland dadurch überwiegend soziale und konfessionelle Gruppen sowie Parteien, siehe: Bruhn, Sponsoring, S. 4; Pluschke, Kunst-sponsoring, S. 57 f.; Döpfner, Kunst und Kultur, S. 282.

61 Pluschke, Kunst-sponsoring, S. 61.

62 Ebd.

63 Kössner, Marketingfaktor, S. 25; Rothe, Kultursponsoring und Image-Konstruktion, S. 33.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 36–40; Bruhn, Sponsoring, S. 11 f.; Borchardt, Unternehmerisches Kulturengagement, S. 56; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 55.

66 Rothe, Kultursponsoring und Image-Konstruktion, S. 33.

67 Bruhn, Sponsoring, S. 6 f.; vgl. weitere Definitionen bei: Pluschke, Kunst-sponsoring, S. 45 f.

Damit setzt sich das Sponsoring im Kern aus der vertraglichen Regelung von öffentlichkeitswirksamer Leistung und Gegenleistung zusammen. Trotz terminologischer Abgrenzungsversuche erweist sich eine Unterteilung in Mäzen, Spender, Stifter oder Sponsor aufgrund der vielen Schnittmengen bezüglich der Förderinhalte und -motivationen in der Förderpraxis als schwierig.<sup>68</sup> Der Historiker Manuel Frey schlägt daher vor, auch angesichts der vielfältigen Definitionsversuche und der Abgrenzungsproblematik allgemein von „privater Kulturförderung“ zu sprechen.<sup>69</sup> In dieser Arbeit wird zudem von „unternehmerischer Kulturförderung“ oder „unternehmerischem Kunstengagement“ gesprochen.

Autoren wie Manuel Frey oder Thomas Hermsen waren in den 1990er Jahren der Ansicht, dass gerade der weite Bezugsrahmen des Sponsorings zeige, dass es sich hierbei um „Mäzenatentum in der Erweiterung“,<sup>70</sup> um eine „pragmatische Modifikation“<sup>71</sup> bzw. um „zeittypische Ausdifferenzierungen individueller und kollektiver Formen des bürgerlichen Mäzenatentums“<sup>72</sup> handle.

Diesem Verständnis wird in der neueren Sponsoringforschung und von Seiten der Kommunikationswissenschaften jedoch widersprochen: Kunstsponsorring stamme demnach nicht in gerader Linie vom Mäzenatentum ab und verkörpere keineswegs eine höhere Stufe der Kunstförderung.<sup>73</sup> Im Gegenteil, der Vergleich zwischen Mäzen und Sponsor weise mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten auf, wie Emanuel Mir in Anlehnung an frühere Publikationen jüngst herausgearbeitet hat. Er kommt zu dem Schluss:

„Das Kunstsponsorring ist eine intensive Form der Öffentlichkeitsarbeit, die sich zwar argumentativ an das Mäzenatentum anlehnt, dabei aber eher die Funktion eines Erweiterungsinstruments der Unternehmenskommunikation erfüllt. Genau wie das Mäzenatentum bildet das Sponsoring ein Medium, das zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung eingesetzt wird.“<sup>74</sup>

Insbesondere unter dem Aspekt der Unternehmenskommunikation gerät das bisherige und oben dargelegte, wirtschaftswissenschaftliche sowie alltags-sprachliche Verständnis von Sponsoring ins Visier der kommunikationswissenschaftlichen Forschung: Obwohl Sponsoring ein Instrument der Unternehmenskommunikation sei, bestehe stets die Grundvorstellung des Sponsorings als ein wirtschaftlicher Austauschprozess. Dabei müsse die „kommunikative Rekonstruktion“<sup>75</sup> des Leistungsaustausches in den Vordergrund rücken, da Kulturförderung in erster Linie eine Botschaft an bestimmte Rezipienten darstelle.<sup>76</sup>

68 Vgl. Fischer, Heinz H.: Kulturförderung durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland. Empirische Bestandsaufnahme und Ausblick, Köln 1988, S. 47 f.: Fischer spricht von „Überschneidungsproblemen“; siehe auch: Pluschke, Kunstsponsorring, S. 60 f.: Die Unterstützung einer Stiftung könne als Sponsoring ausgestaltet werden oder allein die Errichtung einer Stiftung könne Sponsoring darstellen.

69 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 216.

70 Ebd.

71 Hermsen, Thomas: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne, Frankfurt a.M./New York 1997, S. 15.

72 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 216.

73 Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 56 f.; So betont auch Bruhn ausdrücklich, dass weder das Mäzenatentum noch das Spendenwesen mit dem Sponsoring gleichzusetzen seien, siehe: Bruhn, Sponsoring, S. 4.

74 Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 59.

75 Rothe, Kultursponsorring und Image-Konstruktion, S. 92.

76 Ebd.

Kultursponsoring wird folglich als Kommunikationsprozess verstanden, dessen Kernbotschaft die Information „Unternehmen fördert Kultur“ enthält.<sup>77</sup> Im Laufe dieser Arbeit wird sich daher zeigen müssen, inwieweit die wechselseitigen Entwicklungen in Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur zu diesen neuen Definitionsansätzen im Bereich der privaten Kulturförderung führen konnten. Zumal in jüngst erschienenen Publikationen ein „Moratorium“<sup>78</sup> für die Verwendung des Begriffs „Kultursponsoring“ sowie ein Paradigmenwechsel gefordert werden, wonach Kultur- und Kunstsporing unbedingt als eine Fördermaßnahme unter vielen zu begreifen sei.<sup>79</sup>

Gegenwärtig werden unter den Labels „Corporate Citizenship“ oder „Corporate Social/Cultural Responsibility“ (CSR/CCR) eine Vielzahl von Förderformaten verstanden. Materielle Leistungen wie Spenden, Leihgaben, Stiftungen, Schenkungen, Preise oder Stipendien (Corporate Giving/Foundations), bedingt auch Sponsoring, unternehmenseigene öffentliche und nichtöffentliche Sammlungen (Corporate Collection), Auftragsvergaben an Künstler und Kultureinrichtungen, die Bereitstellung immaterieller Ressourcen (Corporate Volunteering/Seconding/Mentoring/Support), die Veranstaltung von Events, die Ausrichtung von Incentives, die Unterhaltung eigener Museen oder etwa die Beteiligung an Public Privat Partnerships werden hierunter zusammengefasst und als unternehmerische Kunst- und Kulturförderung kommuniziert.<sup>80</sup> Die unterschiedlichen Förderformen sollen dabei im Verlauf der Untersuchung etwa am Beispiel des Kulturkreises oder der Deutschen Bank AG näher analysiert werden.

Trotz der Überschneidungen, die diese Förderformen aufweisen können, bietet Emmanuel Mir eine funktionale Typologie zur Kategorisierung der gegenwärtigen unternehmerischen Kunstförderung an. Diese besteht aus drei Hauptgruppen: Der „exogene Kunsteinsatz“ umfasst demnach stark nach außen gerichtete Förderformate wie das Kunstsporing, das Kunstevent oder die Beteiligung an Public Private Partnerships.<sup>81</sup> Nicht-öffentliche Unternehmenssammlungen oder Incentives gehören in die Kategorie des „endogenen Einsatzes“. Hier wird Kunst etwa zur Weiterbildung des Personals unternehmensintern angewendet.<sup>82</sup> Als eine Mischung von „exogen“ und „endogen“ gelten öffentliche Corporate Collections oder Kunstpreise.<sup>83</sup> Die funktionale Einteilung in drei Kategorien zeigt, dass die jeweils gewählte Förderform stets mit bestimmten Absichten verbunden ist und somit verschiedenen Motiven entspringt.

77 Ebd., S. 94 f.; siehe auch: Lamprecht, Wolfgang: Schaffe Vertrauen, rede darüber und verdiene daran. Kommunikationspraxis und Performance Measurement von Corporate Culture Responsibility, Wiesbaden 2013; Ders.: Corporate Cultural Responsibility. Moratorium für Kultursponsoring, Wiesbaden 2014.

78 Ebd. S. 16.

79 Vgl. ebd. sowie S. 20 ff.; siehe auch: Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 67 f.; Haltern, Jenseits des konventionellen Kultursponsorings, S. 40.

80 Ebd., S. 61–65; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 250; Borchardt, Unternehmerisches Kunstengagement, S. 49–55.

81 Vgl. Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 53 ff.

82 Ebd., S. 175 ff.

83 Ebd., S. 113 ff.

Die Motive von Unternehmern und Unternehmen, Kunst und Kultur zu fördern, wurden seit den 1980er Jahren auf Grundlage diverser Umfragen und Studien immer wieder und ausführlich evaluiert.<sup>84</sup> Diese werden an gegebener Stelle hinzugezogen, sodass hier eine kurze Zusammenfassung der Beweggründe genügen kann. Als Motivation für unternehmerisches Kunst- und Kulturrengagement nennen Unternehmer und Unternehmen meist gesellschaftliche Gründe wie soziale bzw. kulturelle Verantwortungsübernahme, Bürgersinn oder die Verpflichtung gegenüber dem Gemeinwesen. Darüber hinaus wird Kulturförderung aus individuellem, persönlichem Interesse oder aus kommunikativen Aspekten wie Image- und Kundenpflege, Zielgruppenkontakt oder Mitarbeitermotivation betrieben. Raumausstattung, Stärkung der Unternehmenskultur (Corporate Identity) oder steuerliche Vorteile werden ebenso angegeben.<sup>85</sup> Die Unterscheidung in verschiedene Förderformate basiert somit nicht nur auf der jeweiligen inhaltlichen und rechtlichen Ausgestaltung, sondern auch auf einer differierenden Gewichtung der Motive.<sup>86</sup> Es ist anzunehmen, dass eine solche Schwerpunktlegung je nach Förderinitiator (Unternehmer/Unternehmen/privat-gemeinnützige oder privat-kommerzielle Institution) und je nach Entwicklungsstadium unterschiedlich ausfällt. Mit Blick auf den gesamten Untersuchungszeitraum soll daher beobachtet werden, inwiefern sich das motivationale Spektrum verhält, verschiebt oder gar verändert.

## 1.2 Methodischer Ansatz und Vorgehensweise

Unabhängig von den Fragen, aus welcher Motivation und in welcher konkreten Form unternehmerisches Kunstengagement in Erscheinung tritt, ist die jeweilige Idee von Mäzenatentum und/oder Kulturförderung stets mit dem jeweiligen historischen Kontext verknüpft.<sup>87</sup> Da sich dieser aus vielschichtigen Phänomenen zusammensetzt, bewegt sich auch die zu Grunde gelegte Frage nach der Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung an der Schnittstelle von zeit-, kunst-, kultur-, gesellschafts- und wirtschaftsgeschichtlichen Fragestellungen. Eine wechselseitige Abhängigkeit der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen sowie kulturellen Prozesse wird vorausgesetzt, sodass die unternehmerische Kunstförderung in interdisziplinäre Zusammenhänge einzuordnen ist.<sup>88</sup>

Obwohl der Untersuchungsgegenstand mit verschiedenen Zugängen einzelner wissenschaftlicher Disziplinen erschlossen werden muss, wird die zeithistorische Intention dieser Arbeit durch die einleitend formulierte Zielsetzung, das

84 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 216; siehe Kap. 1.3.

85 Borchardt, *Unternehmerisches Kulturrengagement*, S. 61–67; Rothe, *Kultursponsoring und Image-Konstruktion*, S. 65–79; *Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung 2012*, S. 14; Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 216 f.

86 Bruhn, *Sponsoring*, S. 3 ff.

87 Vgl. Haltern, *Jenseits des konventionellen Kultursponsorings*, S. 69.

88 Vgl. „kulturalistisch informierter“ Ansatz bei: Schildt/Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte*, S. 15.

breite Spektrum an quellenfundierte[n], zeitgenössischen Beispielen sowie den gewählten Untersuchungszeitraum hervorgehoben.<sup>89</sup> Dabei ist die vorliegende Untersuchung weder an der Formulierung deduktiv-nomologischer Erklärungen<sup>90</sup> noch an der Analyse sozial- und gesellschaftsgeschichtlicher Prozesse interessiert.<sup>91</sup> Weiterhin soll die Darstellung der Entwicklung im Bereich der privaten Kulturförderung nicht durch ein genealogisches Erklärungsmuster vereinfacht werden. Zeigen doch bereits die Ausführungen zu „Mäzenatentum“ und „Kultursponsoring“, dass es sich hierbei nicht um eine genealogische, „pragmatische Modifikation“,<sup>92</sup> sondern vielmehr um eine „strukturelle Metamorphose“<sup>93</sup> handelt.<sup>94</sup>

Aufgrund des komplexen sowie heterogenen Untersuchungsgegenstandes ist die Herangehensweise breit an- und auszulegen. Der Vorsatz, die Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik plausibel nachzuzeichnen, verlangt nach einer methodischen Öffnung. Erst hierdurch können bisher zu eng gefasste Erklärungsmuster systematisch aufgebrochen und durch neue Einsichten ergänzt werden. Sollte diese Offenheit als Verlust von systematischer Stringenz gedeutet werden, so wird dieser bewusst in Kauf genommen. Schließlich wird ein Erkenntnisgewinn erwartet, der nur durch interdisziplinäres und methodenpluralistisches Vorgehen erzielt werden kann.<sup>95</sup>

Um den Zugang über den definitiorischen Pragmatismus hinaus zu vereinfachen, ist die Untersuchung chronologisch strukturiert. Dies begünstigt bzw. bedingt eine narrative Form der Darstellung, die elementare Grundlinien, Parallelitäten, Veränderungen oder Ungleichheiten der privaten Kunst- und Kulturförderung im Vergleich zu Entwicklungen in anderen Bereichen aufzeigen kann.<sup>96</sup> Als strukturelle Orientierungspunkte werden Zäsuren, die sich an gegebener Stelle für die unternehmerische Förderung als entwicklungsrelevant erweisen, herausgear-

- 89 Ein entschiedener Theorie- und Methodenpluralismus kann als eines der „hervorstechendsten Charakteristika der sich als kulturalistisch definierenden Geschichtswissenschaft“ gelten, siehe: Tschopp, *Die Neue Kulturgeschichte*, S. 594; vgl. zur Abgrenzung von „Zeitgeschichte“ und „Kulturwissenschaft“: Vowinkel, Annette: *Zeitgeschichte und Kulturwissenschaft*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 4/2007, Heft 3, S. 393–407, hier: S. 403 ff., online: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4741> (4.7.2015).
- 90 Vgl. Hempel, Carl G.: *Aspekte wissenschaftlicher Erklärung*, Berlin/New York 1977, S. 5 ff.; zur Problematik des deduktiv-nomologischen Erklärungsmodells, siehe: Frings, Andreas: *Erklären und Erzählen: Narrative Erklärungen historischer Sachverhalte*, in: Frings/Marx, *Erzählen*, S. 129–164, hier: S. 134–137.
- 91 Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: *Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zur Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1980, S. 28–30; Haas, Stefan: *Theoriemodelle der Zeitgeschichte*, in: Bösch/Danyel, *Zeitgeschichte*, S. 67–83, hier: S. 72–74; Nathaus, Klaus: *Sozialgeschichte und Historische Sozialwissenschaft*, in: Bösch/Danyel, *Zeitgeschichte*, S. 204–224, hier: S. 210 f.
- 92 Hermesen, *Kunsthörderung zwischen Passion und Kommerz*, S. 15.
- 93 Mir, *Kunst Unternehmen Kunst*, S. 56.
- 94 Vgl. Kap. 1.1.4.
- 95 Vgl. Tschopp, *Die Neue Kulturgeschichte*, S. 592 ff.
- 96 Vgl. Frings, *Erklären und Erzählen*, S. 132 f.; zur „narrativen Theorie“, siehe: Haas, *Theoriemodelle der Zeitgeschichte*, S. 78: Ziel der „narrativen Theoriebildung“ sei nicht, wie in der Neuen Kulturgeschichte, ein in sich geschlossenes, erkenntnistheoretisch reflektiertes Verständnis von Forschung, sondern eines, das sich an der narrativen Struktur des Textes als Ergebnis des Forschungsprozesses orientiere.

beitet.<sup>97</sup> Orientierungslinien bilden hierfür u. a. die Vereinshistorie des Kulturkreises, die Förderprojekte einzelner Privatsammler oder Galeristen sowie einzelne Kulturaktivitäten von Unternehmen. Aufgrund der Vielschichtigkeit des Untersuchungsgegenstands handelt es sich bei der zeitlichen Strukturierung um Periodisierungsangebote, die den in dieser Arbeit erschlossenen Zusammenhängen entsprechen. Da die Entwicklung der unternehmerischen Kunstförderung nicht als eine isolierte historische Einheit von 1945 bis heute betrachtet werden kann, müssen wesentliche Rückschauen bzw. Ausblicke an der jeweiligen Stelle einfließen. Zur Benennung übergeordneter Sachverhalte werden gelegentlich Allgemeinbegriffe verwendet. Typisierungen können dabei helfen, Kontinuitäten, Wirkungszusammenhänge und Paradigmenwechsel in der Gesamtinterpretation besser nachzuverfolgen.<sup>98</sup>

Zur Klärung der gestellten Fragen werden auf Grundlage des oben angeführten Entwicklungsbegriffs für jedes Phänomen entwicklungsrelevante Faktoren, die sich aus den ausgewerteten Quellen und der Forschungsliteratur erschließen, berücksichtigt. Es wird angenommen, dass jedem Entwicklungsschritt immer wieder neue Elemente hinzutreten können, die zu Beginn einer Entwicklung noch nicht existierten oder aus vorherigen Sachverhalten ableitend nicht vorhersehbar waren. Das Handeln und Verhalten einzelner Akteure geschieht demnach situationsbedingt und kann sich mit den jeweiligen Rahmenbedingungen ändern.<sup>99</sup>

Dieses in Ansätzen „strukturindividualistische“<sup>100</sup> Vorgehen ermöglicht zum einen, einzelne Handlungen und Ereignisse chronologisch in ihrem Wirkungszusammenhang zu umreißen. Zum anderen können bestimmte Entwicklungsmomente aus ihrem jeweiligen Kontext gelöst werden, um sie an anderer Stelle bzw. in einem anderen Wirkungskomplex näher analysieren zu können. Dabei dienen perspektivwechselnde oder gar beschreibende Passagen der verstärkenden Argumentation des erklärten historischen Sachverhalts.<sup>101</sup> Die narrative und deskriptive Herangehensweise ermöglicht es, unterschiedlichste Förderinitiatoren, Fördermöglichkeiten und Fördergebiete in ihren jeweils zeittypischen

97 Martin Sabrow betont, dass die historische Zäsur eine „ebenso herausragende wie verschwommene Größe der Verständigung über die Vergangenheit“ sei. Die historiographische Beliebtheit der Zäsur stehe „in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer begrifflichen Klarheit“. Daher seien historische Zäsuren ein heuristisches Instrument, das nach analytischen Kosten und Gewinn frage und die grundsätzliche Polyvalenz von Zäsuren im Auge behalte, siehe: Sabrow, Zäsuren in der Zeitgeschichte, S. 111 f. und S. 123.

98 Vgl. Pohlig, Matthias: Vom Besonderen zum Allgemeinen? Die Fallstudie als geschichtstheoretisches Problem, in: Historische Zeitschrift, Bd. 297, Heft 2 (2013), S. 297–319, hier: S. 302 f.; siehe auch: Hütig, Erkenntnisinteresse und Methodologie, S. 64 f.; Acham, Karl: Zur Komplementarität von Allgemeinem und Besonderem, Theorie und Erzählung, in: Frings/Marx, Erzählen, S. 191–215, hier: S. 195: „In der Tat lässt sich keine Wirklichkeit auf ihre sprachliche Deutung und Gestaltung reduzieren, und dies zeigt sich besonders an Typenbegriffen [...]“. Aber ohne solche sprachlichen Leistungen, wie es Typisierungen nun einmal sind, gibt es ebenfalls keine Wirklichkeit, die von uns erkannt werden könnte“.

99 Dieser Ansatz grenzt sich folglich von deduktiv-nomologischen und sozialwissenschaftlichen Erklärungsmodellen ab und entspricht mehr dem Schema einer historisch-genetischen Erklärung. Dieses Modell stellt gerade dann kein theoretisches Problem dar, wenn sich die Präferenzen der Akteure mit den sich wandelnden Umwelten ändern, vgl. Frings, Erklären und Erzählen, S. 134–136 und S. 146–149, besonders: S. 149; vgl. Entwicklungsbegriff in Kap. 1.1.1.

100 Frings, Erklären und Erzählen, S. 143–147: In dem sozialtheoretischen, „strukturindividualistischen Erklärungsmodell“ wird aus einer plausiblen Rekonstruktion der Situationswahrnehmung der Akteure (Definition der Situation) der Versuch unternommen, individuelle Handlungen (Logik der Selektion) nachzuziehen, um sie dann als kollektives Phänomen (Logik der Aggregation) zu thematisieren.

101 Vgl. ebd., S. 154.

Erscheinungen darzustellen. Hierzu werden beispielhaft einzelne Akteure sowie Förderprojekte herangezogen, die nicht als Best-Practice-Beispiele verstanden werden sollen. Da jede Förderhandlung per se Unikatcharakter hat und somit nur partiell unternehmerisches Engagement im zeitgenössischen Kontext repräsentieren kann, legt der Rückgriff auf Beispiele methodische Schwierigkeiten offen.<sup>102</sup> Durch die referierende Darstellung einzelner Handlungen, deren Bedeutung und Konsequenzen besteht jedoch die Möglichkeit, aus einer mehr oder weniger relevanten Menge an exemplarisch erarbeiteten, zeitbestimmten Förderphänomenen übergeordnete Entwicklungsmuster hermeneutisch abzuleiten.<sup>103</sup> Die ausgewählten Beispiele können dann stellvertretend für weitere Engagements derselben Ausprägung verstanden werden.<sup>104</sup>

Die ausgewählte Vernetzung einzelner Themenkomponenten birgt die Gefahr, Sachverhalte in weniger bedeutende Zusammenhänge einzufügen oder gar zu vernachlässigen.<sup>105</sup> Den Anspruch auf Vollständigkeit kann die vorliegende Arbeit deshalb nicht erfüllen. Es ist somit der Weitläufigkeit des Themas geschuldet, dass manche Themengebiete wie das Engagement von freiwilligen Kunstvereinen in ihrer Ausführung absichtlich kurz gehalten werden, wohingegen die Darstellung anderer Entwicklungsmomente explorativen Charakter erhält. Dies erscheint sinnvoll, weil hierdurch weiterführende Fragestellungen und Themen für anschließende Untersuchungen offengelegt werden können.<sup>106</sup>

Während zu Beginn der Untersuchung verschiedene Ausgangspunkte unternehmerischen Kunstengagements nach dem Zweiten Weltkrieg näher beleuchtet werden, steht anschließend die korporative Verflechtung unternehmerischer Gemeinschaftsförderung mit weiteren kulturengagierten Akteuren in der neugegründeten Bundesrepublik im Fokus. Hierauf folgend werden progressive Förderaktivitäten einzelner Unternehmer oder Galeristen eingehend untersucht, bevor ein maßgeblicher Kurswechsel aufgrund einschneidender politischer sowie wirtschaftlicher Rahmenbedingungen seit den 1970er Jahren thematisiert werden kann. Im Anschluss wird der Bereich der privaten Förderung vor und nach der deutschen Wiedervereinigung betrachtet. Daran knüpft die Darstellung institutioneller Formen des privaten Kunstengagements an. Parallel hierzu sollen kulturpolitische Aktivitäten und Einflussnahmen der Wirtschaft erörtert

102 Vgl. Pohl, Vom Besonderen zum Allgemeinen, S. 312–315.

103 Im Laufe eines hermeneutischen Prozesses müsse die Sicht auf das Partikulare als auch dessen Beziehung zu einem möglichen Allgemeinen immer wieder überdacht werden („hermeneutische Relationierung“), siehe: Pohl, Vom Besonderen zum Allgemeinen, S. 315 f.; siehe auch: Frings, Erklären und Erzählen, S. 131: Die Vermittlung einer sozial- und kulturstrukturellen Makroebene und der individuellen Handlungsebene beruhe auf einer einfachen Handlungstheorie, die eng an die klassische Hermeneutik und das Alltagsverstehen anknüpfe.

104 Bei der Verallgemeinerung beobachteter Phänomene sei immer mit einem gewissen Skeptizismus vorzugehen. Dies gelte vor allem dann, wenn nicht statistisch, sondern qualitativ und hermeneutisch gearbeitet werde, siehe: Pohl, Vom Besonderen zum Allgemeinen, S. 301; vgl. Frings, Erklären und Erzählen, S. 143–147.

105 Pohl, Vom Besonderen zum Allgemeinen, S. 312.

106 Ebd., S. 315; vgl. Herangehensweise bei: Haltern, Jenseits des konventionellen Sponsorings, S. 334.

werden. Vor dem Hintergrund der Wirtschafts- und Finanzkrise ist zum Ende hin die Frage nach der Gestaltung unternehmerischen Kunstengagements im vergangenen Jahrzehnt zu stellen. Folglich versteht sich das achte und letzte Kapitel auch im Sinne eines Ausblicks, der vor einer allgemeinen Schlussbetrachtung unterschiedliche Ansätze und Perspektiven zur gegenwärtigen unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung zusammenfasst und für weitere themenspezifische Analysen anbietet.

### 1.3 Forschungsstand und Quellenlage

Obwohl sich zahlreiche Publikationen mit dem Themenbereich „Wirtschaft und Kunst“ beschäftigen, findet die historische Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland hierin nur stellenweise Aufmerksamkeit. Diese bisher vernachlässigte, in der vorliegenden Arbeit verfolgte Untersuchungsperspektive war bereits Gegenstand einer im Jahr 2011 von der Autorin eingereichten Magisterarbeit. Auf diese eigene, nicht publizierte Vorstudie kann im Rahmen dieser Dissertation partiell zurückgegriffen werden.<sup>107</sup>

Andere Autoren bieten in ihren Untersuchungen immer wieder einzelne Kapitel oder Exkurse zur Geschichte der privaten Förderung in Deutschland an. Bewusst werden hierbei aus Sicht der Betriebswirtschaftslehre, des Kulturmanagements, der Kommunikationswissenschaften, der Kultursoziologie, Kunst- oder Kulturgeschichte kurze historische Darstellungen vorangestellt oder kontextabhängig eingefügt. Zudem schlagen diese Rückschauen meist einen großen Bogen zum bürgerlichen Mäzenatentum oder Kunstsammeln der vorherigen Jahrhunderte.<sup>108</sup>

Generell ist mit Einsetzen des Kultursponsorings in den 1980er Jahren eine rege wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema „Wirtschaft und Kunst“ in der Bundesrepublik eingetreten.<sup>109</sup> Dabei stellt die Untersuchung von Motiven und Zielen unternehmerischer Förderung einen Schwerpunkt des Forschungsinteresses dar. Gerade sozial- und wirtschaftswissenschaftliche Studien, die den

107 Magisterarbeit zum Thema „Private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland“, eingereicht am 13.01.2011; Betreuer: Prof. Dr. Edgar Wolfrum, Lehrstuhl für Zeitgeschichte/Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

108 Da die Fachliteratur an der jeweils relevanten Stelle dieser Arbeit herangezogen und detailliert besprochen wird, soll hier eine nach Erscheinungsdatum geordnete Auswahl an „historischen Exkursen“ genügen: Lösel-Saueremann, Iris: Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht (Europäische Hochschulschriften 28), Frankfurt a.M. 1993, S. 6 f.; Becker (1994), Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 19–50; Hermsen (1997), Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz, S. 23–130; Kössner (1999), Marketingfaktor, S. 21–25; Frey (1999), Macht und Moral des Schenkens, S. 175–236; Döpfner (2004), Kunst und Kultur, S. 33 ff.; Ridler, Gerda: Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen, Bielefeld 2012, S. 23–78; Mir (2014), Kunst Unternehmen Kunst, S. 29–52; Haltern (2014), Jenseits des konventionellen Sponsorings, S. 66–71.

109 Erste Publikationen: Duhme (1986), Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen (a.a.O.); Looock (1988), Kunstsponsorings (a.a.O.); Roth (1989), Kultur-Sponsoring (a.a.O.); Fohrbeck, Karla: Renaissance der Mäzene? Interessenvielfalt in der privaten Kulturfinanzierung (Studien zur Kulturpolitik), hrsg. vom Bundesministerium des Innern, Köln 1989.

Blick für die kulturelle Förderung von Unternehmen in Deutschland überhaupt erst öffneten, bieten seither einen repräsentativen Eindruck über die Motivlage und Ausrichtung der privaten Förderung.<sup>110</sup>

Während nur wenige Publikationen die private Kunstentwicklung bzw. die unternehmerische Kulturförderung in der DDR thematisieren,<sup>111</sup> beschäftigt sich spätestens seit Mitte der 1990er Jahre eine ganze Reihe von Untersuchungen mit dem breiten Spektrum der privaten Kulturförderung in Westdeutschland bzw. im wiedervereinten Deutschland. Auch das bis dahin weitestgehend von der Forschung marginalisierte Stiftungswesen fand zunehmend Beachtung.<sup>112</sup>

Je nach Schwerpunktlegung zeigen insbesondere betriebswirtschaftliche, soziologische oder kommunikationswissenschaftliche Publikationen den Charakter von Ratgeberliteratur. Hierin werden die Evaluation und Analyse des erfolgreichen Einsatzes von Kunst im wirtschaftlichen Umfeld thematisiert.<sup>113</sup> Darüber hinaus werden oftmals bestimmte Förderformen vorgestellt, wobei unternehmenseigene Sammlungen oder Unternehmensmuseen immer wieder besonderes Interesse erfahren.<sup>114</sup>

- 110 Hummel, Marlies/Manfred, Berger: Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur. Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Innern (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsordnung 122), Berlin 1988; Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen (a.a.O.); Fischer, Heinz/u. a. (Hrsg.): Kunstförderung in der Industrie. Art, Umfang, Motive und Professionalisierung unternehmerischer Kulturförderung. Untersuchungsbericht einer Umfrage im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Industrie bei seinen Mitgliedern, Köln 1987; Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Die Wirtschaft als Kulturförderer. Ergebnisse einer Befragung bei den Mitgliedern der Vollversammlungen aller Industrie- und Handelskammern in der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1987; Hummel, Marlies/Waldkircher, Cornelia: Wirtschaftliche Entwicklungstrends von Kunst und Kultur: Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Innern. (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsordnung 132), Berlin 1992.
- 111 Vgl. Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999; Fichtner, Lutz: Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut (Europäische Hochschulschriften, Bd. 409), Frankfurt a.M. 2005; Gillen Eckhart/Haarmann, Rainer (Hrsg.): Kunst in der DDR, Köln 1990; Bayer, Waltraud: Gerettete Kultur. Private Kunstsammler in der Sowjetunion 1917-1991, Wien 2006.
- 112 Vgl. Strachwitz, Rupert Graf: Traditionen des deutschen Stiftungswesens – ein Überblick, in: Strachwitz/Mercker, Stiftungen in Theorie, S. 33–45, hier: S. 34.
- 113 Zur funktionalen Verwendung von Kunst: Wenk, Silke: Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst. Historische Analyse und empirische Untersuchung in Betrieben der Bundesrepublik, Köln 1982; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, (a.a.O.); „Anregungen und Modelle für Strategien“ anhand von Fallbeispielen, bei: Roth, Kultur-Sponsoring, (a.a.O.); Fehring, Kirsten Marei: Kultursponsoring – Bindeglied zwischen Kunst und Wirtschaft? Eine interdisziplinäre und praxisorientierte Analyse, Univ. Diss. Freiburg i.Br. 1998, S. 147 ff.; personalwirtschaftliche Ansätze bei: Hamm, Jens-Peter: Kunst in der Unternehmung – Grundlagen, Strategien und Instrumente der innerbetrieblichen Kunstförderung, Hallstadt 1994; Lehmann-Fiala, Brigitte: Corporate Art und marketingorientierte Unternehmensführung. Eine interdisziplinäre Analyse zu Kunst, Kunstwirkung und Ästhetik im Marketing kunstbranchenfremder Unternehmen (Schriftenreihe Schwerpunkt Marketing, Bd. 52), München 2000.
- 114 Vgl. Leber, Christina: Kunstsammlungen in deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000. Eine Untersuchung der Sammlungsmodelle der HERTA GmbH, der Tetra Pak Rausing & Co. KG, der Deutschen Bank AG, der Adolf Würth GmbH & Co. KG sowie der DG BANK Deutsche Genossenschaftsbank AG (Europäische Hochschulschriften, Bd. 430), Frankfurt a.M. 2008; Ebert, Hannah: Corporate Collections. Kunst als Kommunikationsinstrument in Unternehmen (Mittelungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Bd. 32), Berlin 2005; Stockhausen, Kunstförderung durch Unternehmen (a.a.O.); Eiling, Alexander B.: Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“. Die Sammlung Deutsche Bank zwischen zeitgenössischer Kunst und deutschem Expressionismus – mit einem kritischen Werkkatalog, Frankfurt a.M. 2010; Adriani, Götz (Hrsg.): Unternehmer. Kunst. Sammler. Private Museen in Baden-Württemberg, Stuttgart 2009; Ridler, Privat gesammelt – öffentlich präsentiert (a.a.O.).

Seit den 2000er Jahren rückt unternehmerische Förderung unter dem Thema „Gesellschaftliches Engagement“ von Unternehmen in den Fokus sozial- und wirtschaftswissenschaftlicher Forschung.<sup>115</sup> Die Frage nach der Einordnung des unternehmerischen Kunst- und Kulturrengagements in Corporate-Citizenship- oder CSR-Konzepte führte dabei jüngst zu einer definitorischen Neujustierung von Seiten der Kommunikationswissenschaften, die auf einen Richtungswechsel der bisherigen Sponsoringforschung hindeutet.<sup>116</sup>

Da sich die folgende Arbeit auf die private Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik – ferner auf die räumlichen Bezugsebenen DDR und EU – konzentriert, wird vorrangig deutschsprachige Fachliteratur berücksichtigt. Die in den jeweiligen Kapiteln dieser Arbeit herangezogenen, fachübergreifenden Werke skizzieren zwar wichtige Grundlinien bis in die Gegenwart und beleuchten reichlich Details des heterogenen Themenfeldes. Aus zeithistorischer Perspektive beschränken sie sich jedoch auf die allgemeine Benennung einiger Eckdaten oder auf die Beschreibung einzelner Unternehmensbeispiele aus den vergangenen Jahrzehnten.<sup>117</sup>

Demnach ist die Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik durch die Verwendung eines Quellenkorpus nachzuzeichnen, der in seiner Beschaffenheit den vielfältigen Untersuchungsgegenstand reflektiert und somit unterschiedliche Gattungen umfasst.

Durch diverse Selbstzeugnisse bzw. Egodokumente,<sup>118</sup> die überwiegend in Form von Memoiren, Briefen, rückblickenden Berichten oder Erzählungen vorliegen, können übergeordnete Einschätzungen bzw. Annahmen über zeitgenössische Darstellungen greifbar werden. Die Autoren dieser Dokumente sind meist

115 Wieland, Josef/Walter Conradi (Hrsg.): Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement - unternehmerischer Nutzen, Marburg 2002; Habisch, André: Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland, Heidelberg 2003; Döpfner, Kunst und Kultur, S. 123 ff.; Backhaus-Maul, Holger/u. a. (Hrsg.): Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), <sup>2</sup>Wiesbaden 2010; Braun, Sebastian (Hrsg.): Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen: der deutsche Weg im internationalen Kontext, Wiesbaden 2010.

116 Vgl. Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 257; Ders., Corporate Cultural Responsibility, S. 20 ff.; Gold, Dagmar Eleonore: Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen – Motive, Chancen und Perspektiven unternehmerischer Kunstförderung. Univ. Diss. Frankfurt a.M. 2013.

117 Viele Untersuchungen enthalten eine praxisorientierte Analyse oder einen empirischen Teil, um sich zeitspezifisch „am Beispiel von“ bestimmten Unternehmensengagements der jeweiligen Fragestellung anzunähern: vgl. Fehring, Kultursponsoring – Bindeglied zwischen Kunst und Wirtschaft (a.a.O.); Grüßer, Birgit: Kultursponsoring. Die gegenseitigen Abhängigkeiten von Kultur, Wirtschaft und Politik, Univ. Diss. Tübingen 1991; Lösel-Saueremann, Kunstförderung durch deutsche Unternehmen (a.a.O.); Becker, Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 113–156.

118 Zur methodologischen Diskussion um Ego-Dokumente und Selbstzeugnisse, siehe: Rutz, Andreas: Ego-Dokumente oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen, in: zeitenblicke 1 (2002), Nr. 2, online: <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html> (4.07.2015); siehe auch: Schulze, Winfried: Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente“, in: Ders., Ego-Dokumente, Berlin 1996, S. 11–30.

Akteure des privaten Kulturbetriebs wie Künstler, Galeristen oder Privatsammler, die ihre Funktionen und Handlungen im jeweiligen historischen Kontext beschreiben.<sup>119</sup>

Dadurch rückt beispielsweise auch das Wirken des Kunstwissenschaftlers Klaus Werner, der eine Schlüsselstellung in der Beziehung zwischen westdeutschen Kulturrengagierten und ostdeutschen Kunstschaaffenden vor 1989 einnahm, verstärkt in den Fokus. Die hierzu im Klaus-Werner-Archiv angefragten Unterlagen waren im April 2014 leider nicht erschlossen und für die öffentliche Nutzung gesperrt. Aus diesem Grund wird auf die im Jahr 2009 veröffentlichte Publikation „Klaus Werner: Für die Kunst“, die neben Zeitzeugenberichten eine Vielzahl an gedruckten Quellen über und von Klaus Werner enthält, zurückgegriffen.<sup>120</sup> Insgesamt soll die Auswertung der vorliegenden Egodokumente einen direkten Einblick in verschiedene Wahrnehmungs- und Deutungsmuster einzelner herausragender Persönlichkeiten ermöglichen und bei der Rekonstruktion personeller Verbindungen sowie prägnanter Ereignisse helfen.<sup>121</sup>

Zur Erschließung übergeordneter Parameter für vergangene bzw. künftige Entwicklungstendenzen werden statistische Befragungen von Unternehmern oder Unternehmen, die seit Mitte der 1980er Jahre vorliegen, hinzugezogen.<sup>122</sup> Obwohl zeitgenössisch-empirische Studien stets auf quantifizierenden Verfahren, verbalisiertem Verhalten und somit auf dem Faktor der sozialen Erwünschtheit gründen, können die Ergebnisse in ihrer Gesamtheit zu einer orientierenden Strukturierung verschiedener Phänomene beitragen.<sup>123</sup>

Die eingehende Untersuchung der Institution des „Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI“ stützt sich in weiten Teilen auf Dokumente, die im Frühjahr 2013 von der Kulturkreis-Geschäftsstelle in Berlin zur Verfügung gestellt wur-

119 Mit Verweis auf das Quellenverzeichnis hier eine Auswahl: Dörnemann, Kurt: Die Ruhrfestspiele. Ihr künstlerischer, sozialer und staatspolitischer Gehalt, Bochum 1958; Bischoff, Herbert: Quo vadis? Eine Betrachtung zu den Ruhrfestspielen, Berlin 1969; Martin, Kurt: Erinnerungen an die Französische Kulturpolitik in Freiburg i.Br. nach dem Krieg, Sigmaringen 1974; Weber, Jürgen: Die Entmündigung des Künstlers. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kultureinrichtungen, München 1979; Grochowiak, Thomas: Neuanfänge '45. Aus Sicht eines Künstlers, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 174–186; Zwirner, Rudolf: Wie Warhol und Beuys in den USA reüssierten – Ein Beitrag zur händlerischen Rezeptionsgeschichte zweiter Protagonisten. Ein Vortrag, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des internationalen Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 31–44.

120 Muschter, Gabriele/Stiftung Neue Kultur (Hrsg.): Klaus Werner: Für die Kunst, Köln 2009; E-Mail-Verkehr mit Romy Kleiber (Akademie der Künste Berlin/Archiv Bildende Kunst) am 23. und 29. April 2014.

121 Vgl. Schulze, Ego-Dokumente, S. 28.

122 Siehe neuere Studien: Heusser, Hans-Jörg/Wittig, Martin/Stahl, Barbara: Kulturengagement von Unternehmen – integrierter Teil der Strategie? Ergebnisse einer Umfrage bei kulturell engagierten Unternehmen in Deutschland, Österreich und der Schweiz sowie Anregungen für einen übergreifenden Diskurs, München 2004; Bertelsmann Stiftung (Hrsg.): Die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen. Dokumentation der Ergebnisse einer Unternehmensbefragung der Bertelsmann Stiftung, Oelde 2005, pdf-Dokument online: [http://www.aktive-buergerschaft.de/wp\\_files/StudienBerichte/bg\\_emnid\\_unternehmensbefragung\\_csr\\_2005.pdf](http://www.aktive-buergerschaft.de/wp_files/StudienBerichte/bg_emnid_unternehmensbefragung_csr_2005.pdf) (4.07.2015); Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2010; Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2012 (a.a.O.); AXA ART Versicherung AG (Hrsg.): Kunst Sammeln und Besitzen. Internationale Sammlerstudie von AXA ART, Köln 2014, pdf-Dokument online über Homepage „AXA ART“: <http://www.axa-art.de/news/detail/die-axa-art-sammlerstudie-2014-wer-was-wo-und-warum-sammelt.html> (4.07.2015).

123 Vgl. Rothe, Kunstsporing und Imagekonstruktion, S. 78.

den. Darunter befinden sich u. a. Satzungen, Jahresberichte, Reden, Ausstellungskataloge, Begleitbände zu einzelnen Förderprojekten, Studien oder Imagebroschüren.<sup>124</sup> Der zugängliche Bestand ist nicht vollständig archivalisch erschlossen und verzeichnet. Die Dokumente wurden vor der Auswertung eigenständig chronologisch geordnet und thematisch zusammenhängend sortiert.

Der Zugang zu Geschäfts- und Verwaltungsschriftgut wurde nicht gewährt. Stattdessen ergab sich nach einem aufschlussreichen E-Mail-Verkehr und einem Telefoninterview mit Gudrun Gehring, zuständige Kulturkreisreferentin für die Bereiche Architektur und Literatur, im September 2012 die Möglichkeit zu weiteren Gesprächsterminen vor Ort. Am 26. Februar 2013 konnten auf Grundlage der zuvor geleisteten Quellen- und Literaturrecherche mit den langjährigen Mitarbeiterinnen Gudrun Gehring und Annerose Müller, Referentin für Kulturelle Bildung und Auswärtige Kultur, offene Fragen bezüglich der Vereinsgeschichte und spezifischer Funktionsmechanismen der Kulturinstitution geklärt werden. Darauf aufbauend konzentrierte sich das Interview mit dem ehemaligen Geschäftsführer, Stephan Frucht, auf die Vereinsentwicklung und -präsentation ab der Jahrtausendwende. Alle Gespräche wurden in Protokollen festgehalten. Diese gewähren neben der Rechercharbeit in Berlin konkrete Einsichten in die praktische Förderarbeit und vermitteln darüber hinaus Kenntnisse des Selbstverständnisses bzw. der Eigenwahrnehmung der Institution.

Um einer einseitigen Betrachtungsweise auf die Vereinsgeschichte aufgrund der Zusammensetzung des Quellenbestands entgegenzuwirken, werden weitere Dokumente herangezogen, die den Kulturkreis unmittelbar in seinen vereinsexternen Korrespondenzen oder auch in seiner Fremdwahrnehmung betreffen. Über einen Brief des Künstlers Georg Meistermann an Karl Ruhrberg<sup>125</sup> hinaus handelt es sich hierbei um ungedruckte Quellen aus den Beständen B 122/2255 sowie B 122/2314 des Theodor-Heuss-Archivs in Stuttgart<sup>126</sup> oder den Bestand A013 IV 098 des Zentralarchivs des internationalen Kunsthandels (ZADIK) in Köln.<sup>127</sup> Die Briefwechsel zwischen dem damaligen Kulturkreisleiter Gustav Stein und Bundespräsident Theodor Heuss, aber auch mit Galerist Michael Hertz erlauben es, informelle Interaktionen fassen und weiterführende Informationen über die Förderpolitik der Kulturinstitution zu erhalten.

124 Vollständige Auflistung siehe Quellenverzeichnis.

125 Meistermann, Georg: Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945, in: *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, hrsg. von Karl Ruhrberg, Köln 1989, S. 91–97.

126 Stiftung Bundespräsident-Theodor-Heuss Heuss (SBTH), Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 Bundesarchiv Koblenz (BArch), besonders: Briefwechsel Theodor Heuss/Hermann Reusch 1952 bzw. Gustav Stein 1956; SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2314 (BArch), besonders: Briefwechsel Carl Linfert/Theodor Heuss und Georg Meistermann/Heuss bzw. Hans Bott (persönlicher Referent des Bundespräsidenten) März–Mai 1951.

127 ZADIK Köln, Bestand: Michael Hertz, Bremen, Akte: Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Sign. A013 IV 098; über den E-Mail-Verkehr am 4.12.2013 mit Brigitte Jacobs van Renswou, wissenschaftliche Mitarbeiterin im ZADIK, konnten Fragen zum „Kunstmarkt '67“ geklärt werden; außerdem wurden weitere ZADIK-Veröffentlichungen, die Zeitzeugenberichte beinhalten, hinzugezogen wie die Zeitschrift „sediment“ (Mittlungen zur Geschichte des Kunsthandels) oder: Behn, Helga/Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hrsg.): *Herzlich, ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK*, Nürnberg 2010.

Für die ersten Jahre der Kulturkreisstätigkeit werden weiterhin Publikationen zum BDI sowie dessen Jahresberichte herangezogen.<sup>128</sup> Die Berichte über die Jahre 1951/52 bis 1966/67 sind über die Universitätsbibliothek Heidelberg bzw. die Campus-Bibliothek Bergheim zugänglich. Die Jahresberichte können Aufschluss über die Intention und Funktion des Unternehmerverbandes im Hinblick auf die Vereinsgründung sowie die darauffolgenden Jahre geben. Vom Kulturkreis in Auftrag gegebene Publikationen, die Überblicksdarstellung zum 50-jährigen Bestehen aus dem Jahr 2001 oder auch die Institutionshomepage ergänzen den Quellenkorpus.<sup>129</sup>

Die anfängliche Intention, neben dem Kulturkreis zwei weitere Wirtschaftsunternehmen in ihrem Kunstengagement zu untersuchen und in einem exemplarischen Teil darzustellen, konnte nicht weiter verfolgt werden, weil Aktenzugänge verwehrt blieben.<sup>130</sup> Das Fehlen dieser Quellen erwies sich nicht als hinderlich, da die methodischen Vorüberlegungen eine Struktur der Arbeit bedingten, die eine separierte Darstellung einzelner Detailstudien hinfällig machte.<sup>131</sup> Förderaktivitäten von Unternehmerpersönlichkeiten und Unternehmen können somit in ihrer Vernetzung zu externen Rahmenbedingungen hauptsächlich über Firmenpublikationen, Memoiren, Internetauftritte, Magazinartikel oder Werbebroschüren erschlossen werden. Da diese Eigendarstellungen ebenfalls vor dem Hintergrund der Selbstinszenierung betrachtet werden müssen, sollen weiterführende, mitunter wissenschaftliche Literatur und kontextabhängig hinzugezogene Quellen den Blick für eine kritisch reflektierte Interpretation schärfen.

Für die Bestückung des neuen Frankfurter Hauptgebäudes der Deutschen Bank in den 1980er Jahren konnten beispielsweise über den Bestand A062 IV 7 des ZADIK neben Verwaltungsschriftgut auch persönliche Notizen und Skizzen des Galeristen Wolfgang Wittrock eingesehen werden.<sup>132</sup> Diese Dokumente sind für die nähere Betrachtung der Zusammenarbeit von Unternehmen und externen Beratern geeignet. Zudem können konkrete Erkenntnisse über die Entstehung der ersten in Deutschland systematisch zusammengetragenen Unternehmenssammlung gewonnen werden.

128 Vgl. Bundesverband der deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Juni 1951 bis 30. April 1952, Bergisch Gladbach 1952, etc. (vollständige Auflistung siehe Quellenverzeichnis); Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, Bergisch Gladbach 1954; Beutler, Wilhelm: Der Bundesverband der Deutschen Industrie, in: Der Weg zum industriellen Spitzenverband, hrsg. vom Bundesverband der Deutschen Industrie, Darmstadt 1956, S. 310–353; Wenk, Silke: Der Kulturkreis im BDI und die Macht der Kunst, in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, S. 80–83.

129 Grasskamp, Walter/Ullrich Wolfgang (Hrsg.): Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, Ostfildern-Ruit 2001; Homepage des Kulturkreises: <http://www.kulturkreis.eu/> (4.07.2015).

130 Die Möglichkeit zur Akteneinsicht kam weder bei der Deutschen Bank AG noch bei der Adolf Würth GmbH & Co. KG zu Stande. Es wurde auf „Kapazitätsgründe“, zeitliche Auslastung oder auf bereits veröffentlichte Publikationen verwiesen.

131 Vgl. Kap. 1.2.

132 ZADIK Köln, Bestand: Wolfgang Wittrock, Düsseldorf, Sign. A062 IV 7.

Ergänzt wird der Quellenkorpus durch einzelne Dokumente des Deutschen Städtetags, der UNESCO-Kommission der Bundesrepublik Deutschland und der Europäischen Kommission.<sup>133</sup> Hierbei handelt es sich um offizielle Schriftstücke, die Beschlüsse, Richtlinien oder Handlungsempfehlungen zum Thema Kulturpolitik beinhalten, die bei der Einordnung des privaten Kulturrengagements in überkontextuale Zusammenhänge helfen können. Darüber hinaus dienen Drucksachen des Deutschen Bundestages, die das gesellschaftliche bzw. kulturelle Engagement von Unternehmen betreffen, als Grundlage zur näheren Bestimmung des gegenwärtigen Verhältnisses von öffentlicher und privater Kulturförderung.<sup>134</sup> Zudem sind zeitspezifische Publikationen zu Tagungen, themen- und zeitbezogene Streitschriften oder Polemiken, Zeitungs- und Onlineartikel, die den Blick auf zeitgenössische Kontroversen öffnen, Bestandteil des Quellenkorpus.<sup>135</sup>

133 Deutscher Städtetag (Hrsg.): Wege zur menschlichen Stadt. Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 17. Hauptversammlung vom 2. bis 4. Mai 1973 in Dortmund (Neue Schriften des Deutschen Städtetages 29), Köln 1973; UNESCO-Kommission der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Weltkonferenz über Kulturpolitik: Schlussbericht d. von d. UNESCO vom 26.07.-6.08.1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz (UNESCO-Konferenzbericht 5), München 1983; Europäische Kommission (Hrsg.): Grünbuch – Europäische Rahmenbedingungen für soziale Verantwortung der Unternehmen, KOM (2001) 366, Brüssel 2001, pdf-Dokument online: [http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2001:0366:FIN:DE:PDF\(4.07.2015\)](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2001:0366:FIN:DE:PDF(4.07.2015)).

134 Drucksache des Deutschen Bundestages 16/7000 vom 11.12.2007: Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Berlin 2007; Bundesministerium für Arbeit und Soziales (Hrsg.): Nationale Strategie zur gesellschaftlichen Verantwortung von Unternehmen (Corporate Social Responsibility – CSR) – Aktionsplan CSR – der Bundesregierung, Berlin 6.10.2010; Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hrsg.): Erster Engagementbericht – Für eine Kultur der Mitverantwortung. Bürgerchaftliches Engagement in Deutschland, Schwerpunkt: Engagement von Unternehmen. Bericht der Sachverständigenkommission und Stellungnahme der Bundesregierung (Drucksache des Deutschen Bundestages 17/10580 vom 23.08.2012), Berlin 2012.

135 Vgl. Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Erstes Darmstädter Gespräch „Das Menschenbild in unserer Zeit“, Darmstadt 1950; Adorno, Theodor W. (Hrsg.): Wird die moderne Kunst „gemanagt“? Baden-Badener Kunstgespräche 1959 (Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 1), Baden-Baden 1959; Eichler, Richard W.: Viel Gunst für schlechte Kunst. Kunstförderung nach 1945, München 1968; Weber, Jürgen: Die Entmündigung des Künstlers. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979; Herzogenrath, Wulf: Die Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der Musik-Aktion um 1960 – Eine kühne These mit einigen Belegen, in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 12–25; Heubach, Friedrich Wolfram: Die Kunst der 60er Jahre. Anmerkungen in enttäuschender Absicht, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns, S. 112–116; Bayl, Friedrich: Über die sogenannte Kunstkrise, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XVI, Heft 10, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1963, S. 25–26; Dienst, Rolf-Gunter: Kunstmarkt '67 in Köln, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XXI, Heft 1–2, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1967, S. 65–66; Flemming, Hanns Theodor: Die Malerei auf der Brüsseler Weltausstellung, in: Das Kunstwerk, XII, Heft 1–2, 1958, 1958, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1958, S. 29–42; ausführliche Auflistung siehe Quellenverzeichnis.



## **2 „Kohle für Kunst“: Pragmatismus im Provisorium (1945–1950)**

Die Voraussetzungen für eine sich neu konstituierende Kulturlandschaft in Deutschland waren in der „kulturellen Zwischenetappe“<sup>136</sup> von 1945 bis 1948 de-  
 saströs. Fast alle größeren Städte und somit wichtige Kulturinstitutionen lagen  
 in Trümmern. Hohe Einbußen an Menschenleben, Sachgütern und Vermögen  
 waren zu beklagen.<sup>137</sup> Zudem zeigte die Verfolgung der von den Nationalsozia-  
 listen als „entartet“ deklarierten Kunst und Künstler enorme Auswirkungen auf  
 den deutschen Kulturbetrieb sowie auf die Strukturen der privaten Kunst- und  
 Kulturförderung nach 1945:

Die personellen und handelstechnischen Infrastrukturen innerhalb des  
 Kunstmarkts waren ebenso wie die Netzwerke der Galerien fast restlos zerstört  
 worden. Kunstkritiker hatten nicht mehr publizieren und „Nichtarier“ nicht  
 mehr mit Kunst handeln dürfen. Viele Künstler, die sich nicht der nationalsozia-  
 listischen Kunstdoktrin hatten unterwerfen wollen, waren aus Deutschland ge-  
 flohen und sind auch nach 1945 nicht mehr aus dem Exil zurückgekehrt. Rund  
 zwei Drittel der im Land gebliebenen Maler und Bildhauer hatten ihre Ateliers  
 verloren. Der Mangel an Arbeitsmaterialien, insbesondere an Papier, schränkte  
 die künstlerische Produktion zusätzlich ein.<sup>138</sup>

Darüber hinaus waren bereits seit 1933 jüdische Kunstprofessoren sowie Muse-  
 umsbeamte wegen ihrer Abstammung oder ihres Engagements für moderne  
 Kunstrichtungen „beurlaubt“ worden. Zahlreiche jüdische Sammler hatten seit  
 den frühen 1930er Jahren ihre zusammengetragenen Kunstwerke veräußern  
 müssen, um mit dem Erlös ihre Auswanderung finanzieren zu können. Diejeni-  
 gen von ihnen, die gezwungen waren, Deutschland fluchtartig zu verlassen, hat-  
 ten ihre Sammlungen in ihren Wohnungen zurücklassen müssen. Die meisten  
 dieser kunsthistorisch bedeutsamen Kollektionen wurden daher nach ihrer Ver-  
 treibung einfach aufgelöst.<sup>139</sup> Viele Privatsammlungen deutscher Kunstliebha-  
 ber hatten die Bombenangriffe im Krieg nicht überlebt und waren komplett ver-  
 brannt. Nur wenige Werksammlungen blieben hiervon verschont und konnten,  
 wie sich noch zeigen wird, durch das seltene Engagement Einzelner über den  
 Krieg hinweg fortgeführt werden.<sup>140</sup>

Die deutschsprachige Kunstgeschichte hatte schließlich nach dem Zweiten  
 Weltkrieg nicht nur quantitativ, sondern aufgrund der nationalsozialistischen  
 Verfolgungspolitik auch qualitativ erhebliche Verluste zu verkraften.<sup>141</sup> Kultur-

136 Vgl. Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. II: Zwischen Grundge-  
 setz und Großer Koalition 1949–1967, Frankfurt a.M. 1990, S. 9.

137 Frey, Manuel: Macht und Moral des Schenkens, S. 175.

138 Siehe Liste „Vertreter der modernen Kunst unter dem Nationalsozialismus: Verlust von Ämtern und  
 Ehrenämtern, Berufs und Ausstellungsverbot“, in: Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Natio-  
 nalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983, S. 157 ff.; Millian, Catherine:  
 Deutsche Kunstbetrachtung. Das Verbot der Kunstkritik im Nationalsozialismus, in: Kunst und Diktatur.  
 Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956,  
 Bd. 2, hrsg. von Jan Tabor, Baden 1994, S. 546–549; Michels, Karen: Exil von deutschsprachigen Kunsthi-  
 storikern und Kunsthistorikerinnen, in: Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von  
 Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 90–93.

139 Heuß, Anja: Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich, in: sediment  
 (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und  
 internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 49–62, hier: S. 53 f. und S. 57.

140 Siehe Kap. 4.3.1; Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 175.

141 Michels, Exil von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen, S. 90.

schaffende sowie Kunstengagierte kämpften nun nach 1945 mit einer psychischen Verfassung, die ambivalente Züge aufwies. Die allgemeine Erleichterung über das Ende der nationalsozialistischen Diktatur weckte zwar die Hoffnung auf ein wiederbelebtes Kulturgesehen ohne ideologische Bevormundung. Gleichzeitig mussten jedoch persönliche Kriegsfolgen samt individueller Existenz- und Zukunftsängste verarbeitet werden.<sup>142</sup>

Gleich zu Beginn dieser Arbeit stellt sich die grundlegende Frage nach den Akteuren und Initiativen, die aus dieser Situation heraus den Wiederaufbau der deutschen Kulturlandschaft in den Fokus privater Aktivität rückten. Schließlich hatte die NS-Diktatur die während des 19. Jahrhunderts entwickelten Traditionen der bürgerlichen und mitunter auch der privaten Kunst- und Wissenschaftsförderung unterbrochen.<sup>143</sup> Da angenommen werden kann, dass eine Wiederbelebung des deutschen, öffentlichen Kulturgesehens auch erste und neue Möglichkeiten des privaten Kunst- und Kulturengagements in Deutschland impliziert, ist neben den Akteuren und Initiativen ebenso nach der motivationalen Ausrichtung des privaten Einsatzes für Kunst und Kultur nach 1945 zu fragen. Somit soll das ideelle wie inhaltliche Fundament der privaten Kulturförderung im Nachkriegsdeutschland und später in der neu gegründeten Bundesrepublik näher bestimmt werden.

## 2.1 Tradition oder Neuanfang?

### 2.1.1 Unternehmer zwischen Kontinuität und Zerstörung

Einen neuen Aufschwung erfuhr das kulturelle Sendungsbewusstsein insbesondere durch das deutsche Wirtschaftsbürgertum. Nina Grunenberg unternimmt in ihrem Buch „Die Wundertäter. Netzwerke der deutschen Wirtschaft“<sup>144</sup> den Versuch, die Beziehungen der „Wirtschafts- und Finanzgewaltigen“<sup>145</sup> der bundesdeutschen Gründerzeit und deren Bedeutung für den Wiederaufbau sowie das Wirtschaftswunder offenzulegen. Ihr netzwerktheoretischer Ansatz ist dabei durchaus kritisch zu betrachten, da die Journalistin die damalige Wirtschaftselite zu „Wundertätern“ hochstilisiert und ihnen allein den Verdienst des wirtschaftlichen Aufschwungs zuschreibt. Auch der Wirtschaftshistoriker Werner Abelshäuser betrachtet Grunenbergs Ansatz mit Skepsis. Abelshäuser ist der Ansicht, dass nicht nur die Leistung großer Männer, die bereits im Dritten Reich wirtschaftlichen Erfolg erzielt hatten, zum Wirtschaftswunder der 1950er Jahre

142 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 21 ff.

143 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 175.

144 Grunenberg, Nina: Die Wundertäter. Netzwerke der deutschen Wirtschaft, 1942 bis 1966, München 2006.

145 Ebd., S. 21.

geführt habe, sondern dass dies vielmehr auf einer besonderen historischen Konstellation des Wiederaufbaus basiere.<sup>146</sup>

Dennoch gelingt es Grunenberg, eben jene namhaften Persönlichkeiten in ihren persönlichen sowie geschäftlichen Beziehungen vorzustellen, die vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur das wirtschaftliche Leben in Deutschland mitbestimmt hatten und mitbestimmen sollten. Denn unter den von ihr vorgestellten Protagonisten, darunter etwa der Bankier Hermann Josef Abs, die Bergassessoren Hans-Günter Sohl und Hermann Reusch oder der Metallwarenunternehmer Fritz Berg, befanden sich gerade jene Unternehmer, die zum einen den wirtschaftlichen Neubeginn der Bundesrepublik maßgeblich mitgestalteten und zum anderen in der schon bald wiederbelebten privaten Kulturförderung eine prägnante Rolle spielen sollten.<sup>147</sup>

So unterschiedlich diese Männer, wie auch ihre jeweiligen Vorgeschichten in Bezug zum NS-Deutschland waren, so hatten sie doch eines gemeinsam: Sie wurden zwischen 1880 und 1910 geboren und hatten ihre geistigen Wurzeln im wilhelminischen Deutschland. In ihren Viten folgten zwei Weltkriege mit einem für sie wirtschaftlich produktiven und erfolgreichen „Intermezzo“.<sup>148</sup> Parallel dazu hatte in diesem wirtschaftlich erfolgreichen Zwischenspiel der Weimarer Republik auch die Ausrichtung des privaten Kunstengagements eine Intensivierung erfahren. Während die Traditionen kollektiver Kunst- und Wissenschaftsförderung aus dem späten Kaiserreich weiter gepflegt wurden, hatte in der Weimarer Republik der „Typus des bekennenden Mäzens“<sup>149</sup> große Popularität genossen. Als Sammler und Förderer moderner Kunst waren industrielle Großbürger, aber auch Eigentümer kleinerer und mittlerer Betriebe, hervorgetreten, die statt des repräsentativen, staatsnahen Kunstsammelns das persönliche Bekenntnis zum geförderten Künstler und seiner Kunst in den Mittelpunkt ihrer Förderaktivitäten gestellt hatten.<sup>150</sup>

Die Weimarer Zeit war allerdings zu kurz gewesen, um feste mäzenatische Strukturen jeglicher Art auszubilden, die dann etwa nach 1945 wieder hätten reanimiert werden können.<sup>151</sup> Obwohl personelle Netzwerke aus Künstlern sowie wohlhabenden Mäzenen und Zusammenschlüsse von (unternehmerischen) Sammlern und Kunsthändlern entstanden waren – die auch dank ihrer lockeren Strukturen bis zum 30. Januar 1933 existieren konnten –, mussten diese jedoch nach und nach zerfallen. Schließlich hatte sich während der nationalsozialistischen Zeit eine Form der Kunstförderung herausgebildet, die von den bisherigen Vorstellungen mäzenatischer Aktivität weit entfernt war. Das „Mäzenatentum“

146 Vgl. Rezensionsnotiz online auf Homepage des Kulturmagazins „perlentaucher“:  
<http://www.perlentaucher.de/buch/nina-grunenberg/die-wundertaeter.html> (4.07.2015).

147 Vgl. Grunenberg, *Die Wundertäter*, S. 42–47.

148 Vgl. ebd., S. 18.

149 Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 146.

150 Vgl. ebd., S. 146 f.

151 Vgl. ebd., S. 146 ff.; Grunenberg, *Die Wundertäter*, S. 18.

Hitlers, das in der Literatur auch als „Pseudo-“ oder „Anti-Mäzenatentum“<sup>152</sup> beschrieben wird, hatte mehr einer Herrschaftstechnik, die zur Verknüpfung von Führermythos und kunstpolitischer Willkür diene, entsprochen. Ein gemeinsames ideologisches Kunstinteresse, geprägt durch Hitlers private Neigung und kunstpolitische Vorstellung, hatte die Parteifunktionäre verbunden und politische Macht demonstriert. Das Sammeln von Kunst wurde als „rassische“ Überlegenheit verstanden und sollte in einer gleichgeschalteten Medienöffentlichkeit neben Traditionsbindung auch Elitenkontinuität nach innen sowie nach außen suggerieren.<sup>153</sup>

Die oben erwähnten „Wirtschafts- und Finanzgewaltigen“<sup>154</sup> der Nachkriegszeit hatten also nach einer Zeit des selbstbewussten Bürgertums in der Weimarer Republik den gleichschaltenden Nationalsozialismus erlebt. Dabei war das Verhältnis der Unternehmer zu diesem ebenso individuell wie das Engagement für ihn. Grunenberg verallgemeinert und stellt fest, dass die damalige Wirtschaftselite den Nationalsozialismus aufgrund autoritärer Herrschaftsstrukturen wohl begrüßt haben muss, weil diese auf wirtschaftliche Erfolge hoffen ließen.<sup>155</sup> Viele waren wie im Fall der Stahlunternehmer Krupp oder Flick aktiv in die Geschäfte der Nationalsozialisten eingebunden. Gleichwohl, ob politisch oder wirtschaftlich motiviert, die Biographien der Männer, die sich nach dem Krieg als künftige Führungsfiguren in den neugegründeten Unternehmen nach dem Zweiten Weltkrieg etablieren konnten, weisen alle unterschiedlich intensive Verbindungen zum NS-Staat auf.<sup>156</sup>

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs und den Potsdamer Konferenzen entließen die Alliierte nun nahezu alle Unternehmensführungen, um der festgelegten Dekartellisierung nachzukommen. Die deutsche Wirtschaft war nach 1945 dabei weitaus weniger geschwächt als von den Besatzungsmächten angenommen. Obwohl sie ab 1942 von gezielten Bombenangriffen auf die Rüstungsindustrie zu großangelegten Flächenbombardierungen auf Wohngebiete und Transportwege beispielsweise in Nähe der Konzerne in Essen (Krupp) oder Ludwigshafen (BASF) übergegangen waren, hatte die alliierte Luftoffensive der beiden letzten Kriegsjahre die Substanz des industriellen Anlagevermögens nicht entscheidend

152 Den Begriff des „Pseudomäzenatentums“ prägte Winfried Nerdinger, siehe: Ders.: Das Pseudomäzenatentum Adolf Hitlers, in: Sammler, Stifter und Museen, Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai/Peter Paret, Köln 1993, S. 255–264, hier: S. 260; Manuel Frey erweitert diesen Begriff zum „Anti-Mäzenatentum“ aufgrund des „aus der völkischen Utopie abgeleiteten Willen zur Zerstörung der künstlerischen Moderne“: Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 169.

153 Vgl. ebd., S. 159, S. 162 und S. 172 f.; siehe auch: Petropoulos, Jonathan: Für Deutschland und Eigennutz. Die Kunstsammlungen der Nazi-Eliten, in: Tabor, Kunst und Diktatur, S. 568–579; siehe auch: Heuß, Die Reichskulturkammer, S. 58.

154 Grunenberg, Die Wundertäter, S. 21.

155 Vgl. ebd., S. 18.

156 Hermann Josef Abs z. B., der seit 1938 offiziell seine Tätigkeit als Vorstandsmitglied der Deutschen Bank aufgenommen hatte, weigerte sich zwar in die NSDAP einzutreten. Er war aber an der „Arisierung“ jüdischer Banken und Unternehmen beteiligt, siehe: Gall, Lothar: Der Bankier Hermann Josef Abs. Eine Biographie, München 2004, S. 58 ff.; Fritz Berg trat 1937 in die NSDAP ein und produzierte in seinem Unternehmen Metallwaren für das NS-Regime; Friedrich Flick war bereits seit 1930 Parteimitglied, ab 1937 Wehrwirtschaftsführer, besaß und kontrollierte alle Montanwerke in den besetzten Ländern; Hans-Günter Sohl war im Krupp-Konzern tätig; vgl. weitere Kurzbiographien bei: Grunenberg, Die Wundertäter, S. 289–307.

getroffen. Nach 1945 waren die meisten Stahl- und Kohleindustrien weitestgehend unbeschädigt. Außerdem fehlte es aufgrund der Flüchtlingsströme aus dem Osten nicht an qualifizierten Arbeitskräften.<sup>157</sup>

Im Rahmen der wirtschaftlichen Entflechtung lösten die Briten beispielsweise im August 1945 den Großkonzern „Vereinigte Stahlwerke“ auf. Die Amerikaner nahmen im September dessen Führungsebene, darunter die Krupp-Direktoren sowie Hans-Günter Sohl, fest und brachten sie in Internierungslager. Ebenso erging es den führenden Industriellen des Chemieunternehmens I. G. Farben, den Vorstandsmitgliedern von Daimler-Benz und Bosch wie auch vielen weiteren Unternehmensleitern. Einflussreiche Bankiers wie Günter Henle oder Hermann Josef Abs, beide im Vorstand der Deutschen Bank, kamen ebenfalls in die Lager der „technischen und unternehmerischen Elite des untergegangenen Regimes“<sup>158</sup> auf Burg Kransberg im Taunus, dem ehemaligen Hauptquartier Görings. Dort und in den anderen Lagern sollten die von den Alliierten angestrebte Denazifizierung und Demokratisierung stattfinden. Hier lernten sich die Männer kennen, die künftig auch im Bereich der privaten Kulturförderung eine Rolle spielen sollten. Es trafen sich beispielsweise Henle, Abs und Sohl. Dieser hatte wiederum Verbindungen zu Hermann Reusch, Direktor der Gutehoffnungshütte, sodass erste Bekanntschaften und personelle Netzwerke entstehen konnten.<sup>159</sup>

Ohne im Rahmen dieser Untersuchung detailliert auf die persönlichen Kontakte dieser inhaftierten Industriellen und die stattgefundenen oder auch unterlassenen alliierten Entflechtungsverfahren ihrer Firmen eingehen zu müssen, lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass viele dieser Unternehmer nach der teilweise schnell vollzogenen Entnazifizierung wieder in ihrem jeweiligen Bereich bzw. in den neukonstituierten Unternehmen tätig wurden. Im scheinbaren Neubeginn der Nachkriegszeit können nun personelle, geistige und biographische Kontinuitätslinien über die unmittelbare NS-Vergangenheit bis in die Weimarer Republik zurückverfolgt werden. Vergessen schienen dabei die nun als hinderlich ausgelegten Jahre des Nationalsozialismus. Fortan gründete jede Tätigkeit unter Ausblendung der NS-Zeit auf der geistigen Bewusstseinslage der Vorkriegszeit.<sup>160</sup>

In der Rekonstruktion kulturbürgerlicher, demokratischer Wertvorstellungen suchten viele Unternehmer nun einen Weg aus der oben bereits angedeuteten, gesellschaftlichen und psychologischen Misere.<sup>161</sup> Nach Jahren der wirt-

157 Vgl. Abelshäuser, Werner: Deutsche Wirtschaftsgeschichte seit 1945, München 2004, S. 67–74; siehe auch: Hermand, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965, München 1986, S. 222.

158 Grunenberg, Die Wundertäter, S. 43.

159 Vgl. ebd., S. 42–47.

160 Grebing, Helga: Demokratie ohne Demokraten? Politisches Denken, Einstellungen und Mentalitäten in der Nachkriegszeit, in: *Wie neu war der Neubeginn? Zum deutschen Kontinuitätsproblem nach 1945* (Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 50), hrsg. von Everhard Holtmann, Erlangen 1989, S. 6–19, hier: S. 11; vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 195; Grunenberg, Die Wundertäter, S. 18 f.; Zum Umgang mit der NS-Vergangenheit siehe auch: Schildt, Axel: *Ankunft im Westen, Ein Essay zu Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik*, Frankfurt a.M. 1999, S. 113.

161 Bach, Christine: *Korporative Kulturförderung in der frühen Bundesrepublik: Ein Vergleich der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen mit der Deutschen Stiftung Musikleben*, in: *Stiftungen seit 1800, Kontinuitäten und Diskontinuitäten*, hrsg. Adam, Thomas/Frey Manuel/Strachwitz, Rupert Graf, Stuttgart 2009, S. 117–138, hier: S. 119.

schaftlichen, aber auch der kulturellen Isolation sollte ein gemeinsames Bekenntnis zu nationalen Traditionen sowie zu Bildung und klassischer Kultur der Selbstvergewisserung dienen. Innerhalb der Gesellschaft und auch gegenüber dem Ausland sollte Verantwortungsbewusstsein demonstriert werden. Der Rekurs auf bürgerliche Werte und klassische Kultur hatte dabei eine vergangenheitspolitische Dimension mit einer gleichzeitig integrierten sozialen Funktion.<sup>162</sup>

Folglich wurde der faktische Neubeginn in wirtschaftlicher, politischer und ideologischer Hinsicht zu diesem Zeitpunkt in Elitekreisen, aber auch in weiten Teilen der Bevölkerung nicht als ein solcher empfunden. Vielmehr trat hier, wie Axel Schildt dies umschreibt, ein für die westdeutsche Gesellschaft „typisches Denkmuster“ zutage, das an eine kulturelle Kontinuität sowie an beschworene stadtbürgerliche Traditionen anknüpfte.<sup>163</sup>

Dieses „Denkmuster“ bildete in der Nachkriegszeit schließlich auch das Fundament für Mäzene und Sammler sowie für Begründer kollektiver Förderzusammenschlüsse.<sup>164</sup> Hermann Glaser sieht dies differenzierter und betont, dass im Kulturbewusstsein der Menschen ein Standpunkt zwischen „Desolation und Biedersinn, Überlieferung und Neuanfang, Provinzialismus und Urbanität“ gefunden werden musste.<sup>165</sup> Mit dem starken Verlangen, gemeinsam kulturelle Werte wiederaufleben zu lassen, gehe ein spannungsgeladenes Selbstverständnis einher, das fortan die unvermeidliche Skepsis einer Generation verkörpert habe. Der neue Jahrgang schien gezwungenermaßen orientierungslos Halt jenseits der politischen Ideologien zu suchen.<sup>166</sup>

Aus der Skepsis und dem Bedürfnis heraus, Verantwortung für die materielle Sicherung des Landes zu übernehmen, erwuchs bei Unternehmern in der Nachkriegszeit ein Pragmatismus, der in die Provisorien des kulturellen Bereichs und dessen Förderung übertragen wurde. Darauf aufbauend ergriffen engagierte Wirtschaftspersönlichkeiten in den Nachkriegsjahren teilweise zufällig, teilweise bewusst Initiative und sollten damit die Entwicklung der privaten Kunstförderung auf den Weg in die schon bald neu gegründete Bundesrepublik bringen. Für eine konkrete Ausgestaltung des privaten Pragmatismus lieferten die Alliierten dabei erste, grundlegende Ansätze.

162 Vgl. ebd., S. 132 und S. 126 f.

163 Schildt, *Ankunft im Westen*, S. 151.

164 Bach, *Korporative Kulturförderung*, S. 126 f.

165 Glaser, Hermann: *Inventur und Innovation. Kulturpolitik nach 1945*, in: *Borger/Mai/Waetzholdt, '45 und die Folgen*, S. 27–48, hier: S. 30.

166 Vgl. ebd., S. 33; siehe auch: Bracher, Karl Dietrich: „Erlöst und vernichtet in einem...“ Die doppelte Herausforderung der Nachkriegszeit, in: *Borger/Mai/Waetzholdt, '45 und die Folgen*, S. 1–26, hier: S. 21; Gebing, *Demokratie ohne Demokraten*, S. 16.

## 2.1.2 Alliierte Erneuerung nach 1945

Durch wichtige Aktivitäten der Alliierten konnte sich im kulturellen Bereich nach 1945 wieder eine Vielfalt miteinander harmonisierender, aber auch konkurrierender Kulturströmungen etablieren.<sup>167</sup> Rundfunk, Presse, Verlagswesen, Literatur und Theater sollten in den einzelnen Zonen der Erziehung zur Demokratie dienen und unterlagen somit strengen Zensuren und Auflagen. Der Bereich der bildenden Kunst war den alliierten Lizenzbestimmungen weniger stark unterworfen, sodass hier zum einen Handlungsspielräume für Kunstschaffende sowie Kunstengagierte bestanden. Zum anderen konnten wieder verschiedenste Kunstrichtungen entstehen, die nach Jahren ideologischer Bevormundung als neugewonnene Freiheit wahrgenommen wurden.<sup>168</sup>

Denn in der NS-Diktatur hatte Kunst als „die Formwerdung der aus der Rasse geborenen seelischen und geistigen Kräfte eines Volkes“<sup>169</sup> gegolten. Die „arteigene“ Kunst der „Volksgemeinschaft“ hatte demnach heroische Werte und soldatische Bereitschaft zu veranschaulichen, sodass letztlich alles Skizzenhafte, Spontane, Emotionale, Subjektive, Träumerische und Weiche in der Kunst untersagt worden war.<sup>170</sup> Am 18. Juli 1937 hatte Adolf Hitler diesbezüglich eine Rede gehalten, in der er die international anerkannte Kunst als generalisiertes Gemeinschaftserlebnis degradierte und diesem seine „Kunst der Rassen“<sup>171</sup> entgegenstellte. Intellektuelle, jüdisch-bolschewistische Kunst hatte er als „entartet“ deklariert, da sie seiner Ansicht nach das rassisch Minderwertige, Ungesunde und Hässliche darstellte. In einem regelrechten „Säuberungskrieg“ waren ab 1937 die „Werke deutscher Verfallskunst seit 1910“ flächendeckend sichergestellt und in sogenannten Schandausstellungen als „entartete Kunst“ angeprangert worden.<sup>172</sup>

Suggestiert dieser Tatbestand auf den ersten Blick einen Konsens der Nationalsozialisten über die Bestimmungen der zu vernichtenden Kunst, so stellt die Historikerin Anja Heuß etwa am Beispiel der damaligen Berliner Auktionshäuser fest, dass keineswegs eine Einigung über die Vernichtung moderner Kunst bestanden habe. Auch wenn die themenspezifische Literatur nicht selten den Eindruck erweckt, dass moderne Kunst entweder im Gesamten vernichtet oder auf ausländischen Auktionen versteigert worden sei, kann Heuß diese Annahmen mit ihrer Untersuchung widerlegen.<sup>173</sup>

Der jüdische und impressionistisch arbeitende Maler Max Liebermann habe etwa zur Zeit der „Säuberungen“ immer wieder Spitzenpreise erzielt. Und die Politik der Reichskulturkammer sei gegenüber der „entarteten Kunst“ gerade bis 1937 sehr widersprüchlich gewesen. Die weitverbreitete Vorstellung, mit der

167 Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 99.

168 Vgl. ebd.; siehe auch: Hermand, Jost: Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland, in: Borger/Mai/Waetzholdt, '45 und die Folgen, S. 135–162, hier: S. 135.

169 Zit. nach: Warnke, Martin: Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft, in: Pfisterer, Lexikon Kunstwissenschaft, S. 357–359, hier: S. 375.

170 Vgl. ebd., S. 358.

171 Ebd.

172 Vgl. ebd., S. 358; siehe auch: „Nationalsozialistische Kunst“, in: Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst, 13Stuttgart 2008, S. 589.

173 Heuß, Die Reichskulturkammer, S. 58 f.

„Aktion Entartete Kunst“ seien die modernen Kunstwerke komplett verschwunden, erweise sich Heuß' Ansicht nach als falsch, weil sie den Blick auf das öffentliche Eigentum verenge. Tatsächlich – dies offenbarte nicht zuletzt der Schwabinger Sammlungsfund im Jahr 2013 bzw. der Fall des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt und seines Sohns Cornelius –<sup>174</sup> war und ist die Kontrolle des privaten Kunsteigentums trotz Meldepflicht und theoretisch geltenden Kunstrechts sehr viel undurchsichtiger und schwieriger zu handhaben als allgemein angenommen.<sup>175</sup>

Nach den nationalsozialistischen „Säuberungswellen“ gingen die kunst- und kulturpolitische Regelung und Neuorientierung ab dem Jahr 1945 von den alliierten Mächten und ihren ideologischen Auffassungen aus. Ihrem Verständnis nach war die Demokratisierung Deutschlands nur über eine kulturelle Erneuerung bzw. Umerziehung möglich.<sup>176</sup> Waren sich die Alliierten darin zwar einig, so fand ihre Bestatzungspolitik gerade aufgrund des sich rasch entwickelnden Ost-West-Konflikts keine gemeinsame Linie. Auch in der Kulturpolitik musste jedes Besatzungsregime den Spagat zwischen Aufarbeitung und Wiederaufbau auf eine andere Weise beschreiten.<sup>177</sup>

Die kulturpolitische Organisationsstruktur und Vorgehensweise der britischen, amerikanischen und sowjetischen Besatzungsmächte finden sich ausreichend in der Literatur beschrieben. Die Schwerpunkte liegen dabei auf den klassischen Bereichen wie Literatur, Theater und Musik. Stellenweise wird auch das Medium des Films berücksichtigt. Analysen zur Kulturpolitik der „Sowjetischen Militäradministration in Deutschland“ (SMAD) bis 1949, die als Vorläufer der Kunstpolitik der DDR gesehen werden kann, verdeutlichen, dass die geistige

174 Der Kunsthändler Hildebrand Gurlitt (1895–1965) machte u. a. mit dem Verkauf und Tausch von als „entartet“ diffamierten – und auch von jüdischen Eigentümern entwendeten – Kunstwerken an deutsche Privatsammler und Museen vor und während der NS-Zeit Geschäfte. Gurlitt arbeitete auch im Auftrag Hitlers und verfügte über eine eigene Privatsammlung, die sein Sohn Cornelius (1932–2014) schließlich in den 1960er Jahren erbt und in der Familienwohnung in München-Schwabing aufbewahrt. Im Herbst 2013 beschlagnahmten bayerische Behörden bei einer Wohnungsdurchsuchung Teile dieser Sammlung. Der Fall Gurlitt gibt seither Anlass für eine intensive öffentliche und mitunter auch wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema NS-Raubkunst: zum Wirken des Kunsthändlers Gurlitt, siehe: Kracht, Isgard: Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach, in: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), hrsg. von Maïke Steinkamp/Ute Haug, Berlin 2010, S. 41–60; Koldehoff, Stefan: Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt, Köln 2014, besonders: S. 20–48; zum Schwabinger Sammlungsfund siehe diverse Zeitungsartikel z. B. online über die Homepage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/der-fall-gurlitt/>; oder der Süddeutschen Zeitung, online: [http://www.sueddeutsche.de/thema/Fall\\_Gurlitt](http://www.sueddeutsche.de/thema/Fall_Gurlitt) (4.07.2015); zur „Aufbruchsstimmung“ in der Provenienz- und Kunstmarktforschung siehe: Nathan, Johannes: Kunstmarktforschung. Die Kunstgeschichte erschließt ein neues Feld, in: Politik&Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 5/14, hrsg. von Olaf Zimmermann/Theo Geißler, Berlin 2014, S. 23; Andreas, Christoph: Ein Kampf gegen Windmühlen. Der Fall Gurlitt und die Folgen für den Kunstmarkt und die Privatsammler, in: Politik&Kultur, S. 26.

175 Heuß, Die Reichskulturkammer, S. 58 f.

176 Vgl. Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin (West) 1981, S. 32; Högerle, Daniela: Propaganda oder Verständigung? Instrumente französischer Kulturpolitik in Südbaden 1945–1949 (Europäische Hochschulschriften XIII, Bd. 297), Frankfurt a.M. 2013, S. 38; Wolfrum, Edgar: „Zeit der schönen Nöte“. Kultur als Umerziehungsmaßnahme und Trostspenderin, in: Krisenjahre und Aufbruchszeit. Alltag und Politik im französisch besetzten Baden 1945–1949 (Nationalsozialismus und Nachkriegszeit in Südwestdeutschland, Bd. 3), hrsg. von Edgar Wolfrum/Peter Fäßler/Reinhard Grohnert, München 1996, S. 203–212, hier: S. 203.

177 Bracher, Die doppelte Herausforderung der Nachkriegszeit, S. 2 f. und S. 13.

Umerziehung sich in der sowjetischen Zone unter grundsätzlich anderen Bedingungen als in den drei westlichen Zonen vollzog.<sup>178</sup> Oftmals stehen hier wie bei Gisela Conermann die sowjetische Kunstpolitik des später verordneten, sozialistischen Realismus oder wie bei Kathleen Schröter die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 im Mittelpunkt.<sup>179</sup>

Im Jahr 1976 hatte sich bereits Hansjörg Gehring mit der amerikanischen Literaturpolitik beschäftigt und dabei die besondere Bedeutung der Amerikahäuser herausgestellt, deren Bücherbestand stellenweise über Sammelaktionen privater Vereinigungen aus den USA zustande gekommen war.<sup>180</sup> Auch der Künstler Thomas Grochowiak erinnert sich später, dass diese amerikanischen Einrichtungen unschätzbare Quellen über das, was in der Kunstszene und der Avantgarde in den Metropolen der Welt passierte, gewesen seien.<sup>181</sup>

Gabriele Clemens erörtert in ihren Untersuchungen zur britischen Kulturpolitik, dass diese – anders als es in der Forschung lange Zeit für gültig empfunden wurde – kein bloßer Nachläufer der amerikanischen Maßnahmen war. Vielmehr habe die Deutschlandpolitik Großbritanniens Eigenständigkeit besessen, die dann aufgrund des Vordringens der amerikanischen Werte untergegangen sei.<sup>182</sup>

Nach der Öffnung der Archive in Colmar im Jahr 1986 wurde auch die französische Kulturpolitik etwa von Edgar Wolfrum oder Daniela Högerle eingehend untersucht, sodass die französische Besatzungszone gegenwärtig als die in der Forschung am intensivsten behandelte betrachtet wird.<sup>183</sup> Die bis in die 1980er Jahre gängige Meinung, dass der „Erzfeind“ Deutschlands kein wirkliches kulturpolitisches Konzept verfolgt und seine Zone im Hinblick der Kunst regelrecht ausgebeutet hätte, gilt heute als überholt.<sup>184</sup> Im französischen Besatzungsgebiet ergaben sich zwangsläufig konzeptionelle Unterschiede im Vergleich zu den anderen alliierten Mächten. Frankreich war später Besatzungsmacht geworden, wodurch weniger Zeit zur intensiven Vorbereitung einer Deutschlandpolitik blieb. Wie sich noch zeigen wird, sollte dies für die Entwick-

178 Schade, Günter: Ostdeutschland und DDR. Die Museen nach '45, in: Broger/Mai/Waetzholdt, '45 und die Folgen, S. 199–213, hier: S. 199.

179 Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „bildende Kunst“ von 1947–1949 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII Kunstgeschichte, Bd. 230), Frankfurt a.M.; Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Doll/u. a., Köln 2006, S. 209–238.

180 Gehring, Hansjörg: Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945–1933. Ein Aspekt des Re-Education-Programms (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 32), Stuttgart 1976, S. 32.

181 Grochowiak, Thomas: Neuanfänge '45. Aus Sicht eines Künstlers, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 174–186, hier: S. 181.

182 Clemens, Gabriele: Die britische Kulturpolitik in Deutschland: Musik, Theater, Film und Literatur, in: Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945–1949, hrsg. von Gabriele Clemens, Stuttgart 1994, S. 200–218, hier: S. 217; siehe auch: Dies.: Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949. Literatur, Film, Musik, Theater (Historische Mitteilungen 24), hrsg. von Michael Salewski/Jürgen Elvert, Stuttgart 1997.

183 Vgl. Wolfrum, Zeit der schönen Nöte, S. 203–212; siehe auch: Högerle, Propaganda oder Verständigung, S. 5.

184 Vgl. Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre (Europäische Hochschulschriften, Bd. 418), Frankfurt a.M. 2006, S. 57 ff.

lung des deutschen Kunst- und Kulturgeschehens keineswegs von Nachteil sein.<sup>185</sup> Klammerte die Forschung den Bereich der bildenden Kunst, deren Vermittlung sowie Förderung durch Private bis Ende der 1990er Jahre aus, weil etwa die Schul- und Hochschulpolitik sowie das Rundfunk- und Pressewesen in der alliierten Deutschlandpolitik einen höheren Stellenwert besaßen,<sup>186</sup> so sind gerade in den vergangenen Jahren neuere Publikationen erschienen, die zwar die Frage nach den Anfängen des unternehmerischen Kunstengagements in der Nachkriegszeit nicht als konkreten Untersuchungsgegenstand haben, im Rahmen dieser Arbeit jedoch zur Beantwortung eben dieser hinführen können.

In ihrer Untersuchung „Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre“ analysiert Ulrike Ziegler auf Grundlage umfangreicher Archivstudien u. a. das Ausstellungswesen in den einzelnen Besatzungszonen im Kontext politischer, gesellschaftlicher und kultureller Strömungen.<sup>187</sup> Zudem hat Martin Schieder in seinen Untersuchungen die deutsch-französischen Kunstbeziehungen von 1945 bis 1959 näher betrachtet und einen Quellenband mit Kommentaren zu eben jenen herausgegeben.<sup>188</sup>

Vor dem Hintergrund der beschriebenen Ausgangssituation unmittelbar nach dem Krieg war es den zerstörten Museen unmöglich, ständige Sammlungen zu zeigen, zumal sich deren größeres Konvolut erst später aus den Exponaten der einzelnen kleineren Nachkriegsausstellungen konstituieren konnte. Außerdem war der museale Bestand durch die nationalsozialistischen „Säuberungen“ stark verringert worden oder befand sich mittlerweile in deutschlandweiten Kunstdepots, die in den Zuständigkeitsbereich der jeweiligen Besatzungsmacht fielen.<sup>189</sup> Nur in wenigen Städten wie etwa Köln, später dann auch in Hannover und Hamburg, hatten öffentliche Museen das Glück, nach 1945 auf Stiftungen privater Sammler zurückgreifen zu können, deren Kollektionen bereits vor oder während des Zweiten Weltkriegs entstanden waren und den Nationalsozialismus überlebt hatten. Dabei ist das private Sammeln moderner Kunst im Nationalsozialismus erst in den vergangenen Jahren in den Fokus kunstgeschichtlicher Untersuchungen gerückt. Auch die folgende Analyse der Sammeltätigkeit des Kölner Rechtsanwalts Josef Haubrich zeigt, dass erst in jüngster Zeit relevante Ergänzungen zu bisherigen Arbeiten unternommen wurden.<sup>190</sup>

185 Vgl. Högerle, *Propaganda oder Verständigung*, S. 49; Ziegler, *Kulturpolitik im geteilten Deutschland*, S. 32.

186 Vgl. Schieder, Martin: *Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959* (Passagen/Passages, Bd. 12), hrsg. von Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens/Martin Schieder, Berlin 2005, S. 28.

187 Vgl. Ziegler, Ulrike: *Kulturpolitik im geteilten Deutschland*, S. 83 ff.

188 Schieder, *Im Blick des Anderen* (a.a.O.); Schieder, Martin (Hrsg.): *Art Vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960* (Passagen/Passages, Bd. 14), Berlin 2011.

189 Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 193: Frey führt hier das Beispiel des Museums Folkwang in Essen an; siehe auch: Kap. 3.4.2.

190 Vgl. Wilmes, Daniela: *Privates Sammeln mit Kalkül. Aspekte der Sammeltätigkeit von Josef Haubrich im Nationalsozialismus*, in: Steinkamp/Haug, *Werke und Werte*, S. 147–169, hier: S. 148 f.

## 2.2 Vorläufer: Die Schenkung Haubrich

Im Jahr 1912 hatte die Kölner Sonderbundaussstellung Josef Haubrich derart begeistert, dass er noch während des Ersten Weltkrieges mit dem Kunstsammeln begann.<sup>191</sup> Nachdem er sich vorerst auf den Erwerb graphischer Blätter und Kleinplastiken sowie Werke zeitgenössischer, gleichaltriger Künstler konzentriert hatte, widmete er sich dann den Arbeiten des Expressionismus, der Brücke, des Blauen Reiters sowie der französischen Kunst. Haubrich war Sohn einer wohlhabenden Kölner Familie und interessierte sich auch für Werke außerhalb der modernen Kunst Europas. Er kaufte bereits früh chinesische, indische und afrikanische Bronze-, Keramik- oder Steinarbeiten. Die Schwerpunkte seiner Sammlung hatte er insbesondere auf die Zeit von 1924 bis 1927 und auf die letzten Jahre des Zweiten Weltkriegs gesetzt.<sup>192</sup>

Ab 1939 hatte Haubrich einen Teil der Gemälde im Depot des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, einen anderen in einem Tresor der Deutschen Bank, einige Aquarelle auf einem Schloss an der Lahn, wieder andere in London versteckt. Die in Köln verbliebenen Werke mussten dann während des Kriegs vor Luftangriffen geschützt werden. Nach dem Einmarsch der Amerikaner am 6. März 1945 konnte Haubrich seine „evakuierten“ Kunstwerke bis auf die Aquarelle in London zurückgewinnen. Diese wurden von den Briten als Feindvermögen vereinnahmt und später verkauft. Bevor dann 1946 die britische Militärregierung, die Köln besetzte, sein Werkkonvolut, das zu diesem Zeitpunkt aus 24 Plastiken, 43 Gemälden, 72 Aquarellen und Zeichnungen bestand, in Beschlag nehmen konnte, schenkte er es der Stadt Köln.<sup>193</sup>

In der Eröffnungsrede zur Ausstellung seiner Sammlung im Jahr 1946 nannte Haubrich jedoch nicht das erwartete Eindringen der britischen Besatzer in sein Haus und die damit verbundene Gefahr des Verlustes der Sammlung als Kriegsbeute ins Ausland als Beweggründe für seine Stiftung. Er leitete seine Schenkungsabsicht vielmehr sammlungsgenetisch ab:

„Ich bin im Land geblieben und habe noch viele Werke retten können, die von den nazistischen Bilderstürmern aus den deutschen Museen gerissen wurden. Hätte ich Devisen gehabt, wären es noch mehr gewesen.“<sup>194</sup>

Ein Angebot aus Amerika, seine Sammlung 1937 in einer New Yorker Kunsthandlung einzugliedern, habe er deshalb bewusst abgelehnt und die Werke demnach

191 Fuchs, Peter: Josef Haubrich. Sammler und Stifter moderner Kunst, Köln 1979, S. 13.

192 Severin, Ingrid: „Bausteine“ für die Museen nach 1945. Die Sammlungen Haubrich – Sprengel – Reemtsma, in: Mai/Paret, Sammler, Stifter und Museen, S. 265–294, hier: S. 270 f.

193 Fuchs, Josef Haubrich, S. 35–40; Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 268–271.

194 Rede Josef Haubrichs zur Eröffnung der Ausstellung in Köln, Alte Universität. Archiv WRM/SH, Köln, zit. nach: Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 272.

so gesammelt, um im Hinblick auf die nationalsozialistischen „Säuberungswellen“ die Lücken der öffentlichen Bestände füllen zu können. Ex post versuchte Haubrich, der mit einer jüdischen Frau verheiratet war, diese Argumentation durchaus glaubwürdig zu machen – schließlich waren in seiner Sammlung rund 60 Werke vorhanden, die aus ehemals deutschen Museen stammten.<sup>195</sup>

Das hier evozierte und bis in die jüngste Zeit in der Literatur verbreitete Bild von Josef Haubrich als „uneigennütziger Bewahrer und Retter der verfolgten Moderne“<sup>196</sup> stellt jedoch nach Ansicht der Kunsthistorikerin Daniela Wilmes eine verkürzte Sicht auf dessen Sammeltätigkeit im Nationalsozialismus dar. Die Verklärung des vorausschauenden Sammlers mit seinen von Beginn an auf die Öffentlichkeit und Vervollständigung abzielenden Ankäufen sei als nachträgliche Stilisierung anzusehen. Haubrich habe in seiner Funktion als Kunstförderer wie auch als Rechtsanwalt auf vielfältige Weise am damaligen öffentlichen Kunstmarktgeschehen teilgenommen und über das nötige Verhandlungsgeschick sowie die nötigen Kontakte verfügt, um seine Sammlung auch im Nationalsozialismus erweitern zu können.<sup>197</sup>

Dennoch hatte Haubrich wissentlich und auf verbotene Weise „entartete“ Kunst erworben, sodass seine zusammengetragene Kollektion rückblickend zusätzliche Bedeutung erhält. Schließlich konnte hier wichtiges deutsches Kunstgut über die NS-Zeit hinweg gesichert werden. Die Sammelaktivität des Kölner Juristen, die sich durch den Einsatz für moderne Kunst und das Sammeln von verbotenen Bildern unter Umgehung der kunstpolitischen Prämissen der Nationalsozialisten auszeichnete, kann somit durchaus als eine Form des Widerstands gesehen werden.<sup>198</sup>

Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Ingrid Severin analysierte in den 1990er Jahren neben der „Rettung“ des gefährdeten Kulturguts weitere Motive, die Haubrich zur Schenkung bewogen haben. Der Sammler empfand eine besondere Verpflichtung gegenüber den „jungen Menschen, die der Freiheit entwöhnt“<sup>199</sup> worden seien, und wollte ihnen durch das Publizieren seiner Sammlung die Gelegenheit geben, „selbst das zu sehen und zu prüfen, was ihnen in den zwölf Jahren unter Zwang vorenthalten“<sup>200</sup> worden sei.

Doch die erzieherische und soziale Motivation allein machte seine Sammlung noch nicht öffentlich. Nicht zuletzt seine Mitgliedschaft in der Kölner Stadtverordnetenversammlung als SPD-Abgeordneter sowie seine guten Kontakte zur politischen Führungsschicht und zum Direktor des Wallraf-Richartz-Museums ermöglichten es ihm, die Beanspruchung der Sammlung durch die Stadt Köln mit Bedingungen zu verknüpfen, die dann auch ihre Erfüllung finden sollten. Der

195 Ebd., S. 272 f.

196 Wilmes, Privates Sammeln mit Kalkül, S. 164.

197 Vgl. ebd., S. 149 f.; siehe auch: Wilmes, Daniela: Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie 2), Berlin 2012, S. 122 ff.

198 Vgl. Fuchs, Josef Haubrich, S. 35: „Die Opposition, die in diesen Erwerbungen steckte, bei der Ehe mit seiner Frau, die wegen ihrer Rasse vom Hass der Regierung verfolgt wurde und bereits mit Berufsverbot belegt war, machte das, was eigentlich Hobby sein sollte, zur gefährlichen Lebensdramatik“.

199 Zit. nach: Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 272.

200 Ebd.

Sammler wollte jederzeit Stücke aus der Sammlung für private Zwecke entleihen können. Mehr noch: Da die Sammlung aufgrund ihres Widerstands-Charakters rasch zu einem politischen Mythos mutiert war, forderte die Stadtverordnetenversammlung samt seines stiftenden Mitglieds, der Tat Haubrichs in Form eines eigenen Museums ein Denkmal zu setzen. Nach einer Rundreise der Ausstellung von 1946 bis 1955 durch In- und Ausland erhielt die Sammlung im Jahr 1957 im neubauten und wiedereröffneten Wallraf-Richartz-Museum einen eigenen Platz.<sup>201</sup>

Obwohl Haubrichs Fall aufgrund der Profession des Stifters – schließlich war Haubrich Rechtsanwalt und kein Industrieller bzw. Unternehmer – im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand möglicherweise inkompatibel zu sein scheint, sind die Auswirkungen, die von der Schenkung ausgingen, jedoch von hoher Relevanz für den Bereich des unternehmerischen Kunstengagements.<sup>202</sup> Nicht ohne Grund attestiert Manuel Frey hier für die Geschichte des Mäzenatentums eine neue Epoche in der jungen demokratischen Gesellschaft. Denn der selbstbewusste Sammler und Stifter Josef Haubrich habe stets versucht, über die öffentliche Präsentation seiner Werke, die mit persönlichen Bedingungen verbunden war, auf kulturpolitische und soziale Konsensbildung in der städtischen Nachkriegspolitik Einfluss zu nehmen. Im Gegensatz zum Typus des elitären, unpolitischen und ins Privatleben zurückgezogenen Mäzens der Vorkriegszeit sei dies etwas völlig Neues gewesen.<sup>203</sup>

Neben der besonderen kulturpolitischen Bedeutung im Nachkriegsdeutschland, kann die Schenkung Haubrich als Vorläufer für weitere Entwicklungen im Bereich der unternehmerischen Kunstförderung gesehen werden. Diese folgen dabei dem von Frey beschriebenen Phänomen, dass Privatsammler mittels ihrer Stiftungen und Schenkungen eine zentrale Rolle im öffentlichen kulturellen Geschehen einnahmen und somit ein neues mäzenatisches Fundament in der Bundesrepublik legten.<sup>204</sup>

Die Beispiele des Tabakunternehmers Hermann F. Reemtsma und des Schokoladenproduzenten Bernhard Sprengel können dies belegen. Beide Unternehmer konnten ebenfalls während der NS-Zeit unter Umgehung der damals bestehenden kunstpolitischen Prämissen und mit Hilfe eines intakten Beziehungsgeflechts von Kunsthändlern, darunter etwa Hildebrand Gurlitt oder Günter Franke, moderne Kunst erstehen. Reemtsma konzentrierte sich u. a. über die Vermittlungsdienste des Galeristen Gurlitt überwiegend auf das Werk des Bildhauers Ernst

201 Vgl. Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 273 f. und S. 276 ff.; Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 195.

202 So führt Severin die Sammlung Haubrich zwar von anderer Fragestellung geleitet, aber dennoch als Exempel für weitere folgende Schenkungen einzelner Sammler an: Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 265 f.

203 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 195 f.; siehe auch: Wilmes, Privates Sammeln mit Kalkül, S. 150: Haubrich wies seinem Engagement früh öffentliche Funktion zu und sah im Sammeln mit kunstpolitischem Anspruch eine persönliche Herausforderung. Er habe im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Sammlern „neben der intensiven Sammeltätigkeit eine ambitionierte Öffentlichkeitsarbeit“ betrieben.

204 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 194 f.

Barlach; Sprengel hingegen widmete sich Künstlern wie Emil Nolde, Max Beckmann oder Paul Klee, die Günter Franke in einem Hinterzimmer seiner Münchner Galerieräume präsentiert hatte.<sup>205</sup>

Die Ausrichtung auf „verbotene“ Künstler sowie die Sammlerperiode, die sich über die nationalsozialistische Zeit belief, entsprechen dem oben angeführten Beispiel des Sammlers Haubrich. Zudem machten Reemtsma und Sprengel ihre Sammlungen in eigens dazu errichteten Museen der Öffentlichkeit zugänglich. Doch dies geschah im Vergleich zur Schenkung Haubrich erst in den Jahren 1960 bzw. 1969 und somit unter veränderten Rahmenbedingungen.

Freys Feststellung, Haubrich leitete eine neue mäzenatische Epoche ein und könne somit als Vorläufer weiterer Schenkungen in der Bundesrepublik gesehen werden, bestätigt sich anhand der hier in Kürze angeführten Engagements zweier Unternehmer. Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand kann Freys These jedoch konkretisiert werden. Zum einen müssen die Schenkungen von Reemtsma sowie von Sprengel aufgrund ihres späteren Eintrittsdatums in einen anderen gesellschaftspolitischen, kulturellen und historischen Kontext verortet und von hier aus näher analysiert werden. Denn, so wird sich an späterer Stelle zeigen, den in diesen Fällen gezielt getätigten Sammlungsveröffentlichungen liegen in den 1960er Jahren andere Entwicklungen, etwa im kulturellen Bereich oder in der unternehmerischen Kunstförderung, zu Grunde.<sup>206</sup>

Zum anderen gilt es im Hinblick der Konkretisierung von Freys Feststellung zu beachten, dass nur wenige Unternehmer wie Sprengel und Reemtsma vor dem Krieg angefangen hatten, Kunst zu sammeln, und dies auch über die NS-Zeit hinaus fortführen konnten. Hier zeichnet sich nun eine weitere von der Schenkung Haubrich ausgehende, abermals zeitlich und darüber hinaus sammlungsgenetisch anders ausgerichtete Entwicklung ab. Schließlich begann das Kunstengagement vieler Unternehmer erst unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg oder in den darauffolgenden Jahrzehnten. Die von Frey attestierte und in dieser Arbeit bekräftigte neue Epoche des Mäzenatentums konnte und sollte somit aufgrund des oftmals erst nach 1945 einsetzenden Sammelbeginns in der Entwicklung des unternehmerischen Engagements erst ab den 1960er Jahren eintreten.<sup>207</sup>

An dieser Stelle ist weiterhin von Bedeutung, dass die in der Forschung lange aufrechtgehaltene Annahme einer „Zusammenbruchsgesellschaft“<sup>208</sup> nach dem Krieg so nicht pauschalisiert und auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens übertragen werden kann. Axel Schildt und Detlef Siegfried differenzieren und definieren unterschiedliche personelle und damit soziale sowie kulturelle

205 Vgl. Kracht, *Im Einsatz für die deutsche Kunst*, S. 53; Voigt, Vanessa: *Der Handel mit der Moderne „im Hinterstübchen“*. Günter Franke als Kunsthändler des Sammlerpaars Margrit und Bernhard Sprengel, in: Steinkamp/Haug, *Werke und Werte*; S. 127–146.

206 Siehe Kap. 4.3.

207 Ebd.

208 Kleßmann, Christoph: *Die Doppelte Staatsgründung*. Deutsche Geschichte 1945–1955, <sup>5</sup>Göttingen 1991, S. 37 und S. 39.

Ausgangssituationen innerhalb der deutschen Bevölkerung, die allein schon aus dem jeweils andersgearteten lokalen Zerstörungsgrad der einzelnen Städte hergeleitet werden können.<sup>209</sup>

Gerade Unternehmer oder Akteure aus dem Bereich der Wirtschaft, in dem Betriebsstrukturen und Anlagevermögen nach dem Krieg weitestgehend noch vorhanden waren, verfügten über Eigentum und Kapital. Dieses machte es einigen möglich, unmittelbar nach dem Krieg aus persönlichem Interesse heraus Kunst zu sammeln. Das „Mäzenatentum“ des Unternehmerehepaars Peter und Irene Ludwig gilt in der Forschung und nicht zuletzt wegen des mittlerweile erreichten Bekanntheitsgrads durch gleichnamige Museen mitunter als prominentestes Beispiel industrieller Stifter in der Nachkriegszeit.<sup>210</sup>

Peter Ludwig hatte während seines Studiums im Jahr 1946 mit seiner späteren Ehefrau Irene Monheim angefangen, altes Kunsthandwerk wie Porzellan zu erwerben. Irene Monheim, Erbin des großen Schokoladenunternehmens „Trumpf“, brachte weiteres Kapital für die gemeinsame Sammelleidenschaft mit in die Ehe. Durch die Arbeit an einer Dissertation im Fach Kunstgeschichte wuchs Ludwigs Interesse an moderner Kunst. Ab 1950 tätigte er erste Ankäufe und bis 1957 sammelte das Ehepaar für den privaten Gebrauch. Spätestens seit diesem Zeitpunkt kann nun eine Parallele zum oben näher erläuterten Fall Haubrich gezogen und die These, Haubrichs Schenkung sei Vorläufer einer neu einsetzenden Periode im unternehmerischen Kunstengagement gewesen, bestätigt werden.

Denn nach der Erkenntnis, dass die Aufbewahrung ihrer Kunst nicht mehr im Privatbereich möglich sei, gab das Ehepaar erste Leihgaben in das heutige „Suermondt-Ludwig-Museum“ in Aachen.<sup>211</sup> Seither sammelten Peter und Irene Ludwig gezielter als zuvor und kauften etwa seit den späten 1960er Jahren hauptsächlich aktuelle Kunst zugunsten öffentlicher europäischer Museen. Die zahlreichen und deshalb oftmals auch kritisch betrachteten Kunstankäufe der Ludwigs sind gegenwärtig in über 20 Museen weltweit zu sehen. Peter Ludwig stellte bei seinen Werksübergaben wie bereits Haubrich durchaus eigennützige Ansprüche.<sup>212</sup>

Auch Peter Sager beschreibt Ludwigs Lebensweg als eine „imponierende, delikate Gratwanderung zwischen Eigennutz und öffentlichem Interesse“.<sup>213</sup> Nach Gerda Ridders Ansicht habe der Großsammler jedoch gerade durch die zahlreichen Stiftungsaktivitäten öffentliche Kulturverwaltungen erst auf das private Sammlertum in Deutschland aufmerksam gemacht, was letztlich zu einer Öffnung der staatlichen Institutionen hin zur Teilhabe privater Initiativen führen konnte.<sup>214</sup>

209 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 28 f.

210 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 61.

211 Vgl. Speck, Reiner: Peter Ludwig. Sammler, Frankfurt a.M. 1986, S. 33–45; zum gesamten Engagement siehe auch Homepage der „Peter und Irene Ludwig Stiftung“ online: <http://www.ludwigstiftung.de/> (4.07.2015).

212 Siehe Kap. 4.3.1.

213 Sager, Peter: Die Besessenen – Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio, Köln 1992, S. 206.

214 Ridler, Privat gesammelt, S. 59 ff.

## 2.3 Erste Kooperationen

### 2.3.1 Ausstellungen und Ruhrfestspiele

Die oben angeführte, differenzierte Auslegung der „Zusammenbruchgesellschaft“<sup>215</sup> von Schildt und Siegfried beinhaltet ebenfalls, dass nicht alle Städte und ihre Kulturbetriebe auf das Eigentum weniger Sammler zurückgreifen konnten, wie es etwa in Köln der Fall war. Einen wichtigen Beitrag in der Wiederbelebung des regionalen Ausstellungsgeschehens konnten andernorts beispielsweise die alliierten Besatzungsmächte leisten.

Zur Beantwortung der oben gestellten Frage nach den Anfängen privater Kunstförderung in Deutschland werden an dieser Stelle einige Beispiele aus der bisherigen Quellenforschung zur alliierten Kulturpolitik herangezogen, die dann exemplarisch für den anschließend erschlossenen überkontextualen Bedeutungszusammenhang stehen können. Denn im Gegensatz zum gegenwärtig meist medial stark beworbenen Kulturrengagement unterschiedlichster Förderinitiatoren trat das unternehmerische Engagement in der unmittelbaren Nachkriegszeit stark vereinzelt sowie im Anonymen auf und entsprang zudem ganz andersgearteten motivationalen, nicht an die breite Öffentlichkeit gerichteten Aspekten.

In allen Zonen unterlag das Ausstellungswesen den verschiedenen kulturpolitischen Verordnungen der jeweiligen Besatzungsmacht. Die SMAD setzte wie die amerikanische Kulturbehörde „Monuments, Fine Arts and Archives“ ihren Schwerpunkt auf die antifaschistisch-demokratische Umerziehung. Zwar kamen die Ausstellungen der SBZ in Vielfalt und Auslegung denjenigen der Westzonen nahe, doch deutete sich stellenweise früh die Absicht an, die Betrachter in eine bestimmte Sehrichtung lenken zu wollen.<sup>216</sup>

Die vom 28. August bis 1. Oktober 1946 in Dresden veranstaltete „Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ bildete bereits einen Höhepunkt im Ausstellungswesen nach dem Krieg. Als erste und einzige Ausstellung mit gesamtdeutscher Ausrichtung war ein Stilpluralismus im Rahmen der Schau durchaus erwünscht, schließlich sollte kulturelle Einheit demonstriert werden. Doch auch in dieser angeblich umfassenden Überblicksschau überwog letztendlich die expressiv-gegenständliche Kunst. Aufgrund der erzieherischen Funktion und der gesellschaftspolitischen Bedeutung, die der Kunst in der SBZ zugeschrieben wurde, übernahm die SMAD hierzu die kompletten Kosten der Ausstellung von 225.175 Reichsmark.<sup>217</sup>

Die Amerikaner zeigten überwiegend deutsche Kunstwerke, die im Depot der „Central Collecting Points“ eingelagert waren und die nach ihrer Auffassung als Kunstschatze des nationalen Kulturerbes im Kontext der Stilentwicklungen in der europäischen Kunst zur Überwindung des Faschismus gesehen werden

215 Kleßmann, Die Doppelte Staatsgründung, S. 37 und S. 39.

216 Vgl. Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 125.

217 Vgl. Schröter, Kunst zwischen den Systemen, S. 214–221.

konnten. Bis 1948 zeigten daher acht Werkschauen die alten Meister, deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts und europäische Maler des 18. Jahrhunderts.<sup>218</sup> Dagegen verfolgten die Briten von Beginn an ein eigenes Ausstellungsprogramm mit dem Ziel, der deutschen Bevölkerung die Leistungen britischer Kunst und Kultur nahezubringen.<sup>219</sup> Briten wie Amerikaner wollten zudem die durch den Nationalsozialismus verfolgten Künstler rehabilitieren. Schließlich seien in innerer wie in äußerer Emigration moderne Werke geschaffen worden, die unmittelbar geistige Freiheit präsentierten.<sup>220</sup> Für Ausstellungen moderner Kunst trat in der britischen Zone dabei besonders ein Kulturereignis im Ruhrgebiet hervor, das die Entwicklung der damaligen wie gegenwärtig aktuellen deutschen und später auch der internationalen Kunstszene sowie Festspielkultur maßgeblich vorantrieb.<sup>221</sup>

Im Winter 1946/47 erreichte folgender Hilferuf der Hamburger Staatsoper den Betriebsrat der Recklinghäuser Zeche „Ewald/König Ludwig“:<sup>222</sup>

„Könnt ihr uns nicht Koks schicken? Sonst friert die Hydraulik unserer Hamburger Staatsoper ein, und auf Jahre hinaus wird Hamburgs Theaterleben vernichtet!“<sup>223</sup>

Aufgrund des akuten Kohlemangels drohte die Bühne der Hamburger Staatsoper nicht beheizbar und somit nicht bespielbar zu sein. Mit Lastwagen fuhren deshalb einige Hamburger Spielleute in Richtung Ruhrgebiet und hielten zufällig an einem Förderturm der Zeche „Ewald/König Ludwig“. Dieser stand mitten im Kohlerevier der Industriestadt Recklinghausen.<sup>224</sup> Doch „Kohle und Koks waren damals Gold“<sup>225</sup> und dessen Förderung unterlag strengsten Kontrollen der britischen Besatzungsmacht. Auf sogenannte Wirtschaftsverbrechen, wie die Zweckentfremdung von Kohle und Koks, folgten drastische Haftstrafen. Dabei gab es Koks zu dieser Zeit wie fast alle anderen lebensnotwendigen Güter nicht zu kaufen.<sup>226</sup>

Wie ein Zufall, so erzählt der damalige Kulturjournalist Kurt Dörnemann in seiner rückblickenden Darstellung von 1958, sei in jenen Tagen auf der Zeche keine Waage zum Wiegen des verladenen Kokes vorhanden gewesen. Deshalb ließen die britischen Fahrer ihre Fahrzeuge nur so weit beladen, bis die Federung des Fahrzeugs die vorgeschriebene Belastung des Lastwagens angezeigt habe. Dann seien diese Ladungen abgefahren, obwohl die auf dem Bezugsschein

218 Vgl. Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 21 und S. 86 ff.

219 Vgl. ebd., S. 94.

220 Vgl. ebd., S. 86–93.

221 Vgl. Kitschen, Frederike: Kommentar zu Franz Grosse Perdekamps Beitrag „Deutsch-französische Begegnung in der Kunst“, in: Eine Begegnung, Ausstellungskatalog, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1950, o.S., in: Schieder, Art Vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960, S. 283–288, hier: S. 285.

222 Vgl. Dörnemann, Kurt: Die Ruhrfestspiele. Ihr künstlerischer, sozialer und staatspolitischer Gehalt, Bochum 1958, S. 8.

223 Zit. nach: ebd.

224 Franck, Matthias: Kultur im Revier. Die Geschichte der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1946–1956, Würzburg 1986, S. 23.

225 Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 8.

226 Ebd.; Franck, Kultur im Revier, S. 23 f.

angegebene Menge nie vollständig erreicht worden und „stets ein bisschen Koks“ übrig geblieben sei.<sup>227</sup>

Hinter dem Rücken der britischen Aufseher übergaben die Bergleute die Kohle dann den Hamburger Theaterleuten, die ihre Heizung und den Spielbetrieb damit wieder in Gang setzen konnten. Als Dank für die Lieferung und für das eingegangene Risiko versprachen die Hamburger der Zechenbelegschaft, im Sommer vor den Bergarbeitern zu spielen. Bereits in den Frühsommertagen des Jahres 1947 konnte das Hamburger Thalia-Theater „Figaros Hochzeit“ von Mozart und Donizettis „Don Pasquale“ vor rund 6400 Besuchern in dem von der Stadt Recklinghausen zur Verfügung gestellten Städtischen Saalbau auf-führen. Dieses Unterfangen war für die kleine Stadt eine Herausforderung, schließlich mussten rund 150 Spielleute und Künstler verpflegt und untergebracht werden.<sup>228</sup>

Um das Tauschgeschäft bzw. die ideelle Gegenleistung ermöglichen zu können, mussten weitere Kräfte mobilisiert werden. Damit die Mitglieder des Theaterensembles beispielsweise Unterkünfte bei den Stadtbewohnern finden konnten, erhielten die Gastgeber die Hälfte der zur Verfügung stehenden Eintrittskarten. Die lokal ansässige Firma Schweißfurth sorgte für die Verpflegung auf der Zeche und servierte den Schauspielern einen „Bergmanns-Eintopf“.<sup>229</sup> Das Brot zur Suppe wurde von den umliegenden Fabrikanten, Kolonialwarenhändlern und der Kreisbauernschaft gespendet. Zusätzliche finanzielle Hilfe kam letztlich vom Hamburger Staat.<sup>230</sup> Aufgrund der großen Resonanz konnten die Theatergastspiele im Jahr 1948 wiederholt werden, woraufhin es anschließend zwischen dem Deutschen Gewerkschaftsbund (DGB) und der Stadt Recklinghausen zur gemeinsamen Gründung der „Gesellschaft zur Durchführung der Ruhrfestspiele“ kam.<sup>231</sup>

Laut Kurt Dörnemann habe Geld in den Hungerzeiten vor der Währungsreform nur die „geringste Rolle“ gespielt: Die Reichsmark sei „wohlfeil“ gewesen.<sup>232</sup> Erst nach 1948 habe sich die Finanzierung des Kulturevents problematisch gestaltet, sodass der DGB die Verpflichtung übernehmen musste, die Hälfte aller Karten für das Spieljahr 1949 abzukaufen. Dem Verständnis nachkommend, Arbeiter hätten nicht nur das Recht auf Kultur, sondern könnten durchaus auch Verantwortung für diese übernehmen, wurde der DGB fortan stellvertretend für die Arbeiterschaft zum unmittelbaren Auftraggeber der Ruhrfestspiele.<sup>233</sup>

Weitere Unterstützung kam ab 1949 von der Stadt Recklinghausen und vom Land Nordrhein-Westfalen. Als vierte fördernde Kraft trat dann das regionale Unternehmertum hinzu, das entweder, wie oben erwähnt, durch Lebensmittel-

227 Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 9.

228 Ebd., S. 11 f.; Franck, Kultur im Revier, S. 29.

229 Siehe Bericht des Oberstadtdirektors von Recklinghausen, Dr. Michaelis: zit. nach: Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 9 f., hier: S. 10.

230 Ebd.; Franck, Kultur im Revier, S. 29; Gelsing: Wolfgang: Otto Burmeisters Volkstheater-Ideal als kulturpolitisches Leitprinzip für den Entstehungs- und Integrationsprozess der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Bochum 1975, S. 158 f.

231 Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 12 f.

232 Ebd., S. 12.

233 Vgl. ebd., S. 12 ff.

spenden, später auch durch das Bereitstellen der Werke und Betriebe für die Aufführungen, oder durch zusätzliche finanzielle Mittel das Theaterfestspiel unterstützte. Zudem konnte der damalige künstlerische Leiter der Recklinghäuser Festspiele, Otto Burrmeister, auf das aktive Kulturengagement des Bundespräsidenten Theodor Heuss zurückgreifen (vgl. Abb. 1), auf das an späterer Stelle noch näher Bezug genommen werden soll.<sup>234</sup> Heuss konnte etwa die deutsche Industrie als zusätzlichen Finanzträger für die Festspiele gewinnen.<sup>235</sup>



Abb. 1  
Bundespräsident Theodor Heuss (Bildmitte), Wilhelm Michaelis, Oberstadtdirektor von Recklinghausen (hinter ihm stehend), Fritz Steinhoff, Ministerpräsident des Landes NRW (links neben ihm sitzend) und Otto Burrmeister, Leiter der Ruhrfestspiele (rechts sitzend) begutachten das Modell des Gewinnerentwurfes für ein eigenes Festspielhaus der Ruhrfestspiele. Im Hintergrund stehen die Architekten Hannes und Ganteführer, o.J. (Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, o.S.).

Im Jahr 1950 erweiterten die Verantwortlichen dann das Programm der Theaterfestspiele um Kunstausstellungen, Bücherschauen und Filmvorführungen. Darüber hinaus wurde eine eigene Kunsthalle errichtet.<sup>236</sup> Die erste Ausstellung lief vom 21. Juni bis 30. Juli 1950 unter dem Titel „Deutsche und Französische Kunst der Gegenwart, eine Begegnung“ und zeigte Werke des deutschen und französischen Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus und Tachismus unabhängig von deren schul- oder werkmäßigen Zusammenhängen. Es sollten nicht nur Gemeinsamkeiten und Gegensätze der Nationen, sondern auch der Künstler vermittelt und das europäische Kulturdenken im Sinne der Westbindung gefördert werden. Damit war die Schau im Jahr 1950 ein Novum innerhalb des deutschen Ausstellungsgeschehens.<sup>237</sup>

234 Siehe Kap. 3.1.1.

235 Vgl. Gelsing, Otto Burrmeisters Volkstheater-Ideal, S. 173.

236 Vgl. Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 14–19; siehe auch: Kitschen, Kommentar, S. 285.

237 Vgl. Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 282 f.; siehe auch: Liste der privaten Leihgeber, die seit 1950 Kunstwerke für die Ausstellungen der Ruhrfestspiele zur Verfügung gestellt haben: Ruhrfestspiele Recklinghausen (Hrsg.): Was war – was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele, 28. Ruhrfestspiele vom 17. Mai–14. Juli 1974, Recklinghausen 1974, S. 315–320; allgemein zu den Kunstausstellungen: Rößler-Lelickens, Sybille: Die Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele der fünfziger Jahre in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen (Europäische Hochschulschriften 28, Bd. 122), Frankfurt a.M. 1991.

Nach 1950 sollte auch der Bund als Förderer mittels eines jährlichen Zuschusses von 100.000 DM beständig der Förderung beitreten. Die Ruhrfestspiele in Recklinghausen, die keineswegs aus einer kulturpolitischen Vorstellung oder Konzeption heraus entstanden waren, konnten fortan von einem kooperativen Gebilde aus Stadt, Land, Bund, Wirtschaft und Arbeitnehmer- sowie Arbeitgeber-schaft getragen werden. Diese Kooperation sieht der ehemalige Gewerkschafter Herbert Bischoff dabei durchaus kritisch. Seiner Ansicht nach sei das Anliegen der Förderer, insbesondere das der nordrhein-westfälischen Monopolindustrie, offensichtlich:

„Es ging und geht ihnen darum, Einfluss auf die Festspiele zu gewinnen. Sie setzen sich für die Popularisierung des Festspielgedankens in ihrem Sinne (Festspiele für ‚alle Volksschichten‘) ein, gaben umfangreiche finanzielle Zuschüsse und untergruben nach und nach die Selbstständigkeit der Träger.“<sup>238</sup>

Bischoff bemängelt die personellen Verflechtungen zwischen den Festspielorganisatoren und der Ruhrindustrie, die im Laufe der Zeit als Gegenleistung für ihre finanzielle Unterstützung Mitentscheidungsrecht bei der Konzeption der Festspiele eingefordert hätten. Zudem sei die Höhe der von Seiten der Wirtschaft investierten Summen nie veröffentlicht worden.<sup>239</sup>

Gegenwärtig finanzieren viele verschiedene Sponsoren aus dem Bereich der Wirtschaft die Ruhrfestspiele, die mittlerweile als eines der ältesten, größten und renommiertesten Theaterfestivals Europas gelten.<sup>240</sup> Recklinghausen konnte sich im Gefüge der internationalen Kulturmetropolen fest etablieren, sodass die Gründung der Festspiele rückblickend gerade wegen der Zufälligkeit und der damals gegebenen zeithistorischen Zustände wie eine Legende erscheint, die in der Forschung keineswegs unumstritten ist.<sup>241</sup>

Von Zeitgenossen, wie dem Künstler Thomas Grochowiak, wurde die Entstehungsgeschichte mit dem Slogan „Kunst gegen Kohle, Kohle gegen Kunst“<sup>242</sup> betitelt. Auch wenn der Historiker Matthias Franck die Gründungssituation nicht als einen Tausch oder einen Geschenktransfer unter dem Motto „Kohle für Kunst“ verstanden wissen will – schließlich hätten die Bergarbeiter in erster Linie von der unterschlagenen Kohlelieferung nicht profitiert, sondern sich vielmehr in unmittelbare Gefahr gebracht –<sup>243</sup> steht am Beginn dieses Kulturereignisses dennoch ein pragmatischer Wille weniger Arbeiter, die helfen wollten und dafür Dank sowie Bezahlung in nicht-monetärer bzw. nicht-materieller Währung erhielten. Rasch kamen dabei mehrere tragende Kräfte, u. a. auch Unternehmen, ins Spiel, die initiativ die Chance ergriffen, ihr Verantwortungsbe-

238 Bischoff, Herbert: Quo vadis? Eine Betrachtung zu den Ruhrfestspielen, Berlin 1969, S. 63.

239 Ebd., S. 64 f. und S. 70.

240 Vgl. Homepage der Ruhrfestspiele online: <http://www.ruhrfestspiele.de/danke/danke.php> (4.07.2015).

241 Vgl. Franck, Kultur im Revier, S. 23–33.

242 Grochowiak, Neuanfänge '45. Aus der Sicht eines Künstlers, S. 178; vgl. Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 34: Bundespräsident Theodor Heuss habe in einer Ansprache im Jahr 1956 erwähnt, dass die Ruhrfestspiellegende unter dem Leitwort „Kohle gab ich für Kunst – Kunst gab ich für Kohle“ zusammengefasst werden könnte.

243 Vgl. Franck, Kultur im Revier, S. 26.

wusstsein im Bereich der Kultur unter schwierigen materiellen Bedingungen in die Tat umzusetzen. Die Ruhrfestspiele in Recklinghausen, als ein aus rein pragmatischen Gründen initiiertes Engagement, können als Ergebnis und somit als ein frühes Beispiel einer kooperativen unternehmerischen Förderung gesehen werden.

### 2.3.2 Deutsch-alliierte Kulturpolitik am Beispiel der französischen Zone

Ebenso wie zur Organisation der Ruhrfestspiele auf lokale Ressourcen und unterstützende Kräfte zurückgegriffen werden musste, konnten in den ersten Jahren nach dem Krieg auch die meisten städtischen Museen inhaltlich-konzeptionell angelegte Werkschauen kaum allein bewerkstelligen. Schließlich mussten sie entweder auf regional verfügbare Ausstellungsobjekte aus Privatbesitz oder auf Kunstwerke aus dem Ausland zurückgreifen, wie etwa folgende Beispiele aus der französischen Zone zeigen. Fehlende finanzielle Mittel, Materialknappheit, schlechte Transportmöglichkeiten für Kunstwerke, aber auch für Besucher sowie die unzureichende Beheizung der Räume erschwerten erste Ausstellungsaktivitäten der öffentlichen Museen und Kulturbetriebe.<sup>244</sup>

Der Kunsthistoriker Kurt Martin, damaliger Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und Leiter des 1945 gegründeten badischen „Landesamtes für Museen, Sammlungen und Ausstellungen“, erinnert sich an die Zeiten früher Ausstellungen in der französischen Besatzungszone:

„Die Bilder waren an rohe Lattengerüste gehängt, wie man sie in Kellern verwendet. Welche Schwierigkeiten, das erforderliche Material zu bekommen, nicht nur Beleuchtungskörper, sondern alles: Holz, Farbe, Nägel!“<sup>245</sup>

Martins Erzählungen zufolge habe die erste kulturelle Tagung schon am 20. Oktober 1945 im unzerstörten Überlingen stattgefunden. Diese Veranstaltung sei von den Franzosen gefördert, aber „im wesentlichen [...] aus deutscher Initiative entwickelt“<sup>246</sup> worden.

Die Feststellung des Zeitzeugen unterstreicht Daniela Högerles Beobachtung, dass viele Kunstaussstellungen gerade durch Initiativen einiger Kunstliebhaber von deutscher, aber auch von französischer Seite entstanden seien.<sup>247</sup> Ulrike Ziegler bestätigt, dass, im Gegensatz zu den Amerikanern und Briten, die Franzosen von Beginn an die Mitarbeit der Deutschen geradezu eingefordert und dadurch erheblichen Einfluss auf die Entwicklungen im Kulturbereich genommen hätten.<sup>248</sup>

244 Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 84 ff.; In der SBZ war die Fördersituation zu Beginn eine andere: Aufgrund der gesellschaftspolitischen Rolle und Funktion von Kunst und Kultur in der Sowjetunion wurden künstlerische und kulturelle Institutionen „von den Vertretern der sowjetischen Besatzungsmacht wie auch von den deutschen Kulturfunktionären mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln gefördert und unterstützt“, siehe: Schade, Ostdeutschland und DDR, S. 199.

245 Martin, Kurt: Erinnerungen an die Französische Kulturpolitik in Freiburg i.Br. nach dem Krieg, Sigmaringen 1974, o.S.

246 Ebd.,

247 Högerle, Propaganda oder Verständigung, S. 257.

248 Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 32.

Kurt Martin erinnert sich beispielsweise an eine intensive Zusammenarbeit mit Maurice Jardot, dem für Freiburg zuständigen Kunststoffizier:

„Am 1. Juli 1945 übernahm Maurice Jardot seine Aufgabe in Freiburg und damit die Verantwortung für alles, was mit bildender Kunst und Denkmalpflege zusammenhing. Unsere gemeinsame Arbeit begann mit den Problemen der Sicherung für das ausgelagerte Kunstgut und das Breisacher Münster.“<sup>249</sup>

Im Laufe seiner Freiburger Zeit war es somit jenem Maurice Jardot möglich, mit Hilfe seiner guten Kontakte zu Pariser Museen, Künstlern und Sammlern sowie in enger Kooperation mit Kurt Martin zahlreiche Ausstellungen von internationalem Rang in Deutschland zu organisieren. Bis 1949 konnten in rund 50 Städten der besetzten Gebiete über 30 verschiedene Ausstellungen verwirklicht werden.<sup>250</sup> Darüber hinaus wurde auf Jardots Engagement hin im Jahr 1946 mit dem in Freiburg ansässigen „Amtes für Museen, Sammlungen und Ausstellungen“ eine deutsche Ergänzung zur französischen „Direction de l'Education Publique“ und dessen „Section des Beaux-Arts“ geschaffen, das anfänglich für die Rückführung ausgelagerter Kunstgegenstände, Werkankäufe sowie Ausstellungen zuständig war.<sup>251</sup>

Martin Schieder resümiert, dass die Franzosen tiefgreifender zur Erneuerung des deutschen Kunstlebens in der Nachkriegszeit beigetragen hätten als bisher in der Forschung angenommen. Die Vorstellung von einer einseitigen französischen Ausstellungspolitik, die ausschließlich die Ausbeutung des Nachbarlandes angestrebt habe, werde abermals durch die vielseitig ausgestaltete Kulturpolitik der Besatzungsmacht widerlegt.<sup>252</sup>

Die erste, aus deutsch-französischer Kooperation entstandene Ausstellung fand vom 20. Oktober bis zum 18. November 1945 im Überlinger Reichlin-Meldegg-Museum statt. Unter dem Titel „Deutsche Kunst unserer Zeit“ konnten die Besucher zu einem Werke begutachten, die aus dem Privatbesitz von Künstlern aus der Bodenseeregion wie Werner Gothein stammten und oftmals in innerer Emigration entstanden waren. Zum anderen wurden etwa auch moderne Bilder aus der privaten Sammlung Walter Kaesbach gezeigt. Kaesbach war Direktor der Düsseldorfer Akademie gewesen, bevor er im Jahr 1933 von den Nationalsozialisten seines Amtes enthoben wurde und wie viele andere Künstler aufs Land – in seinem Fall an den Bodensee – flüchtete.<sup>253</sup> Aufgrund seiner politi-

249 Martin, *Erinnerungen*, o.S.; vgl. Högerle, *Propaganda oder Verständigung*, S. 257.

250 Martin, *Erinnerungen*, o.S.: „Jede dieser Ausstellungen, deren Erfolge wir in Gesprächen folgen konnten, war aus der persönlichen Initiative Jardots entstanden, persönlich von ihm ausgesucht und nach Freiburg gebracht.“; vgl. Schieder, *Im Blick des Anderen*, S. 31; Högerle, *Propaganda oder Verständigung*, S. 257.

251 Vgl. ebd. S. 267.

252 Schieder, *Im Blick des Anderen*, S. 68 f.; siehe Kap. 2.1.2.

253 Vgl. Stark, Barbara: *Gartenbau und Kunstpflege. Walter Kaesbachs Jahre 1945 bis 1961*, in: *Walter Kaesbach – Mentor der Moderne*, hrsg. von Christoph Bauer/Barbara Stark, Lengwil am Bodensee 2008, S. 49–63, hier: S. 50; siehe auch: Martin, *Erinnerungen*, o.S.; Trier, Eduard: „Wie die Künstler angefangen haben...“, in: *Borger/Mai/Waetzholdt, '45 und die Folgen*, S. 163–174, hier: S. 165: Viele Künstler flüchten nach 1945 aufs Land, in der Hoffnung, sich hier besser mit Lebensmitteln versorgen zu können. Für ihre Arbeit erwies sich der oftmals isolierte Aufenthalt mangels kreativen Gedankenaustauschs, Materialien und Publikum als nachteilig. Trier führt beispielsweise auch die in dieser Zeit entstandenen kleinformatigen Bilder auf die als räumliche Enge empfundene Situation der Kunstschaffenden zurück.

schen Unbescholtenheit und seiner langjährigen Erfahrung wurde Kaesbach – und mit ihm ein Kunsthistoriker aus Deutschland – zum Organisator der deutsch-französischen Ausstellung bestimmt, die den Auftakt zur Überlinger Kulturwoche bildete.<sup>254</sup>

Insgesamt ermöglichte die französische Militärregierung nicht nur Werk-schauen deutscher Kunst, sondern sie unterstützte auch Künstler anderer Nationen wie beispielsweise „eine Gruppe geflüchteter Künstler aus Litauen und Estland [...]“.<sup>255</sup> 1946 wurde etwa im Rahmen der „Konstanzer Kunstwochen“ der interzonale Austausch gefördert und mit der im darauffolgenden Herbst eröffneten Baden-Badener Ausstellung „Moderne französische Malerei“ der französische Kulturtransfer in den Mittelpunkt gestellt.<sup>256</sup>

Die kulturellen Initiativen wurden meist von den Besatzern oder zum Beispiel in Freiburg von der unter Jardot gegründeten „Freien Vereinigung für Kunst“<sup>257</sup> finanziert und unterstützt.<sup>258</sup> Nicht nur Museen und Kunstvereine, sondern auch das deutsche Publikum nahmen die Aktivitäten der Franzosen dabei dankbar und mit Begeisterung an.<sup>259</sup> Denn zum einen wurde wieder deutsche, „emigrierte“ und unter „Verschluss“ gehaltene Kunst gezeigt. Zum anderen konnte der Mangel an modernen Werken, deren Erwerb für öffentliche Institutionen bis in die 1950er Jahre aufgrund der hohen Kosten ausgeschlossen blieb, durch französische Ausstellungen ausgeglichen werden. Kunst- und Kulturengagierte nutzten die Gelegenheiten, um die Meister der französischen Malerei nach Deutschland zu importieren und über die Zonengrenzen hinweg auszustellen.<sup>260</sup>

Am Beispiel der französischen Besatzungszone zeigt sich schließlich, dass eine Neuorientierung im deutschen Kulturgesehen durch die individuelle Herangehensweise des jeweiligen Offiziers begünstigt und dadurch oftmals eine fruchtbare Kooperation zwischen Deutschen und Besatzern ermöglicht wurde. Nicht selten fehlte den alliierten Kulturoffizieren ein detailliertes sowie überregionales Konzept im Hinblick auf die Kunstvermittlung, was eine Zusammenarbeit weiterhin begünstigte. Die deutsch-französischen Verbindungen sollten von nun an enorme Einflüsse auf die gesamte kulturelle Infrastruktur und somit auf deren Förderung in Deutschland nehmen. Die Auseinandersetzung deutscher Künstler mit der „École de Paris“ konnte etwa den Prozess des „Nachholens“ in

254 Vgl. Stark, Gartenbau und Kunstpflege, S. 50; Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 32.

255 Martin, Erinnerungen, o.S.; vgl. Högerle, Propaganda oder Verständigung, S. 257 und S. 275 f.

256 Vgl. ebd., S. 265.

257 Vgl. Martin, Erinnerungen, o.S.: „In Freiburg entstand – angeregt von Jardot – die ‚Vereinigung der Freunde moderner Kunst‘, die Jahresgaben von Léger, Baumeister, Wols, Masson und dem Schweizer Fis verteilen konnte.“; siehe auch: Högerle, Propaganda oder Verständigung, S. 257, Fn. 1293.

258 Von dem Erlös der Braque-Ausstellung im Jahr 1948 überwiesen die Franzosen beispielsweise dem Badischen Künstlerhilfswerk rund 1.400 DM und förderten auch weiterhin durch den Verkauf von Katalogen, Ausstellungsführer, Postkarten oder Eintrittskarten weitere Aktivitäten im Ausstellungswesen, siehe: Schieder, Im Blick des Anderen, S. 62 f. und S. 59; zu den Besucherzahlen: vgl. ebd., S. 58 f.

259 Vgl. Martin, Erinnerungen, o.S.: „Jardots Arbeit ist von französischer Seite von Anfang an, besonders durch Gouverneur Pierre Pène anerkannt und von einem interessierten deutsch-französischen Kreis mitgetragen worden“.

260 Vgl. Schieder, Im Blick des Anderen, S. 65: Um die 1947 erstmals in Freiburg stattgefundene Ausstellung „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart“ bemühten sich Leiter von Museen und Kunstvereinen aus 14 Städten.

den frühen 1950er Jahren beschleunigen. Schieders Ansicht nach sei die klassische Moderne<sup>261</sup> somit schneller überwunden und der Wiederanschluss an die europäische Avantgarde gefördert worden.<sup>262</sup>

Auf Grundlage der hier angeführten Beispiele soll keineswegs der Eindruck entstehen, dass die kulturelle Neuorientierung und der beschleunigte Nachholprozess allein auf die französische Ausstellungs- und Kulturpolitik zurückzuführen seien. Die Interaktion mit den französischen Besatzern bzw. die Auseinandersetzung mit französischer Kunst bildete lediglich einen von mehreren Faktoren, die nach kultureller Isolation und darauffolgendem Stilpluralismus nun eine Zeit des Aufbruchs und somit den Durchbruch abstrakter Kunst in Deutschland vorbereiten sollten.<sup>263</sup>

Die von den Amerikanern im Jahr 1948 veranstaltete Ausstellung „Gegenstandslose Malerei in Amerika“ erhält rückblickend ebenfalls programmatischen Charakter: Sie war nicht nur die erste amerikanische Werkschau nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland, sondern bot auch eine Zusammenstellung ausschließlich abstrakter Malerei. Hatte die Ausstellung „Extreme Malerei“ im britisch besetzten Augsburg ein Jahr zuvor ebenfalls ungegenständliche Künstler präsentiert, so müssen neben den im Rahmen dieser Arbeit näher betrachteten Maßnahmen der Franzosen auch die Ausstellungsaktivitäten der beiden anderen Westmächte als Geburtshelfer eines „abstrakten Siegeszugs“, auf den an späterer Stelle noch näher eingegangen werden soll, verbucht werden.<sup>264</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit ist jedoch von Bedeutung, dass die private Kunstförderung von den Freiräumen, die ihr im Rahmen der französischen und später dann im Rahmen der trizonalen Kulturpolitik gegeben waren, maßgeblich profitierte. Aufgrund der verstärkt erwünschten Teilhabe der Deutschen am kulturellen Geschehen konnten auch Privatsammler neue Potentiale im Kulturbereich ausschöpfen. In privaten Galerien sollten sie fortan und abseits von kulturpolitischen sowie kunsttheoretischen Debatten einen Hort für ihren Kunstgeschmack finden: Hier entstanden abermals aus Privatinitiativen neue Foren für Kunstschaffende und Kulturengagierte.

261 Unter „klassischer Moderne“ werden in der Kunstgeschichte die vielfältigen Ausprägungen der abendländischen Kunst zwischen 1900 und 1945 (mit Ausnahmen) bezeichnet, darunter die bahnbrechenden Stilrichtungen Fauvismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus. Als gemeinsamen Bezugspunkt besaßen diese Strömungen die Autonomie der künstlerischen Darstellung, aus denen die Abstraktion resultierte, siehe: „Die Klassische Moderne. Die Entstehung der abstrakten Kunst“, in: Belsler Weltgeschichte der Kunst, hrsg. von Mary Hollingsworth/Christina Callori-Gehlsen, Stuttgart 2005, S. 443–454.

262 Schieder, Im Blick des Anderen, S. 301.

263 Zu den anderen „Faktoren“, siehe Kap. 2.5; vgl. Schieder, Im Blick des Anderen, S. 301.

264 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 78–82.

## 2.4 Wiederbelebte Szene: Zeitgenössisches in privaten Galerien

Einen „entscheidenden Pionierbeitrag zum Wiederaufbau einer künstlerischen und kulturpolitischen Infrastruktur“<sup>265</sup> leisteten Galerien, die sich überwiegend im Rheinland ansiedelten. Als „Keimzelle der deutschen Nachkriegszeit“<sup>266</sup> trat anstelle der ehemaligen Kunstmetropolen Berlin und München das Rheinland, wo sich insbesondere Köln und Düsseldorf als kulturelle Zentren etablieren konnten.<sup>267</sup> Diese Städte lagen nicht nur geographisch günstig nahe Frankreich und somit nahe der ehemaligen Weltkunststadt Paris, sondern sie grenzten auch an die Beneluxländer und konnten sich bis Ende der 1950er Jahre wirtschaftlich enorm festigen. Der ökonomische Wohlstand der Region begünstigte die Kaufkraft öffentlicher Institutionen sowie privater Sammler.<sup>268</sup>

Wie bereits erwähnt wurde, konnten die Museen ihren Aufgaben des Kunstausstellens und Kunstvermittels in der Nachkriegszeit nur bedingt nachkommen. Deshalb und gerade im Rahmen des einsetzenden Wirtschaftswachstums gewannen nun private Galerien neben ihrer Ausstellungsfunktion als Vermittler der abstrakten, modernen und zeitgenössischen Kunst in Westdeutschland an enormer Bedeutung.<sup>269</sup> Der Begriff „abstrakte Kunst“ wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit oft als Synonym für „moderne“, im Sinne von „zeitgemäßer Kunst“ verwendet. Diese ist folglich nicht mit der Kunst der klassischen Moderne zu verwechseln.<sup>270</sup>

Die Entstehungsgeschichten und Konzeptionen einzelner Galerien sind hinreichend untersucht worden. Detailfragen wie etwa nach dem Beitrag der Galerien zur Restauration der Moderne nach dem Nationalsozialismus oder nach ihrem Einfluss auf Privatsammlungen blieben jedoch ausgeklammert.<sup>271</sup> Schieders Ansatz, das Netzwerk der Galerien im Hinblick auf die Zusammenführung der französischen und deutschen Avantgarde hin zu untersuchen, liefert dabei zur Beantwortung jener Fragen wichtige Anknüpfungspunkte, die auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind.<sup>272</sup>

265 Herzog, Günter: „Der Traum von der Metropole“. Der Kunstmarkt: Galerien, Messen und Sammler im Rheinland, in: *Der Westen leuchtet*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, 10.07.-24.10.2010, Kunstmuseum Bonn, hrsg. von Stephan Berg/Stefan Gronert, Bielefeld, 2010, S. 112-123, hier: S. 113.

266 Vgl. ebd.

267 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 191 f.; zur Kulturpolitik der Stadt Köln 1945-48 unter dem Leitmotiv „Kulturmetropole“, siehe: Wilmes, Wettbewerb um die Moderne, S. 188 ff.

268 Vgl. Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 113.

269 Vgl. ebd.; Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 45.

270 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 81.

271 Vgl. Schieder, Im Blick des Anderen, S. 197 f.

272 Vgl. ebd., S. 198.

Bereits im Dezember 1945 eröffneten beispielsweise Hein Stünke und seine Frau Eva die Galerie „Der Spiegel“<sup>273</sup> im zerbombten Köln-Deutz. Dort stellten sie überwiegend Kunst der klassischen Moderne sowie jüngerer zeitgenössischer Künstler aus. Den Schwerpunkt legten sie im folgenden Jahrzehnt auf emigrierte Künstler wie Max Ernst oder Hans Hartung. Französische Maler erhielten ebenfalls die Gelegenheit, erste Ausstellungen im Nachkriegsdeutschland zu präsentieren.<sup>274</sup> Das Ehepaar Stünke kooperierte eng mit den Münchnern Galeriebesitzern Etta und Otto Stangl, deren Ausstellungsschwerpunkt auf der Zwischenkriegsmoderne und Gegenwartskunst lag. Auch dieses Galeristenpaar suchte Kontakte zur „École de Paris“ und bot etwa der deutschen Künstlergruppe „ZEN 49“ eine Ausstellungsplattform. Zu den Gründungsmitgliedern dieser Gruppe zählten Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Will Hempel, Fritz Winter sowie Brigitte Meier-Denninghoff und somit ausschließlich Vertreter der abstrakten Malerei und Plastik.<sup>275</sup> Die Angebote des Galeristen Klaus Franck in Frankfurt am Main oder des Architekten Rolf Jährling in der Wuppertaler Galerie „Parnass“ gestalteten sich avantgardistischer. Hier zeigte sich, dass Werke der neuen Abstraktion, des Tachismus oder des deutschen Informel eine zu große Herausforderung für die damalige Klientel bildete – blieb der allgemeine Kunstgeschmack doch auf Gegenständlichkeit fixiert.<sup>276</sup>

Für ausländische Galerien war die neu konstituierende, westdeutsche Galerieszene ein rentables Geschäftsfeld. Der französische Kunstmarkt war im Vergleich zum deutschen regelrecht übersättigt. Kooperationen mit deutschen Kulturinstitutionen waren mehr als erstrebenswert, zumal Frankreich über keine so starke Sammlerkultur der klassischen Moderne verfügte wie die Bundesrepublik. Hier bewunderten konservativ gestimmte Sammler, Museumsdirektoren aber auch kunstfördernde Unternehmer die modernen Klassiker. Der verspätete Siegeszug der Abstraktion in Deutschland erwies sich folglich für ausländische Kunsthändler als profitabel.<sup>277</sup>

Das künstlerische Angebot der deutschen Galerien belief sich aber nicht nur auf Werke der klassischen Moderne. Der Künstler Georg Meistermann erinnert sich in einem Brief an Karl Ruhrberg, dem späteren Gründungsdirektor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, dass auch die öffentlich gezeigte „neue“ Kunst das Interesse der Sammler weckte:

273 Der Name sollte eine Anspielung auf die traditionsreiche Spiegelmetaphorik – der Spiegel als Symbol des modernen Geistes – sein, siehe: Behn, Helga: Portrait. Die Galerie Der Spiegel in Köln, in: Herzlich, ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK, hrsg. von Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V./Helga Behn, Nürnberg 2010, S. 80 f.; Wilmes, Wettbewerb um die Moderne, S. 107 f.

274 Vgl. Behn, Portrait. Die Galerie Der Spiegel, S. 80.

275 Vgl. Schieder, Im Blick des Anderen, S. 198 ff.; Damus, Kunst in der BRD, S. 82.

276 Der Name Parnass soll an den Sitz des Apoll und der Musen im klassischen Altertum und an den Pariser Montparnasse, berühmter Ort der französischen Avantgarde, erinnern, siehe: Behn, Helga: Portrait. Die Galerie Parnass in Wuppertal, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 110 f.; Schieder, Im Blick des Anderen, S. 198 ff.; Schieder, Im Blick des Anderen, S. 200 ff.

277 Vgl. ebd., S. 229 f.

„[...] (D)er Kunsthandel begann an dem lebhaften Verlangen nach Neuem, Ursprünglichem, Unverfälschtem Freude zu gewinnen. Und da die Intellektuellen meist auf weniger teurem Land unterkamen, gab es überall ‚neue‘ Kunst zu sehen, nicht nur bei Alex Vömel in Düsseldorf, bei Stünkes und Dr. Rusche in Köln oder Günter Franke in Seeshaupt. Und genau so, wie Kunst wieder öffentlich wurde, regten sich Sammler, die gegen alles Mögliche, manchmal sogar gegen bar, Kunst erwarben.“<sup>278</sup>

Meistermanns zeitgenössische Umschreibung bekräftigt Martin Schieders Feststellung, dass es die Initiativen der Privatgalerien gewesen seien, die „einem zunächst handverlesenen Publikum“<sup>279</sup> außerhalb des öffentlichen Kunstdiskurses und vorbei am „Adenauerschen Kulturkonservatismus“<sup>280</sup> den Zugang zur europäischen, wenn nicht sogar zur internationalen Kunstszene eröffnet hätten.<sup>281</sup>

Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung gilt es daher zu prüfen, ob auch unternehmerische Privatsammler zu diesem von Schieder benannten „handverlesenen Publikum“<sup>282</sup> gehörten und ob dieser Kundenkreis über die Verkaufs- und Vermittlungstätigkeiten sowie über die personellen Netzwerke der Galerien zu ihren Kunstwerken gekommen ist. Schließlich könnte sich zeigen, dass Privatsammler mit ihren Ankäufen über Galerien Einfluss auf den deutschen Kunstmarkt und die Wirkungsmechanismen im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung nahmen.

Unter dem frühen nicht-unternehmerischen, „handverlesenen Publikum“ befand sich zum Beispiel der gelernte Restaurator Wolfgang Hahn. Dieser schöpfte etwa aus den Ausstellungen der Düsseldorfer Galerie „Alfred Schmela“ oder der Kölner Galerie „Der Spiegel“ Inspiration für seine Sammelleidenschaft. In der Galerie „Der Spiegel“ sollte er im Jahr 1956 Rudolf Zwirner kennenlernen, der dort ein Volontariat absolvierte. Zwirner, der drei Jahre später eine eigene Galerie in Essen eröffnete, zog es 1962 ebenfalls nach Köln. Dort sollte dann sein erster Käufer eben jener Restaurator Hahn sein, der in den 1960er Jahren begann, sukzessiv Werke über Zwirners Galerie zu erwerben.<sup>283</sup>

Vor seiner Kölner Zeit hatte Zwirner eine Ausbildungsstation in der Berliner Galerie „Gerd Rosen“ absolviert. Während in der späteren DDR private Galerien eine weitestgehend untergeordnete Rolle spielten – schließlich war ein Anknüpfen an bürgerliche Kulturtraditionen in der neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung unerwünscht –<sup>284</sup> nahmen in der SBZ unmittelbar nach 1945 gleich mehrere Galerien ihre Ausstellungstätigkeit (wieder) auf.<sup>285</sup> In Berlin eröffnete

278 Meistermann, Georg: Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945, in: Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen, hrsg. von Karl Ruhrberg, Köln 1989, S. 91–97, hier: S. 94.

279 Schieder, Im Blick des Anderen, S. 198.

280 Ebd.

281 Vgl. ebd.

282 Ebd.

283 Vgl. Behn, Helga: Portrait. Der Sammler Wolfgang Hahn in Köln, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 142 ff., hier: S. 142; Dies.: Portrait. Die Galerie Rudolf Zwirner in Köln, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 166 f.

284 Vgl. Held, Kunst und Kunstpolitik, S. 295; siehe auch: Ziegler, Kulturpolitik im geteilten Deutschland, S. 45.

285 Vgl. Krause, Markus: Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945–1950, Berlin 1995, S. 50 f.

die Galerie „Gerd Rosen“ am 9. August 1945, drei Monate nach der Eroberung durch die sowjetische Armee, und avancierte zum „Sammelpunkt aller fortschrittlichen künstlerischen Kräfte“<sup>286</sup> in der ehemaligen Kunstmetropole. Zu dem Kreis der Künstler, der sich um die Galerie formierte, gehörten u. a. der Maler Heinz Trökes und der Bildhauer Karl Hartung. Hier lernte Zwirner neben dem Berliner Handel und seinen Sammlern auch einen Verleger von Druckgrafiken kennen. Durch seine Tätigkeiten in der Galerie „Gerd Rosen“, die neben dem Kunsthandel auch ein Antiquariat betrieb, sowie durch seine neuen Berliner Kontakte erhielt der junge Galerist aus dem Westen Einblicke in den Vertrieb mit illustrierten Büchern, Grafikserien und Kunstpublikationen. Zwirner kam mit dem kommerziellen Nutzen, den ein Kunsthändler aus der Vervielfältigung von Kunst durch Grafik ziehen konnte, in Berührung und sollte das in Berlin erworbene Wissen, wie sich noch zeigen wird, später auch in seinen eigenen Galeriegeschäften umsetzen.<sup>287</sup>

Die kulturpolitischen Veränderungen im Zuge der zunehmenden Ost-West-Spannungen, die Berlin und seine Kunstszene unmittelbar zu spüren bekamen, erschwerten die Umsetzung eines pluralistisch ausgerichteten künstlerischen Konzepts wie es die Galerie „Gerd Rosen“ vertreten hatte. Hinzu kam, dass infolge der Berlin-Blockade die Stadt für lange Zeit vom Austausch mit den neuesten Kunstentwicklungen in Westdeutschland abgeschnitten war. In der föderalistischen Bundesrepublik verteilten sich mittlerweile die innovativen Kräfte auf mehrere kleinere Kunstzentren, die an Stelle der einstigen Kunstmetropole Berlin traten. Bis zum Mauerbau im Jahr 1961 konnte die Galerie „Gerd Rosen“ aufgrund einfallsreicher Angebote und Programme weiter bestehen, musste dann jedoch schließen.<sup>288</sup>

Das westdeutsche Galeriewesen hingegen sollte sich in der Entwicklung der unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik als bedeutsam erweisen. Galerien bildeten neben Kunstvereinen und städtischen Museen einen ersten organisatorischen Rahmen für bildende Künstler und Kunstengagierte in der Nachkriegszeit. Nicht nur Künstler begegneten hier Kunst, die den Prozess des Nachholens bzw. des Überwindens beschleunigte. Auch unternehmerische Sammler kamen hier Ende der 1940er und dann im Laufe der 1950er Jahre in Kontakt mit einem freieren Umgang mit Farbe und Linie sowie größeren Bildformaten.<sup>289</sup> Private Galerien bildeten fortan einen Hort für Sammelleidenschaften in Richtung abstrakter, moderner Kunst, die schrittweise zu einem wesentlichen Förderbereich der unternehmerischen Kunstförderung werden sollte.

286 Ebd., S. 16.

287 Siehe Kap. 4.2.2; vgl. Koechel, Nicola: Eine Strategie der Flexibilität – Die frühen Jahre der Galerie Rudolf Zwirner, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 11–33, hier: S. 12.

288 Vgl. Krause, Galerie Gerd Rosen, S. 21–27.

289 Vgl. Schieder, Im Blick des Anderen, S. 301.

## 2.5 Kunstpolitische Fronten

### 2.5.1 Kulturelle Spaltung und postulierte Freiheit

Während die deutsche Kunstszene zwischen 1945 und 1949 sehr bunt wirkte und ein großes Nebeneinander an Formen, Stilen und Motiven existierte, kristallisierten sich bereits seit 1948 zwei Linien heraus, die fortan das künstlerische Geschehen dominieren sollten. Neben der ungegenständlichen Strömung, in Anlehnung an Bauhaus oder Expressionismus, war eine gegenständlich-lesbare Tradition entstanden, welche sich an Realismus und kritischem Verismus orientierte. Die Tendenz hin zu zwei maßgebenden künstlerischen Strömungen wurde nicht zuletzt durch die allmähliche Herausbildung zweier deutscher Staaten beeinflusst. Dies zeigte sich beispielsweise deutlich an der inhaltlichen Programmatik der neu- oder wiedergegründeten Kunstakademien. Während sich im Westen verschiedenen Kunsthochschulen wie etwa die Ulmer Hochschule für Gestaltung in der Tradition des Bauhauses versuchten, wurde in der SBZ der „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ gegründet. Dieser präsentierte wie im Fall der oben bereits erwähnten „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ weitestgehend gegenständliche Kunst.<sup>290</sup>

Mit der nationalen und politischen Spaltung Deutschlands im Jahr 1949 und der darauffolgenden Verhärtung der ideologischen Fronten auf internationaler Ebene – etwa durch den sich abzeichnenden Korea-Konflikt – manifestierte sich die bereits in den Nachkriegsjahren anbahnende Systemauseinandersetzung zwischen Ost und West in einer endgültigen Vereinheitlichung auch auf kulturellem bzw. kulturpolitischem Gebiet. Im Zeichen des Kalten Kriegs bedeutete dies zumindest im kunstpolitischen Sinn das Ende der sogenannten Halbmoderne<sup>291</sup> mitsamt ihrem facettenreichen Stilpluralismus. Im Zuge des Kalten Krieges begannen sich die Strömungen eines standardisierten „westlichen“ bzw. „östlichen“ Stils zu verfestigen: Letzterer fand dabei Ausdruck im sozialistischen Realismus, erstgenannter in der totalen Gegenstandslosigkeit.<sup>292</sup>

Dass bereits vor 1949 die kulturpolitischen Intentionen der Alliierten dabei eine Rolle spielten, zeigte sich etwa am Beispiel der in den westlichen Besatzungszonen veranstalteten, abstrakten Ausstellungen, auf die in Kapitel 2.3.2 näher eingegangen wurde. Kunstinteressierte konnten sich vor 1949 zudem in den zahlreich gegründeten und von den westlichen Besatzungsmächten geförderten Kunstzeitschriften über kulturelle und kunsttheoretische Debatten informieren. „Das Kunstwerk“ zum Beispiel, seit 1946 vom Baden-Badener Woldemar-Klein-Verlag in der französischen Besatzungszone herausgegeben, fungierte inhalt-

290 Vgl. Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: *documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945–1960* (Europäische Hochschulschriften, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 219), Frankfurt a.M. 1994, S. 115 ff.; Damus, Kunst in der BRD, S. 130.

291 Hermand versteht unter dem Begriff „Halbmoderne“ Kunstrichtungen die zwischen 1945 und 1949 weder ganz realistisch-gesellschaftskritisch noch total kunstimmanent-gegenstandslos waren, siehe: Hermand, *Freiheit im Kalten Krieg*, S. 139.

292 Vgl. ebd., S. 142 f.

lich als Sprachrohr für die ungegenständliche Richtung und wurde in den Folgejahren zum wichtigsten Publikationsorgan für die Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart in Westdeutschland.<sup>293</sup>

Neben dem Einfluss der Alliierten gibt es weitere Ansätze, die den Durchbruch der Abstraktion im Laufe der 1950er Jahre in Westdeutschland erklären. Gerade aus kunsthistorischer Sicht ist hierbei zu beachten, dass die Vorrangstellung der ungegenständlichen Malerei nicht etwa durch das große oder gar ausschließliche Angebot abstrakter Werke entstanden ist. Es gab weiterhin viele Künstler, die im Westen naturalistisch, gegenständlich oder expressiv-realistisch arbeiteten. Aufgrund der politischen Funktionalisierung und Ideologisierung des Abstrakten gerieten diese Werke jedoch oftmals in den Hintergrund.<sup>294</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit sollen die geläufigsten Thesen, die den Erfolg der abstrakten Malerei in Westdeutschland zu erklären versuchen, kurz angesprochen werden, weil sie zum einen in direktem Zusammenhang zu den Akteuren und künftigen Förderinhalten im Bereich des privaten Kunstengagements stehen. Zum anderen wird die Bevorzugung von abstrakter Kunst in der Entwicklung der privaten Kunstförderung an späterer Stelle noch von Relevanz sein, sodass folgende Erläuterungen als Grundlage für anschließende Entwicklungsphänomene dienen können.<sup>295</sup>

Zur Beantwortung der Frage, was letztlich zur Vorrangstellung der gegenstandslosen Kunst geführt hat, zieht beispielsweise der Bildhauer und Kunsthistoriker Jürgen Weber eine Theorie heran, die mittels einer Art Verschwörung unter einflussreichen Multiplikatoren die Bevorzugung abstrakter Kunst zu erklären versucht. Weber schreibt etwa in seinem 1979 veröffentlichten Buch „Entmündigung der Künstler“:

„Überall in der Bundesrepublik beeilten sich ab 1954 große Kunstinstitute, die ‚neue Richtung‘ zu zeigen. 1957 stellten der Darmstädter Kunstverein, die Städtische Galerie München, das Wiesbadener Museum, die Mannheimer Kunsthalle und viele andere Art Informel aus. Hier erleben wir zum ersten Mal die Methode, mit der nach dem Zweiten Weltkrieg neue Kunstrichtungen durchgesetzt werden: Eine Allianz von privaten Galerien und öffentlichen Kunstinstituten [...] organisiert mit öffentlichen Mitteln Tournées durch die großen Museen Europas und Amerikas.“<sup>296</sup>

Zielen solche Erklärungsmodelle eher auf die Kritik an den herrschenden Mechanismen des Kunstmarktes ab, so steht doch außer Frage, dass private Galerien nach 1945 Einfluss auf die Verbreitung der „neuen Richtung“ bzw. die Vermittlung von abstrakter Kunst hatten.<sup>297</sup> Es hatte sich bereits gezeigt, dass mit

293 Vgl. Wimmer, Dorothee: Die „Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte, in: Doll/u. a., Kunstgeschichte nach 1945, S. 137–147, hier: S. 137.

294 Vgl. Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985, S. 12.

295 Siehe Kap. 3.2.2.

296 Weber, Jürgen: Die Entmündigung des Künstlers. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979, S. 182.

297 Vgl. Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, S. 48 ff.

dem wiederbelebten Galeriewesen ein Netzwerk entstanden war, das die Herausbildung eines Kunstmarktes für jeweils zeitgenössische, moderne Kunst und deren Abnehmer maßgebend forcierte.<sup>298</sup> Zu Recht relativiert deshalb der Kunsthistoriker Martin Warnke Webers Auffassung, wonach die neue Kunstrichtung Produkt geldgieriger Galeristen sei, mit „der einfachen Tatsache, dass auch Kunsthändler nur verkaufen“ könnten, „was ihnen geliefert und abgenommen“ werde.<sup>299</sup>

Ein weiterer Erklärungsansatz für die Bevorzugung der ungegenständlichen Kunst beruft sich auf die inhaltlich-künstlerische Komponente der Abstraktion. Unkonkrete Motive könnten demnach die Möglichkeit bieten, sich der konkreten bildlichen und inhaltlichen Auseinandersetzung zu entziehen. Abstrakte Kunst komme ohne vergangenheitspolitische Positionsbestimmungen aus und werde daher als Instrument mentaler Verdrängung bzw. zum vehementen Aufschub der Vergangenheitsbewältigung im Hinblick auf die (eigene) NS-Vergangenheit genutzt.<sup>300</sup> Diese Argumentation wird dadurch gestützt, dass gerade abstrakte und vor allem dann auch informelle Werke im Gegensatz zu surrealistischen und expressionistischen Bildern keine erschreckende (Nach-)Kriegsrealität darstellten. Deshalb legten gerade Zeitgenossen der ungegenständlichen Kunst eine Flucht vor der Wirklichkeit zur Last. Dieser Vorwurf wurde dann wiederum von den Befürwortern abstrakter Kunst in ein Argument ihrer Daseinsberechtigung umgekehrt: Schließlich verstanden sie die Realitätsflucht gerade als Ausdruck von künstlerischer Autonomie und „Freiheit“.<sup>301</sup>

Das vom Staat ebenfalls beanspruchte und mit der abstrakten Kunst assoziierte politische Freiheitspostulat, das in einem ideologischen Alleinvertretungsanspruch kulminieren sollte und zusehends als Gegensatz zum indoktrinierten, „unfreien“, sozialistischen Realismus gefordert wurde, sollte dann der künstlerischen Abstraktion zusätzlich den Weg ebnen. Gerade die abstrakte Kunst entsprach doch in Zeiten des Wiederaufbaus und des wirtschaftlichen Aufschwungs immer mehr dem positiven Zukunfts- und Wissenschaftsglauben der Menschen. Nach einer gewissen Gewöhnungszeit galt abstrakte Kunst schlichtweg als „modern“ und zeitgemäß.<sup>302</sup>

Zu den „großen Mentoren und bedeutendsten Mäzenen der abstrakten Malerei in Deutschland“<sup>303</sup> zählte dabei der Nervenarzt Ottomar Domnick (1907-1989), der Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre die Verbreitung der abstrakten Kunstrichtung als „pädagogische, [...] missionarische Aufgabe“<sup>304</sup> verstand. Sein kunstvermittelndes Engagement war für seine Zeit ungewöhnlich, weil die

298 Vgl. Kap. 2.4.

299 Warnke, Martin: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, hrsg. von Dieter Bänsch, Tübingen 1985, S. 209-222, hier: S. 214.

300 Vgl. Schildt, Axel: Ankunft im Westen, S. 113: Vorherrschend sei in der „Zusammenbruchsgesellschaft“ der unmittelbaren Nachkriegszeit eine Mentalität der Aufrechnung gewesen; siehe Kap. 4.4.1.

301 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 117 f.

302 Vgl. Wollenhaupt-Schmidt, documenta 1955, S. 120-124; Hermand, Freiheit im Kalten Krieg, S. 142; Ders., Kultur im Wiederaufbau, S. 202; Damus, Kunst in der BRD, S. 135 und S. 183.

303 Schieder, Im Blick des Anderen, S. 92.

304 Ebd.

ungegenständliche Kunst in weiten Kreisen der Bevölkerung noch höchst umstritten war. Im Jahr 1947 rief Domnick den Ausstellungszyklus „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“ ins Leben, bei dem in einem Abstand von vier Wochen fünf deutsche Künstler, unter ihnen Fritz Winter, Willi Baumeister oder Georg Meistermann, gezeigt wurden. Ausstellung sowie gleichnamiger Katalog waren „für die junge deutsche Nachkriegsmoderne ein Meilenstein auf ihrem mühsamen Weg zur Anerkennung“.<sup>305</sup>

Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf Domnicks einflussreiches Wirken einzugehen, zeigt sich hier jedoch erneut, wie das private Engagement eines Einzelnen die deutsche Kunstszene auf Dauer beeinflussen konnte.<sup>306</sup> Domnick setzte sich in kunsttheoretischen Diskussionen für die abstrakte Kunstrichtung ein und bewirkte etwa mit seiner bevorzugten Unterstützung des Künstlers Hans Hartung, dass dieser als ein maßgeblicher Protagonist der zeitgenössischen Avantgarde Karriere machen konnte.<sup>307</sup>

### 2.5.2 Darmstädter Gespräch und Wirtschaftsreform

In der neu gegründeten Bundesrepublik entbrannten in Intellektuellenkreisen immer wieder heftige Auseinandersetzungen um die Frage, welche Stilrichtung der damaligen Zeit denn nun am angemessensten sei.<sup>308</sup> Beim „legendären Darmstädter Gespräch“<sup>309</sup> zum Beispiel, das im Rahmen der Ausstellung „Das Menschenbild unserer Zeit“ vom 15. bis 17. Juli 1950 auf der Darmstädter Mathildenhöhe veranstaltet wurde und an dem deutsche Kunsthistoriker sowie Wissenschaftler anderer Disziplinen teilnahmen, kulminierte die Debatte um figurliche und ungegenständliche Kunst.<sup>310</sup>

Auch in diesem Forum stellte sich Ottomar Domnick vehement gegen die Ausführungen des ehemaligen Wiener Kunstprofessors Hans Sedlmayr, profiliertes Vertreter der figurlichen Malerei. Gerade an Hochschulen hatte sich der konservative Widerstand gegenüber der abstrakten Malerei formiert und auch Sedlmayr sah in der modernen Kunst eine geistige Verwahrlosung.<sup>311</sup> In seiner im Jahr 1948 veröffentlichten programmatischen Schrift „Verlust der Mitte“ äußerte er bereits die Furcht vor einem durch die Autonomie der Kunst „entfesselten Chaos“.<sup>312</sup> Sein Buch war ein Bestseller und löste heftige Kritik aus. Deshalb wollte er seinen Vortrag „Über die Gefahren der modernen Kunst“ am Samstag-

305 Ebd.; vgl. Domnick, Ottomar/Domnick Greta (Hrsg.): Die Sammlung Domnik. Ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation, Stuttgart 1982, S. 16 ff.

306 Vgl. ebd. S. 20 ff.

307 Vgl. ebd. S. 24 und S. 74; siehe auch: Schieder, Im Blick des Anderen, S. 113–117.

308 Vgl. Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. I: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948, Frankfurt a.M. 1990, S. 225.

309 So umschreibt der Künstler Thomas Grochowiak das Gespräch in Darmstadt, siehe: Grochowiak, Neuanfänge '45. Aus der Sicht eines Künstlers, S. 181; vgl. Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: Das „Leverkusener Gespräch“, in: Doll/u. a., Kunstgeschichte nach 1945, S. 183–194, hier: S. 192.

310 Vgl. ebd., S. 192 und S. 193: Ausnahme unter den westdeutschen Gesprächsteilnehmern bildete lediglich der Schweizer Johannes Itten.

311 Vgl. Glaser, Zwischen Kapitulation und Währungsreform, S. 239.

312 Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948, S. 110 f.; Vgl. Glaser, Zwischen Kapitulation und Währungsreform, S. 239.

abend in der Darmstädter Runde nutzen, um Missverständnisse bezüglich der in seinem Buch aufgestellten Thesen zu beseitigen.<sup>313</sup> Dabei kam unweigerlich zum Ausdruck, dass er im „Arrivismus“, in der „Verhärtung der Revolutionäre zu neuen Fronten“,<sup>314</sup> sprich im totalitären Anspruch der modernen Kunst, eine Gefährdung sah.<sup>315</sup>

Sedlmayr beanstandete, dass man

„die moderne Kunst nicht als Kunst wertet, nicht als das, was an ihr Kunst ist, sondern zunächst als das, was an ihr modern ist. [...] So wie (im anderen Extrem) im Mittelalter nur das gut war, was alt war, so wie man damals, um etwas als richtig, als sittlich, als zeitgemäß zu erweisen, beweisen musste, dass es auf alten Voraussetzungen beruhte, so hat in unserer Zeit vielfach das Neue schon an und für sich den Wert des ‚Zeitgemäßen‘.“<sup>316</sup>

Sonntags musste sich Sedlmayr in einer öffentlichen Diskussion dem Publikum, darunter auch Ottomar Domnick, stellen. Nachdem sich der Stuttgarter Nervenarzt darüber echauffiert hatte, dass Professor Sedlmayr beklatscht worden sei, – schließlich habe dieser mit Mitteln argumentiert, die dem ratlos vor der abstrakten Kunst stehenden Publikum entgegenkämen – ergriff der selbst ernannte „Sprecher all der großen Männer, die seit 50 Jahren sich um dieses neue Gestaltungsprinzip bemühen“,<sup>317</sup> Partei für das Ungegenständliche. Für seine Zeit stelle er im Gegensatz zu Sedlmayr fest, dass man das Alte als wertvoller ansehe und sich eben nicht zur Gegenwartskunst bekenne. Dabei könnten im Vergleich zu den realitätsdeformierenden Tendenzen des Expressionismus und Surrealismus, die „Verzweiflung“ und „Chaos“ evozierten, „die Klärung, der Aufbauwille, das Tektonische, das Zukünftige [...] ihren Niederschlag in der abstrakten Kunst finden“.<sup>318</sup> Domnick vertrat dabei die Auffassung, dass im Vergleich zur modernen Wissenschaft und Medizin auch „in der neuen Kunst der Materialismus (sowie) das Haften an der äußeren trägerischen Erscheinung“<sup>319</sup> längst überwunden seien.

Legendär wurde das Darmstädter Gespräch nicht zuletzt durch den Beitrag Willi Baumeisters, „die zentrale Figur der abstrakten Malerei“.<sup>320</sup> Baumeister war Professor an der Stuttgarter Kunstakademie sowie Künstler und hatte bereits in den Jahren 1943/44 das Manuskript zu seinem dann 1947 erschienenen Buch

313 Sedlmayr, Hans: Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 48–62, hier: S. 49.

314 Ebd. S. 57.

315 Ebd.

316 Ebd., S. 55.

317 Gesprächsbeitrag von Dr. Ottomar Domnick, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 129–134, hier: S. 132.

318 Ebd., S. 130.

319 Ebd., S. 134.

320 Glaser, Zwischen Kapitulation und Währungsreform, S. 229.

„Das Unbekannte in der Kunst“ verfasst.<sup>321</sup> Da Sedlmayr den Saal bereits verlassen hatte und Baumeister nicht in dessen Abwesenheit seinen vorbereiteten Vortrag „Verteidigung der modernen Kunst gegen Sedlmayr und Hausenstein“ – Hausenstein war ein weiterer prominenter Kritiker der abstrakten Kunst –<sup>322</sup> halten wollte, sprach er sonntagabends spontan zum Publikum. Zusammenfassend hielt er fest, dass in der abstrakten Malerei die geistigen Werte von Anfang an nutzbarer und offenkundiger seien als in der Gegenständlichkeit. Mit seiner These, „das Abstrakte ist im Prinzip geistiger als das Konkrete“,<sup>323</sup> schloss das erste Darmstädter Gespräch.

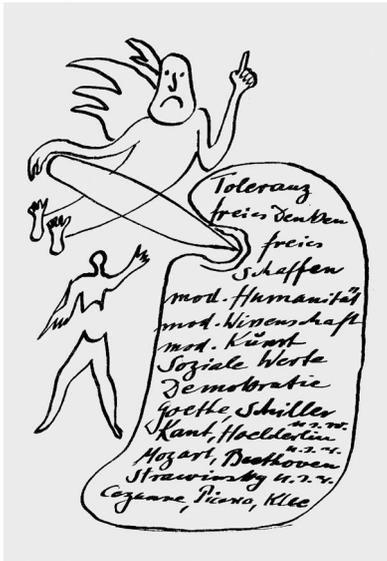


Abb. 2  
Zeichnung Willi Baumeisters  
(Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 137).

Die im Tagungsband veröffentlichte Zeichnung Baumeisters (Abb. 2) veranschaulicht, welche emotional-aggressive Intensität die Auseinandersetzung zwischen Vertretern der gegenständlichen und Befürwortern der abstrakten Richtung mittlerweile erreicht hatte.<sup>324</sup> Erhebt hier doch ein fliegendes Wesen mahndend den Finger und sticht mit spitzem Gegenstand gegen eine „Blase“, in

321 Vgl. Baumeisters Erinnerung: „Ich habe ein Buch geschrieben 1943/44 aus einer Notwendigkeit, weil ich verhindert war zu malen, wie ich mich kaschieren musste, und weil wir in der Familie nur einen Tisch zur Verfügung hatten, der 80 auf 80 cm war, weil die Gestapo um das Haus war und ich in allem zurückhalten musste – deshalb habe ich gezwungenermaßen geschrieben.“, siehe: Improvisierte Abendansprache von Professor Willi Baumeister, gekürzte Fassung nach der Radiobandaufnahme, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 135–145, hier: S. 135 f.; zu Baumeisters Kunsttheorie: Leeb, Susanne: Die modernen Troglodyten. Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: Doll/u. a., Kunstgeschichte nach 1945, S. 149–164.

322 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 106.

323 Improvisierte Abendansprache von Professor Willi Baumeister, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 145.

324 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 80.

der „Toleranz, freies Denken, freies Schaffen, mod. Humanität, [...], mod. Künste, soziale Werte, Demokratie, [...]“<sup>325</sup> geschrieben steht.

Verbal attackierte Baumeister Sedlmayr weiterhin, indem er dessen NS-Vergangenheit anführte, um die gegenständliche Kunst zu degradieren.<sup>326</sup> Sedlmayr nahm in einer schriftlichen Entgegnung, die ebenfalls im Tagungsband veröffentlicht wurde, Stellung und sprach seinem Kontrahenten eine „innere Schwäche der eigenen Position“ zu, was „der Übergang von einer sachlichen Erwiderung zu wüsten persönlichen Beschimpfungen“<sup>327</sup> verraten habe.

Auch der Kunsthistoriker Eduard Trier erinnerte sich an das Podiumsgespräch, „in dem die Protagonisten einer ungegenständlichen Malerei und die Verteidiger einer Kunst, die sich der Wiedergabe des Menschenbildes und der dinglichen Welt verpflichtet fühlten, mit großer Erbitterung“<sup>328</sup> aufeinander getroffen seien.

Mit Baumeisters Schlussworten wurde am Ende des Darmstädter Gesprächs die gegenstandslose Darstellung als Ausdruck westlicher Willensfreiheit sowie moderner Zeit postuliert. Die Entscheidung für die Kanonisierung der ungegenständlichen Malerei war somit zumindest im kunsttheoretischen Diskurs getroffen.<sup>329</sup> Solche Kontroversen, in denen die unterschiedlichen künstlerischen Positionen zunehmend als einander ausschließend vertreten wurden, fanden auf Intellektuellenebene statt und mutierten in Rückgriff auf die oben näher erläuterten Erklärungsmodelle zusehends zum kultur- bzw. kunstpolitischen Konflikt.<sup>330</sup> Dabei zeigte sich im Ausstellungsalltag weiterhin starkes Unverständnis gegenüber der abstrakten Kunst. Zum Beispiel äußerte sich mit Wilhelm Köhler ein Diskussionsteilnehmer im Darmstädter Gespräch, der sich selbst als „absoluter, krasser Laie“ bezeichnete:

„Ich glaube, es ist so, dass die Mehrzahl der nicht unmittelbar in der Kunst Aktiven, ich schließe dabei die Fachkritiker ein, das Empfinden hat, diese moderne Kunst sei überhaupt nur noch für die Künstler da.“<sup>331</sup>

Köhler war der Meinung, dass „Unzählige und eigentlich alle [...] den Schlüssel zu der neuen Kunst“<sup>332</sup> nicht finden könnten. Seine Wahrnehmung, die auf eine allen Menschen zugängliche und verständliche Kunst Bezug nimmt, intendiert

325 Siehe Abb. 2.

326 Manuskript der Ansprache, die Willi Baumeister für das Darmstädter Gespräch 1950 vorbereitet hatte: Verteidigung der modernen Kunst gegen Sedlmayr und Hausenstein, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 146–155, hier: S. 149: „[...] Sedlmayr findet seine Wunschräume in der Vergangenheit, besonders in den künstlerischen Ausdrucksformen der absoluten Monarchie. Die mit ähnlicher Machtfülle verwirklichten Monumentalitäten moderner Diktatoren haben zum mindesten eine ganze Zeit seine Sympathie gehabt. Die geistige Zugehörigkeit tritt immer wieder auf, in der die Front Goebbelscher Perfidie und Hetze wieder aufgerichtet werden könnte. [...]“; vgl. Glaser, Zwischen Kapitulation und Währungsreform, S. 240.

327 Entgegnung Hans Sedlmayrs, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 155.

328 Trier, Wie die Künstler angefangen haben, S. 172 f.

329 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 172.

330 Siehe Kap. 2.5.1.

331 Gesprächsbeitrag von Wilhelm Köhler, in: Evers, Erstes Darmstädter Gespräch, S. 201 ff., hier: S. 202.

332 Ebd., S. 202.

bereits die Problematik, die seit Anfang der 1960er Jahre die bundesdeutschen Diskurse über eine Kultur für alle Gesellschaftsschichten mitbestimmen sollte.<sup>333</sup>

Für die unmittelbare Nachkriegszeit kam nun jedoch hinzu, dass sich die im Wiederaufbau begriffenen städtischen Museen verstärkt mit der Rehabilitierung der nationalen Kunst statt mit der Einführung der modernen Kunst beschäftigten. Im Zentrum ihrer Erwerbspolitik standen vorerst keine Werke der internationalen Abstrakten. Dies lag nicht nur an den fehlenden finanziellen Mitteln, sondern auch an der kunstpolitischen Tradition, die bei den Verantwortlichen wie beim Publikum noch nachwirkte. Der kulturpolitisch engagierte Künstler Georg Meistermann schilderte in seinem oben bereits zitierten Brief:

„Namentlich Hitlers Definitionen der Kunst blieben populär. Dass diese Art ‚sauberer‘ Kunst bequemer und beruhigender und gar nicht weiter erregend ist, wird immer Anhänger finden; [...]“<sup>334</sup>

Meistermann geht noch einen Schritt weiter und bekräftigt seine vorherige Feststellung mit einer Umschreibung eines Treffens mit Theodor Heuss, der ein Anliegen des Künstlers mit folgender Begründung abgelehnt habe:

„Als ich dem Bundespräsident Heuss den Vorschlag unterbreitete, eine Bundessammlung Deutscher Kunst seit 1945 zu gründen mit Mitteln der Länder, reagierte er ironisch: ‚Das können Sie mit den jetzigen Kulturministern nicht hinkriegen: in der Kulturbürokratie sitzen doch die alten Nazis‘ [...]“<sup>335</sup>

Die öffentlichen bürokratischen Strukturen, die dafür Zuständigen sowie die traditionellen Sehgewohnheiten der Ausstellungsbesucher verlangsamten etwa den Durchbruch der Abstraktion im Alltag. Zudem gab es, dies zeigte etwa das hervorstechende Beispiel des Kunstliebhabers Domnick, nur wenige private Sammler, die sich nach dem Krieg ausschließlich für abstrakte und zeitgenössische Kunst begeistern konnten.<sup>336</sup>

Als wesentliche Vorbereitung der abstrakten Vorrangstellung, die dann auch in der praktischen Ausrichtung der privaten Kunstförderung eine Rolle spielen sollte, ist die wirtschaftspolitische Entwicklung der jungen Bundesrepublik zu sehen. Im Rahmen ihrer geänderten Deutschlandpolitik leiteten die Alliierten neben der ideellen Beeinflussung über den Weg der Kulturpolitik auch wirtschaftliche Maßnahmen ein, die eine Bevorzugung der Abstraktion zumindest in gesellschaftlich höher gestellten Schichten zur Folge hatten.

„Die wichtigste innenpolitische, auch das kulturelle Leben wesentlich verändernde Entscheidung“<sup>337</sup> fiel dabei in den westlichen Besatzungszonen mit der Währungsreform im Juni 1948. Durch die Einführung der Deutschen Mark

333 Siehe Kap. 4.5.

334 Meistermann, *Die Stunde Null*, S. 95.

335 Ebd., S. 94; siehe auch Kap. 3.11; vgl. Manske, Hans-Joachim: *Anschlussversuche an die Moderne:*

*Bildende Kunst in Westdeutschland 1945–1960*, in: *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*, hrsg. von Axel, Schildt/Arnold, Sywottek, Bonn 1998, S. 563–582, hier: S. 574 f.

336 Vgl. Schieder, *Im Blick des Anderen*, S. 231 f.

337 Glaser, *Zwischen Kapitulation und Währungsreform*, S. 325.

als Währung konnte die im Krieg zerstörte Finanzwirtschaft saniert werden. Die Menschen vertrauten der neuen Währung und lang zurückgehaltene Waren kamen wieder auf den Markt. Hermann Glaser folgert zwar in seiner Kulturgeschichte daraus, dass nun „die konkrete Ästhetik des neuen Warenangebots [...] viel mehr als die Produkte der Kunst“<sup>338</sup> fasziniert habe. Dabei konnte der geläufigen Meinung, vor der Währungsreform habe ein großer „Kulturhunger“ geherrscht, der erst mit der „Normalisierung“<sup>339</sup> und dem zunehmenden Wohlstand gesättigt werden konnte,<sup>340</sup> die differenziertere Auslegung der „Zusammenbruchgesellschaft“<sup>341</sup> entgegengesetzt werden.

Auch der Literatur- und Kulturwissenschaftler Jost Hermand konstatiert, dass gerade die Währungsreform „allen antifaschistischen-demokratischen Neuordnungsvorstellungen und damit allen Hoffnungen auf eine ‚Hohe Kultur für Jedermann‘ [...] die wirtschaftliche und gesellschaftliche Basis“<sup>342</sup> in den Westzonen entzogen habe. Denn die 1948 beschlossene Wiederherstellung einer rein marktorientierten Wirtschaftsordnung habe eine Restauration jener Kultur- und Bewusstseinsindustrie, in der das Prinzip von Angebot und Nachfrage herrsche, impliziert. Hermand sieht diese privatwirtschaftliche Ordnung folglich als Grundlage für alle weiteren Entwicklungen und somit auch für jene im kulturellen Bereich: Hier haben sich letztlich Diejenigen durchsetzen können, die in anderen Gebieten ebenfalls als die Mächtigsten galten.<sup>343</sup>

Mit der wirtschaftlichen Trennung der einzelnen Bevölkerungsschichten ging folglich eine Polarisierung der kulturellen Fronten bzw. eine soziokulturelle Zweiteilung einher. Hermand analysiert weiter, dass finanziell Bessergestellte nach einer anderen, „besseren“ Kunst verlangten, die Schlechtverdiener sich nicht hätten leisten können. Die intellektuelle Elite fühlte sich deshalb fortan zur ernsten, sogenannten E-Kunst hingezogen, weil sie sich hierdurch von der gemeinen Massen- und Unterhaltungskunst, die in den bürgerlichen Schichten Hochkonjunktur erfuhr, abgrenzen konnte. Zu diesen geschmacklich und wirtschaftlich motivierten Abgrenzungsprozessen, in denen nun schwerverständlichen, autonom und hermetisch abgeriegelten Inhalten Vorzug eingeräumt wurde, passte – wie sich im Laufe der 1950er Jahre zeigen wird – die moderne, abstrakte Kunst.<sup>344</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass die intellektuelle Elite nur einen kleinen Prozentsatz der damaligen Bevölkerung ausmachte und ihr Kunstgeschmack Anfang der 1950er Jahre keineswegs als der allgemeingültige gewertet werden kann, stellt sich jedoch die Frage, wie die von der Mehrheit der Bevölkerung als schwerverständlich wahrgenommene Kunstrichtung innerhalb des folgenden

338 Ebd., S. 325–330.

339 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 28.

340 Vgl. Glaser, Zwischen Kapitulation und Währungsreform, S. 332: Glaser sieht den „in der Trümmerzeit als große geistige Wandlung und Besinnung“ begriffenen Kulturaufbau als bloße „Kompensationserscheinung zum versagten Materialismus“.

341 Kleßmann, Die Doppelte Staatsgründung, S. 37 ff.

342 Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 189.

343 Vgl. ebd. S. 189.

344 Vgl. ebd., S. 190.

Jahrzehnts zu der vorherrschenden im westdeutschen Kunstgeschehen werden konnte. Eine Antwort hierfür wird an späterer Stelle gesucht.<sup>345</sup>

Darüber hinaus misst etwa Manuel Frey dem Konflikt zwischen den Anhängern der abstrakten Malerei und den Vertretern der ungegenständlichen Kunst große Bedeutung bei. Dieser habe enormen Einfluss auf die Herausbildung neuer Formen der privaten Kunstförderung genommen, die sich dann etwa im kollektiven Mäzenatentum äußern sollten.<sup>346</sup> In diesem Zusammenhang stellt auch der Kunsthistoriker Martin Damus fest, dass „in der etablierenden, nach Wohlstand und Sicherheit strebenden Gesellschaft“<sup>347</sup> nicht nur öffentliche, sondern auch private Institutionen, Großorganisationen und Unternehmerverbände wie der „Bundesverband der deutschen Industrie“ (BDI) begannen, sich der Förderung von Kunst und Kultur anzunehmen.<sup>348</sup>

345 Siehe Kap. 3.5.1.

346 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 196.

347 Damus, *Kunst in der BRD*, S. 88.

348 Vgl. ebd.



### **3 Korporativ: Kulturpflege und Nachwuchsförderung (1951–1959)**

Auf der ersten Mitgliederversammlung des BDI<sup>349</sup> am 28. März 1950 in Bad Dürkheim erklärte der damalige Präsident des Unternehmerverbandes, Fritz Berg, dass er die Gründung des BDI in unmittelbarem Anschluss an die Gründung der Bundesrepublik sehe. Er betonte, dass „die Bildung eines zusammenfassenden Staates“<sup>350</sup> gleichzeitig die Voraussetzung für die Bündelung der industriellen Aufgaben und Interessen sei. Mit seiner Schlussfolgerung, „ohne klare staatsrechtliche Verhältnisse“ sei „eine klare Wirtschaftspolitik undenkbar“,<sup>351</sup> deutete Berg bereits auf die wechselseitige Beziehung von Staat und Wirtschaft hin, die fortan auch zu einem maßgeblichen Aufgabenfeld des BDI werden sollte.<sup>352</sup>

Siegfried Mann, Jurist und von 1977 bis 1989 Hauptgeschäftsführer des BDI, fasst die allgemeine Entwicklung von Verbänden nach 1945 rückblickend zusammen und stellt dabei fest, dass

„Vielfalt und Intensität der gesellschaftlichen Aktivitäten von Unternehmern und Arbeitnehmern in der Schaffung von interessenvertretenden Organisationen nach dem Kriege [...] als Symbol der historischen Zäsur die Lebendigkeit eines auf Freiheit beruhenden pluralistischen Gemeinwesens [...]“<sup>353</sup>

widerspiegeln. Mann spricht der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg also gute Voraussetzungen für die Bildung zahlreicher unternehmerischer Interessenverbände zu. In seinem Buch „Macht und Ohnmacht der Verbände“ schildert er am Beispiel des BDI, wie sich in der neugegründeten Bundesrepublik Wirtschaftsverbände als „offensichtlich notwendige Vehikel gruppenspezifischer Interessen“ im „Spannungsfeld zwischen Freiheit und Bindung gesellschaftlicher Macht“ angesiedelt haben und auch heute noch ansiedeln.<sup>354</sup>

Die „Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände“ (BDA) als ein Zusammenschluss privater Arbeitgeber vertritt zum Beispiel deren Anliegen gegenüber dem Staat im Bereich der Sozialpolitik. Der „Deutsche Industrie- und Handelskammertag“ (DIHK) repräsentiert das Gesamtinteresse der gewerblichen Wirtschaft und der „Zentralverband des Deutschen Handwerks“ (ZDH) bemüht sich um eine einheitliche Willensbildung in allen grundsätzlichen Fragen der Handwerkspolitik.<sup>355</sup>

349 Als „Ausschuss für Wirtschaftsfragen industrieller Verbände“ am 19. Oktober 1949 in Köln von 35 Delegierten industrieller Verbände der westdeutschen Industrie gegründet, erfolgte im Januar 1950 eine Namensänderung des Ausschusses zu „Bundesverband der Deutschen Industrie“, siehe: Berg, Fritz: Zwei wichtige Punkte, in: Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 11–13, hier: S. 11; Beutler, Wilhelm: Die Aufgaben des Spitzenverbandes der Industrie, in: BDI, Fünf Jahre, S. 14–23, hier: S. 15 f.; Ders.: Der Bundesverband der Deutschen Industrie, in: Der Weg zum industriellen Spitzenverband, hrsg. vom Bundesverband der Deutschen Industrie, Darmstadt 1956, S. 310–353, hier: S. 316 f.

350 Zit. nach: ebd., S. 323.

351 Ebd.

352 Vgl. ebd.

353 Mann, Siegfried: Macht und Ohnmacht der Verbände. Das Beispiel des Bundesverbandes der Deutschen Industrie e.V. (BDI) aus empirisch-analytischer Sicht, Baden-Baden 1994, S. 35.

354 Ebd., S. 22.

355 Siehe Homepages des BDA, der DIHK und der ZDH online:

<http://www.bda-online.de/www/arbeitgebernstr/id/7B7AA8A7EF7D2988C1256DE70069F2DB>; <http://www.zdh.de/ueber-uns.html>; <http://www.dihk.de/> (4.07.2015); vgl. Mann, Macht und Ohnmacht, S. 37 f.

Der BDI als ein weiterer Spitzenverband der deutschen Wirtschaft setzt sich für die wirtschaftspolitischen Belange der Industrie gegenüber dem Parlament, der Regierung, den politischen Parteien sowie der Europäischen Union ein. Im Vergleich zu den anderen Vereinigungen ist der BDI im Rahmen dieser Arbeit von ganz besonderem Interesse: Unter seinem Dach wurde bereits 1951 ein Verein gegründet, der sich die Kunst- und Kulturförderung in der jungen Bundesrepublik zur Aufgabe gemacht hat und diese seither mit seiner Förderpolitik maßgeblich mitbestimmt.

### 3.1 Positionsbestimmung

#### 3.1.1 Der BDI und sein Kulturkreis

Seine eigentliche Zweckbestimmung sieht der BDI laut Satzung „in der nach außen gerichteten, also gegenüber dem Staat zu bewirkenden Vertretung industrieller Interessen auf wirtschaftspolitischem Gebiet“. <sup>356</sup> Der industrielle Spitzenverband repräsentiert über seine Mitgliederverbände, die wiederum Interessen aller Branchen der deutschen Industrie vertreten, den gesamtwirtschaftlich entscheidenden Bereich der Unternehmen des verarbeitenden Gewerbes der Bundesrepublik. <sup>357</sup> Im BDI werden bis heute die vertretenen Interessen auf den Staat fokussiert, sodass der Verband eine Vermittlungsinstanz zwischen seinen Mitgliedern und dem politischen System darstellt. Somit agiert der BDI nicht nur als Teil der Gesellschaft, sondern auch als Teil der bundesdeutschen Politik. <sup>358</sup>

Siegfried Mann stellt hierzu fest, dass unmittelbare und mittelbare politische Wirkungsmöglichkeiten eines Interessenverbands von „seinem spezifischen Einflusspotential bzw. Interaktionspotential“ <sup>359</sup> abhängen. Ein Spitzenverband wie der BDI, der die wirtschaftspolitischen Interessen der Gesamtindustrie bündelt und diese im gesellschaftlich-politischen Raum vertritt, besitze ein „beträchtliches Einflusspotential“. <sup>360</sup>

Auf eine ausführliche Darlegung der von Mann beschriebenen Kategorien der systembedingten, gruppen- und verbandsstrukturspezifischen sowie organisationsbezogenen Potentiale eines Verbandes kann an dieser Stelle verzichtet werden. Denn im Rahmen dieser Untersuchung ist hauptsächlich von Relevanz, dass der industrielle Spitzenverband sein „Einflusspotential“ in seinen Anfängen nicht ausschließlich auf den politisch-ökonomischen Bereich beschränkte, sondern „konkrete Interaktionen“ mit „höchst unterschiedlicher Bedeutung“ entwickelte. <sup>361</sup>

<sup>356</sup> Ebd., S. 46.

<sup>357</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., S. 35 f. und S. 132: Trotz der korporativen Verflechtung soll die Existenz einer staatsunabhängigen bzw. autonomen und nur vom Mitgliedswillen sowie von der Verbandsführung bestimmten Organisation stets gewährleistet bleiben.

<sup>359</sup> Ebd., S. 133.

<sup>360</sup> Ebd., S. 137.

<sup>361</sup> Ebd., S. 132 f.



Abb. 3  
Cover des Kataloges zur ersten Kulturkreis-Ausstellung „Die Industrie als Kunstmäzen“, (a.a.O.)

Auf der Hamburger Hauptversammlung des BDI traf im Sommer 1952 mit der Ausstellung „Die Industrie als Kunstmäzen“ (Abb. 3) beispielsweise eine Gründung des Wirtschaftsverbands vor die Öffentlichkeit, die „das Grundthema von der staatspolitischen Verpflichtung“ des Unternehmerverbands zur „Seite der kultur- und gesellschaftspolitischen Verantwortung“ hin ergänzte.<sup>362</sup>

Gustav Stein, damals stellvertretender Hauptgeschäftsführer des BDI, umschrieb diese Aufgabenerweiterung zum fünfjährigen Bestehen des BDI im Jahr 1954 wie folgt:

„Der breiter gewordene Strom unseres Lebens, das wachsende und mannigfache Betätigungsfeld, das unsere aufsteigende Wirtschaft in allen Lebensgebieten heraufbringt, öffnet für die Arbeit des Unternehmers über die bereits erwähnten Bereiche hinaus Wirkungsgebiete, die äußerlich am Rande seiner Aufgaben erscheinen mögen, die aber innerlich mit dem Kern seines Wirkens eng verbunden sind.“<sup>363</sup>

Ein weiteres „Wirkungsgebiet äußerlich am Rande seiner Aufgaben“ eröffnete sich demnach für den BDI in der Gründung des verbandseigenen Arbeitskreises „Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie“. Diese bereits am 17. August 1951 von 28 Industriellen ins Leben gerufene Vereinigung wurde nun 1952 im Rahmen einer ersten Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt.<sup>364</sup>

362 Beutler, Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 331; vgl. Kap. 2.11.

363 Stein, Gustav: Unternehmer nach 1945. Verpflichtung und Aufgabe, in: BDI, Fünf Jahre, S. 24–33, hier: S. 31.

364 Die Zahl der eigentlichen Gründer beläuft sich auf 8 bis 10. Rasch schlossen sich weitere Industrielle an. Eine genaue Namensliste existiert nicht, dies ergab sich aus dem Gespräch mit Grudrun Gehring (Kulturkreis-Referentin Architektur und Literatur) und Annerose Müller (Kulturkreis-Referentin Kulturelle Bildung und Auswärtige Kultur) am 26.02.2013; vgl. Reusch, Hermann/Stein, Gustav: Das erste Jahr, in: Jahrestagung Konstanz 21.-23. Sept. 1952, hrsg. vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Bergisch Gladbach 1953, S. 27–32, hier: S. 27.

Spätestens am Beispiel dieser ersten öffentlichen Ausstellung wird deutlich, was Stein mit der „Öffnung über die bereits erwähnten Bereiche“ meinte. Wenn auch die Konzeption und Durchführung einer künstlerischen Werkschau nicht zum eigentlichen Tätigkeitsfeld des Spitzenverbands gehörte, so traf sie doch zumindest in ihrer inhaltlichen Ausrichtung die Verbindung von Wirtschaft und Kunst: Rund 214 Leihgaben aus 28 westdeutschen Museen wurden hier zusammengestellt, die Industrielle zwischen 1945 und 1950 gestiftet hatten.<sup>365</sup> Darunter befanden sich bekannte Bilder wie Hieronymus Boschs „Versuchung des heiligen Antonius“ aus der Sammlung Scheufelen.<sup>366</sup>

Die vom Kulturkreis präsentierte Kunst sollte in der Verbindung zum unternehmerischen Stifter ihren unmittelbaren Bezug zur Wirtschaft demonstrieren. Der gesamten Werkauswahl lag dabei weder eine bestimmte Ausrichtung zu Grunde, noch beanspruchte sie, einen vollständigen Überblick der durch die Wirtschaft zu dieser Zeit gestifteten Kunstwerke zu geben. Dass dies zeitbedingt schlecht möglich gewesen sei, beklagte etwa der Kurator der Ausstellung Carl Georg Heise. Während der Vorbereitungen habe es existentielle Schwierigkeiten gegeben, weil einige Werke aufgrund der beiden deutschen Staatenbildungen „aus örtlichen oder zeitbedingten Rücksichten nicht erreichbar“ gewesen seien. Heise bedauerte: „Die für die Museen in Berlin und der Ostzone reichlich gestifteten Werke mussten ganz ausfallen.“<sup>367</sup>

Der Sachverhalt, dass ein Verband wie der BDI seine Kernkompetenz in Richtung kultureller Verantwortungsübernahme erweiterte, erinnert an die Gründung der Ruhrfestspiele, bei denen sich der Deutsche Gewerkschaftsbund seit 1946 als Betreiber im Rahmen eines kultursoziologischen Selbstverständnisses engagierte.<sup>368</sup> Der damalige Leiter der Ruhrfestspiele, Otto Burrmeister, sah die Gründung des Kulturkreises deswegen auch als ein regelrechtes Pendant zu seiner Institution und führt dieses auf das Wirken des Bundespräsidenten Theodor Heuss zurück:

„Auf Heuss ist – und das scheint mir ganz interessant in diesem Zusammenhang zu sein – schließlich auch die den Ruhrfestspielen entsprechende Gründung der Arbeitgeberseite zurückzuführen, nämlich die Gründung des ‚Kulturkreises der Deutschen Industrie‘...Hier wird sichtbar, dass er die Polarität wollte, dieser alte weise Herr.“<sup>369</sup>

Inwiefern „der alte weise Herr“ oder auch andere Akteure unmittelbar zur Gründung des Kulturkreises beigetragen haben, lässt sich weder aus den zur Verfügung gestellten Quellen des Kulturkreises noch aus weiteren Dokumenten wie denen des Theodor-Heuss-Nachlasses rekonstruieren.

365 Die Leihgaben setzten sich aus 105 Bildern, 16 Plastiken und 93 „kunstgewerbliche Gegenständen“ zusammen, siehe: Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 29.

366 Vgl. ebd., S. 9 f.

367 Heise, Carl Georg: Vorwort, in: Die Industrie als Kunstmäzen. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Hamburg 1952, S. 5–7, hier: S. 7.

368 Siehe Kap. 2.3.1.

369 Zit. nach: Gelsing, Otto Burrmeisters Volkstheater-Ideal, S. 175 f.

Behauptet etwa Burrmeister, dass seine Institution der Ruhrfestspiele die Entstehung eines „Gegenpols“ evoziert habe, so nahmen auch andere Kulturschaffende der damaligen Zeit für sich in Anspruch, wesentlich zur Idee und somit zur tatsächlichen Gründung des industriellen Förderkreises beigetragen zu haben.

Der damals kulturpolitisch sehr engagierte Künstler Georg Meistermann zum Beispiel habe sich – nachdem Heuss oder auch Otto Benecke, damaliger Präsident des Deutschen Städtetags sowie Leiter der „Notgemeinschaft der deutschen Kunst“, seinen Vorschlag einer bundesdeutschen Sammlung moderner Kunst nach 1945 nicht beachtet hatten –<sup>370</sup> mit seinem Plan an Hermann Reusch und Gustav Stein vom BDI gewandt. Die Errichtung einer Bundeskunstsammlung blieb zu diesem Zeitpunkt zwar aus und sollte erst 1971 unter Bundeskanzler Willy Brandt ihre Verwirklichung finden. Nach Meistermanns Einschätzung sei es jedoch durch sein damaliges Wirken zur Gründung des „Kulturkreises der Deutschen Industrie“ gekommen, „was man dort (im Kulturkreis) nicht gerne“ wahrgenommen habe.<sup>371</sup>

Der Kulturkreis bzw. die Vertreter des BDI verbuchen den Gründungsgedanken und die Umsetzung des neuen Förderzusammenschlusses als ihren Erfolg. Dafür spricht, dass die Kulturkreis-Dokumente keinen Aufschluss über explizit genannte externe Einflussfaktoren geben.

Unabhängig davon kann jedoch festgehalten werden, dass der erste Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen der Vereinsgründung eine wesentliche, weil prominente Rolle spielte. In einem Brief vom 21. Mai 1952 dankt der erste Kulturkreisvorsitzende Hermann Reusch dem Bundespräsidenten für seine Anwesenheit bei der Eröffnung der Hamburger Ausstellung „Die Industrie als Kunstmäzen“. Dort hatte Heuss eine Ansprache gehalten. Reusch schreibt:

„Durch Ihre Teilnahme haben Sie nicht zum ersten Male das Interesse bekundet, mit dem Sie die Absichten des Kulturkreises verfolgen. Die Unterstützung, die damit der Kulturkreis durch Sie erfahren hat, darf uns wohl als die wertvollste Bestätigung für die Richtigkeit der von uns verfolgten Bestrebungen gelten.“<sup>372</sup>

Heuss hatte demnach schon vor der Ausstellungseröffnung im August 1952 Sympathien für das Unterfangen eines industriellen Kulturvereins geäußert. Des Weiteren zeugen Reuschs Worte von der Wichtigkeit einer seriösen Reputation der neugegründeten Institution und ihrer Legitimation von höchster staatlicher Seite. Schließlich sei die Unterstützung durch Heuss „die wertvollste Bestätigung für die Richtigkeit“<sup>373</sup> des neugründeten Kulturvereins.

370 Briefwechsel Linfert/Heuss über Meistermann und Briefwechsel Meistermann/Heuss bzw. Bott (persönlicher Referent des Bundespräsidenten) im März-Mai 1951: SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2314 (BArch); vgl. Kap. 2.5.2.

371 Meistermann, *Die Stunde Null*, S. 96.

372 SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 (BArch).

373 Ebd.

Manuel Frey sieht in der Gründung des Kulturkreises eine Anknüpfung an staatsnahe Traditionen der bürgerlichen Kunstförderung, wie sie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts bereits herausgebildet hätten. Mit der Anwesenheit des damaligen Staatsoberhauptes sei das „Element der Kaisernähe“ wiederbelebt worden.<sup>374</sup> Dies demonstriere, dass „unter der Aufsicht des demokratischen Staates und mit Billigung seiner obersten Vertreter der kulturelle Einfluss der Unternehmerschaft auf die Gesamtgesellschaft gewahrt bzw. neu begründet“ werde.<sup>375</sup> Doch Frey relativiert seine Feststellung m. E. zu Recht und behauptet, das Element der Tradition dürfe nicht überbetont werden. Schließlich stelle die unternehmerische Gründung des Kulturkreises etwas Neuartiges und bisher Einzigartiges in der Bundesrepublik Deutschland dar.<sup>376</sup>

### 3.1.2 Fundamente unternehmerischer Gemeinschaftsförderung

Bevor jedoch ersichtlich werden konnte, was die Gründung des Kulturkreises und seine praktische Arbeit in der bundesdeutschen Kulturlandschaft ausmachen würden, mussten erst einmal die strukturellen sowie die formellen Fundamente des neugegründeten Vereins gelegt werden. Im ersten Jahr seines Bestehens wurden die vorläufigen Vorstandsmitglieder des Kulturkreises gewählt, deren Namen im ersten Jahresbericht der Konstanzer Jahrestagung aus dem Jahr 1952 genannt werden. Darunter waren etwa oben genannter Dr. Hermann Reusch, damaliger Leiter der Gutehoffnungshütte Oberhausen,<sup>377</sup> Dr. Otto Springorum, Vorstandsvorsitzender der Gelsenkirchener Bergwerk AG,<sup>378</sup> Dr. Otto Kampf von der Gewerkschaft Victor,<sup>379</sup> der Leverkusener Bayer-Farbenfabrikant Dr. h.c. Erich Konrad sowie Otto A. H. Vogel, Vorstandspräsident der Augsburger Julius Schürer AG. Die Geschäftsleitung wurde dem Juristen Gustav Stein übertragen.<sup>380</sup>

Im ersten Jahresbericht wird nachdrücklich betont, dass „mit Rücksicht auf die Besonderheit der Aufgaben des Kulturkreises“<sup>381</sup> eine vom Aufbau und der Organisation des BDI „juristisch losgelöste Grundlage“<sup>382</sup> angestrebt wurde. Deshalb sei der Kulturkreis als rechtsfähiger Verein gegründet worden, der zudem finanziell selbstständig zu sein habe.<sup>383</sup> Doch auch der BDI legte seinerseits Wert darauf, dass seine Neugründung als eine von ihm unabhängig agierende Institution gesehen werde:

374 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 199.

375 Ebd.

376 Ebd.

377 1986 ging die Gutehoffnungshütte im MAN-Konzern auf. OV: Liste über die Zusammensetzung des Vorstandes 1951 und des Verwaltungsrates 1952 des Kulturkreises, o.J.; vgl. Reusch/Stein: Das erste Jahr, S. 27.

378 Teile dieser AG gingen nach 1965 zum Thyssen-Konzern, der RWE und E.ON über. Es folgte eine Namensänderung in Gelsenberg AG, siehe: Liste, o.S.

379 Die Zeche/Gewerkschaft Victor war ein Steinkohle-Bergwerk in Castrop-Rauxel und Teil der Klöckner-Werke AG, die durch die Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg entflochten wurden. 1968 dann in Ruhrkohle AG übergegangen, siehe: Liste, o.S.

380 Vgl. Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 27; vgl. Liste, o.S.

381 Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 27.

382 Ebd.

383 Vgl. ebd.

„So sehr sich die Tätigkeit des Kulturkreises in die gesamten staats- und wirtschaftspolitischen Aufgaben der Spitzenorganisation einfügt, so lässt ihre Besonderheit doch eine vom sonstigen Aufbau der Organisation losgelöste Grundlage als empfehlenswert erscheinen.“<sup>384</sup>

Eine eigene Vereinssatzung des Kulturkreises wurde am 7. Januar 1952 im Rahmen einer außerordentlichen Mitgliederversammlung in Ottobeuren genehmigt; am 9. August 1952 wurde der Kulturkreis ins Vereinsregister des Kölner Amtsgerichts eingetragen; in einem Beschluss des Finanzamts Köln vom 23. August 1952 wurde die Gemeinnützigkeit des Vereins anerkannt. Die an der Gründung beteiligten Unternehmen spendeten laut der ersten Bestandsaufnahme des Kulturkreises 58.065 DM, die dem Förderverein als Startkapital dienen konnten.<sup>385</sup> Die „juristisch losgelöste Grundlage“ und die finanzielle Selbstständigkeit waren somit gewährleistet.

Die Satzungspräambel des Kulturkreises macht die Intention der Verantwortlichen des BDI sowie der Mitglieder, deren Zahl sich von 28 Gründern im ersten Jahr auf 235 Teilnehmer im Folgejahr erhöht hatte,<sup>386</sup> deutlich: Ein kultureller Wiederaufbau nach der „Katastrophe, die über Deutschland gekommen“<sup>387</sup> sei, werde angestrebt. Denn diese „Katastrophe“ habe das deutsche „Volk in eine Lage versetzt, die es dahin bringen könnte, seine ganze Kraft auf die Fristung des äußeren Daseins zu konzentrieren“.<sup>388</sup>

Die Konzentration auf die „Fristung des äußeren Daseins“ entspricht den in der Nachkriegszeit vorhandenen Hoffnungen der Menschen auf eine wirtschaftliche und soziale Besserung der Lebensumstände sowie auf die Klärung des politischen Neubeginns. Auch das Beispiel der Ruhrfestspiele hatte gezeigt, dass die Bereitschaft der Gewerkschaftsführer und Bergarbeiter in einer Zeit, in der Hunger und Wohnungsnot den Alltag prägten, von dem Willen bestimmt war, Kulturelles bzw. geistiges Kulturgut den externen Rahmenbedingungen entgegenzusetzen.<sup>389</sup>

Die Wirtschaftsvertreter sahen in der ausschließlichen Konzentration auf den materiellen Wiederaufbau bzw. auf die staatliche Neuorganisation einerseits, sowie in der zunehmenden „Technisierung, Kollektivierung und Vermassung“<sup>390</sup> andererseits, Gefahren für das „innere“, sprich das immaterielle Kulturgut.<sup>391</sup> Denn als Folge der „Willensumstellung“,<sup>392</sup> die einer einseitigen materiellen Wiederherstellung des gesellschaftlichen Lebens entsprach, befürchteten die

384 Bundesverband der deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Juni 1951 bis 30. April 1952, Bergisch Gladbach 1952, S. 38.

385 Ebd.

386 Vgl. Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 32.

387 Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1952, S. 5.

388 Ebd.

389 Vgl. Dörnemann, Die Ruhrfestspiele, S. 13.; vgl. Kap. 2.3.1.

390 Stein, Unternehmer nach 1945, S. 25.

391 Ebd.

392 Kulturkreis, Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 5.

Gründerväter des Kulturkreises „eine unerhörte Verarmung des geistigen Lebens“.<sup>393</sup> Das erste „Opfer“, das die „Bestrebungen [...] dieser Selbstbeschränkung“ fordere, sei „in vorderster Linie die Kunst“.<sup>394</sup> Diese gelte es vor der Vernachlässigung zu bewahren, damit „der Weg in die Bereiche des Geistes und der Kunst offengehalten“ werde. Kunst und Künstler sollten demnach nicht im Abseits des Wiederaufbaus stehen.<sup>395</sup>

Ihre Argumentation sahen die Kulturkreisgründer nicht zuletzt darin gestützt, dass die „öffentlichen Instanzen durch den materiellen Notstand weithin gehindert“ seien, „für die Wahrung deutschen Kunstschaffens so viel zu tun, wie an sich geboten wäre“.<sup>396</sup> Aus der Überzeugung heraus, die Kunst beschere dem Menschen „Stunden beglückender Entspannung“, „Klarheit des Blickes“ und „Festigkeit der Gesinnung“,<sup>397</sup> trat hier ebenfalls ein Pflichtbewusstsein der Wirtschaftsvertreter gegenüber Kunst und Kultur in Zeiten hervor, in denen der materielle Wiederaufbau deutlich im Vordergrund stand.<sup>398</sup>

Manuel Frey fühlt sich durch die in der Präambel der Kulturkreissatzung verwendeten Formulierungen wiederholt „an die bürgerliche Kunstideologie und die Formen des kollektiven Mäzenatentums im frühen 19. Jahrhundert“ und darüber hinaus an die Kunstauffassung Humboldts erinnert. Er sieht „in der Beschwörung der ‚Klarheit des Blicks‘ und der ‚Festigkeit der Gesinnung‘ [...] so kurz nach der Niederlage des nationalsozialistischen Deutschland [...] das Bemühen um Kontinuität durch die Hochschätzung des mäzenatischen Handelns als Kennzeichen der Zugehörigkeit zur Wirtschaftselite, wie sie sich im späten Kaiserreich herausgebildet“ habe.<sup>399</sup> Freys Deutung entspricht somit der bereits näher analysierten, motivationalen Bewusstseinslage vieler Unternehmer und dem daraus resultierenden Handlungspragmatismus nach dem Krieg.<sup>400</sup>

Die Kulturwissenschaftlerin Silke Wenk setzt diesem Verständnis eine weitaus kritischere Interpretation der in der Satzung verwendeten Formulierungen entgegen. Ungeachtet der Tatsache, inwieweit die Satzungserklärer am Zustandekommen dieser „Katastrophe“ selbst beteiligt gewesen seien, sieht Wenk hier deren „programmatisches Ziel für die neue deutsche Republik“<sup>401</sup> klar definiert. Das in der Satzung unausgesprochene Gegenteil des „äußeren Daseins“ sei das „innere Dasein“, welches etwa dem „Wohnlicher-machen der Welt“ oder der „Si-

393 Ebd.; vgl. BDI-Jahresbericht 1951/52, S. 37: „Sie (die Dynamik des Wirtschaftslebens) ist vor allem durch eine immer weiter getriebene Funktionsaufteilung und Aufspaltung von Lebensbereichen gekennzeichnet und führt in wachsender Differenzierung zu einer einseitigen Inanspruchnahme der menschlichen Kräfte“.

394 Ebd.; vgl. BDI-Jahresbericht 1951/52, S. 37: „Diese Entwicklung muss in erster Linie die Kunst, als den reinsten Ausdruck der kulturellen Kräfteentfaltung gefährden. [...]“.

395 Vgl. Beutler, Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 331; siehe auch: Oetker, Arend: Die Kunstförderung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., in: Junge Kunst in Deutschland – privat gefördert–, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1982, S. 10–12, hier: S. 10.

396 Kulturkreis, Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 6.

397 Ebd., S. 5.

398 Vgl. Kap. 2.11.

399 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 198 f.; vgl. zum „Element der Kaisernähe“: Kap. 3.1.1.

400 Vgl. Kap. 2.11.

401 Wenk, Silke: Der Kulturkreis im BDI und die Macht der Kunst, in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, S. 80–83, hier: S. 80.

cherung der ökonomischen Existenz“ entspreche.<sup>402</sup> Der Kunst, die dem Menschen „nicht bloß Stunden beglückender Entspannung bescheren“,<sup>403</sup> sondern ihm auch zu einem klaren Blick und einer gefestigten Gesinnung verhelfen soll, sei somit eine bestimmte Funktion zugesprochen worden. Die Kunst solle nicht nur die alltäglichen Nöte künstlerisch verarbeiten und darstellen, sondern umgekehrt auch die daraus gewonnenen Erkenntnisse für die ökonomischen Interessen der Kulturkreisgründer nützlich machen.<sup>404</sup>

Wenk erklärt dies damit, dass die „organisierende Funktion der Kunst“,<sup>405</sup> die durch Abbildung der Wirklichkeit Orientierung für den Alltag bieten soll, gleichzeitig eine Lebenspraxis vorgebe, die nachvollzogen werden müsse. Doch die in der Satzung formulierte Funktionsbestimmung werde nun Wenks Ansicht nach entscheidend umgeformt: Nicht die Menschen könnten sich mithilfe der Kunst zur Gegenwart positionieren, sondern die Kunst als ideologische Instanz festige bzw. forme die Einstellungen der Menschen.<sup>406</sup>

Scheinen Wenks Ausführungen zunächst sehr theoretisch, so kann jedoch auf den Jahresbericht des BDI aus den Jahren 1952/53 verwiesen werden. Hier wird Wenks Vermutung im Kontext der ersten Ausstellung 1952 deutlich ausgesprochen:

„Seither verfolgt die Öffentlichkeit mit immer stärkerem Interesse die kulturelle Arbeit des Unternehmertums im Kulturkreis des BDI, die in ihrem letzten Ziel eine Mitarbeit an der Formung des Menschenbildes unserer Zeit ist.“<sup>407</sup>

Wenk geht nun jedoch noch einen Schritt weiter und sieht hier ein ideologietheoretisches Konzept, das die idealisierten Werte der Kunst des Höheren und Wahren über die lebensnotwendigen Bedürfnisse eines jeden setze, sodass der Mensch vor dieser ideologischen Macht als gleichberechtigt erscheine. Durch diese ideologische Funktionsbestimmung der Kunst könnten Klassenunterschiede übergangen und Interessensauseinandersetzungen verneint werden.<sup>408</sup> Für Wenk weise dies „eine eigentümliche Ähnlichkeit [...] mit faschistischer Kunstpolitik“<sup>409</sup> auf. Als Vergleich führt sie eine Reichsparteitagsrede Adolf Hitlers aus dem Jahr 1935 an. Hitler spreche darin der Kunst eine „so gewaltige, von keiner menschlichen Tätigkeit erreichte fortdauernde Wirkung zu“, sodass die Beschäftigung mit Kunst in Zeiten allgemeiner und wirtschaftlicher Nöte „dem Volke Trost“ und „der Nation inneren Halt“ geben könne.<sup>410</sup> Wenk zieht hier eine eindeutige Parallele zum Kulturkreis, weil auch dieser ihrer Ansicht

402 Ebd.

403 Kulturkreis, Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 5.

404 Wenk, Der Kulturkreis im BDI, S. 80 f.

405 Ebd., S. 81.

406 Vgl. ebd.

407 Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1952–30. April 1953, Bergisch Gladbach 1953, S. 47.

408 Vgl. Wenk, Der Kulturkreis im BDI, S. 81.

409 Ebd.

410 Ebd., S. 80.

nach die Kunst zu einer Macht deklariere, die das menschliche Leben im Gegensatz zur hohen, scheinbar allmächtigen Kunst „zu kleinen unwichtigen Augenblicken“<sup>411</sup> degradiere.

Sicher ist, dass der Kulturkreis über die nötigen Beziehungen und Finanzmittel verfügte, um in der unmittelbaren Nachkriegszeit auf das kulturelle Geschehen der Bundesrepublik im Allgemeinen und auf die Weiterentwicklung der neu entstandenen Stilrichtungen im Spezifischen Einfluss zu nehmen. Manuel Frey stellt ebenfalls fest, dass nach 1945 die Rekonstruktion sowie Vorrangstellung der bürgerlichen Elitekultur durchaus mit praktischen Zielen verbunden gewesen seien.<sup>412</sup>

An dieser Stelle ist deshalb die Altersstruktur der Kulturkreisgründer von Bedeutung. Diese waren zwischen 56 und 65 Jahre alt und hatten ihre Kindheit im späten Kaiserreich verbracht, ihre Ausbildung in der Weimarer Republik absolviert und erste berufliche Erfolge in der NS-Zeit erzielt. Zudem sind die jeweils individuellen Verbindungen einzelner Kulturkreisgründer zum NS-Staat während des Zweiten Weltkriegs unbestritten, sodass ein Rückgriff auf ein konservatives, traditionelles Kunstverständnis dem Wunsch nach Entlastung angesichts der Vergangenheit zwar entsprechen konnte. Eine faschistisch-orientierte Kunstpolitik, wie Silke Wenk sie deutet, findet sich in der Kulturkreissatzung m. E. jedoch nicht.<sup>413</sup>

Für den Fortgang der vorliegenden Arbeit ist vielmehr die von Beginn an gestellte doppelte Satzungsaufgabe des Kulturkreises von Bedeutung: Zum einen sollte deutsches Kulturerbe bewahrt, zum anderen deutsches Kunstschaffen weiterentwickelt werden.<sup>414</sup> Mit der Wahrung deutschen Kulturerbes entsprach der Kulturkreis somit dem öffentlichen, kulturpolitischen Konzept der Bundesregierung. Denn mit der Verabschiedung des Grundgesetzes im Jahr 1949 wurde zwar eine politische Grundlage in der Bundesrepublik geschaffen, eine Reflexion über einen kulturpolitischen Neuanfang fehlte jedoch. Das Grundgesetz geht etwa auf die Rolle von Kunst und Kultur in der demokratischen Gesellschaft nur begrenzt ein. Lediglich die Freiheit der Kunst, die eine Zensur ausschließt, wurde in Artikel 5 Absatz 3 festgehalten.<sup>415</sup>

Darüber hinaus mussten die zerstörten Lokalitäten und Kulturpflegestätten wiederaufgebaut werden, damit organisiertes, kulturelles Leben nach dem Krieg überhaupt erst stattfinden konnte.<sup>416</sup> Die erste Phase der staatlichen Kulturför-

411 Ebd., S. 81.

412 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 198 f.

413 Vgl. ebd., S. 198–202; siehe auch: Kap. 2.1.1 und siehe auch Kap. 4.4.1.

414 Vgl. Kulturkreis, *Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie*, S. 6: „Er (der Kulturkreis) fußte dabei auf dem Bewusstsein der Verpflichtung, [...] für die Wahrung deutschen Kunsterbes und die Fortentwicklung deutschen Kunstschaffens so viel zu tun, wie an sich geboten wäre“.

415 Vgl. Art. 5 Abs. 3 GG: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.“; siehe auch: Glaser, *Inventur und Innovation*, S. 42.

416 Vgl. Heinrichs, Werner: *Kulturpolitik und Kulturförderung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturförderung*, München 1997, S. 22; Endreß, Alexander: *Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung nach der Jahrtausendwende?* (Soziologische Schriften, Bd. 78), Berlin 2005, S. 112.

derung widmete sich deshalb der „Kulturpflege“. Zerstörtes Kulturgut wurde wiederhergestellt und noch vorhandenes sollte weiter gepflegt werden. Im Zuge der „Kulturrestoration“<sup>417</sup> wurden personelle und institutionelle Strukturen in Bibliotheken, Theatern sowie im Film- und Bauwesen wiederbelebt. Folglich reduzierte sich die staatliche Kulturpolitik auf die Kulturverwaltung. Die Kommunen und Länder traten – anfangs von den Alliierten finanziell unterstützt – gemäß der deutschen Tradition als Kulturpfleger und -hüter auf. Schließlich sollte im neuen Staat der konstitutive Kulturföderalismus die Monopolisierung von Zuständigkeiten im kulturellen Bereich bewusst ausschließen.<sup>418</sup>

Als Kulturpfleger im weitesten Sinne sah sich nun laut Satzung in diesem Kontext auch der Kulturverein im BDI. Doch während die staatliche Kulturpolitik sich schließlich noch bis Ende der 1960er Jahre nach einem affirmativen Kulturbegriff richtete, der an die Weimarer Klassik und an die Sicherung der „Hochkultur“<sup>419</sup> anknüpfte, verfolgte der Kulturkreis in seiner zweiten Absicht, junges Kulturschaffen zu fördern, bereits ein progressiveres Ziel als der Staat. Schließlich wollte man laut Satzungspräambel künstlerischem Bestreben helfen, „das nach dem Urteil der Berufenen der Förderung würdig“ sei.<sup>420</sup> Aus diesem Grund hätten in der Bundesrepublik ansässige Unternehmer einen Verein unter der Bezeichnung „Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie“ gegründet. Schließlich sei „die deutsche Industrie gewillt [...], die durch die Entwicklung der Dinge ihr zugefallene Verantwortung auf sich zu nehmen“.<sup>421</sup>

Hier bestätigt sich etwa Wilhelm Beutlers Feststellung, dass der BDI seine staatspolitische Verantwortung durch die Gründung des Kulturkreises mit einer kultur- und gesellschaftspolitischen Aufgabe kombinieren wollte.<sup>422</sup> Siegfried Mann weist jedoch zu Recht darauf hin, dass der Kulturkreis nicht zu jenen Potentialen des industriellen Spitzenverbands gehöre, auf die dieser seine unmittelbaren Interaktionen stütze. Das macht auch der BDI selbst in seinem Jahresbericht 1951/52 nachdrücklich deutlich:

„So selbstverständlich es auch ist, dass die vom Kulturkreis verfolgten Ziele nur am Rande der Aufgaben des Bundesverbandes stehen können, so notwendig erscheint es doch, dass sich das Unternehmertum als eine der führenden Schichten seiner Mitverantwortlichkeit für die kulturelle Entwicklung unseres Volkes bewusst ist. Der Kulturkreis soll diese Verpflichtung erfüllen.“<sup>423</sup>

417 Ebd., S. 113.

418 In den „Stuttgarter Richtlinien“ vom 18./19.1.1952 werden die Kommunen als „Hüter und Pfleger deutscher Kultur“ genannt; zit. nach: Klein, Kulturpolitik, S. 176 f.; vgl. Heinrichs, Kulturfinanzierung, S. 23 f.; Endreß, Kulturpolitik des Bundes, 112; Glaser, Inventur und Innovation, S. 41.

419 Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, <sup>2</sup>Frankfurt a.M. 2005, S. 499.

420 Ebd.; Beutler, Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 331 f.

421 Kulturkreis, Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 6.

422 Beutler, Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 331.

423 BDI-Jahresbericht 1951/52, S. 38.

Siegfried Mann sieht ebenfalls, dass sich die Mitgliedschaft in diesem kunst- und kulturfördernden Verein nicht als Teil der übergeordneten Interessenorganisation verstehe, auch wenn die kultur- und gesellschaftspolitischen Tätigkeiten des Kulturkreises durchaus zur Verdeutlichung des engagierten Unternehmerbildes beitragen und somit rückwirkend die Arbeit des BDI förderten.<sup>424</sup>

## 3.2 Exklusive Netzwerke

### 3.2.1 Unternehmer als philanthropische Akteure

Die Motive der Personen, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit entweder als Privatsammler oder im Rahmen eines gemeinschaftlichen Förderzusammenschlusses für Kunst und Kultur engagierten, basierten wie sich zeigte auf einem großbürgerlichen Traditionsbewusstsein sowie auf solidarischer Empathie füreinander: Man hatte selbiges in der Vergangenheit erlebt und wollte nun gemeinsam Verantwortung übernehmen. Gustav Stein attestierte zum fünfjährigen Bestehen des BDI im Jahr 1954, dass „die Solidarität der Wiederaufbaujahre ein Pfeiler in dem Gebäude unseres (bundesdeutschen) Gemeinwohls“ darstelle.<sup>425</sup>

Vielmehr machte dann noch die Gründung des Kulturkreises deutlich, dass nun der Versuch unternommen wurde, die mäzenatische, konservative Bürgertradition des Einzelengagierten in ein Modell der kollektiven Kultur- und Kunstförderung zu überführen, das den geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gerecht werden musste. Denn, so analysierte auch Stein die Situation rückblickend, während „der Kernpunkt der Betätigung des Unternehmers“ früher im persönlichen Mäzenatentum gelegen habe und von ihm in der Vergangenheit „manche kulturfördernde Voraussetzung ausgegangen“ sei, fehlten nun dazu sehr häufig die materiellen Voraussetzungen für den Einzelnen.<sup>426</sup>

Auf Verbandsebene konnte etwa der „Arbeitskreis für industrielle Formgebung“ des BDI an den „Ausschuss für Geschmacksindustrie“ des damaligen Reichsverbandes anknüpfen. Ein eigenes Organ „zur gestaltenden Kunst“ fehlte jedoch.<sup>427</sup> Aus dem Konglomerat verschiedenster Faktoren entstand eine neuartige Organisationsform des Mäzenatentums, in der zum einen die Verpflichtung des Einzelnen gegenüber der Öffentlichkeit weiterhin betont wurde und in der zum anderen liberale, demokratische sowie korporative Elemente intern wie extern greifen sollten.<sup>428</sup>

Vor diesem Hintergrund gründeten sich neben dem Kulturkreis auch andere kulturfördernde Vereine oder Zusammenschlüsse wie etwa die „Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen“. Auch hier wurde Anfang der

424 Mann, *Macht und Ohnmacht*, S. 156.

425 Stein, *Unternehmer nach 1945*, S. 26.

426 Ebd., S. 31.

427 Vgl. Herrmann, Walter: *Der organisatorische Aufbau und die Zielsetzungen des BDI*, in: BDI, *Fünf Jahre*, S. 37–148, hier: S. 111.

428 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 202.

1950er Jahre an die Traditionen kollektiver Kunstförderung angeknüpft. Mit dem Erwerb von Kunstwerken sollte zum Erhalt und Ausbau der städtischen Museumssammlungen beigetragen werden, weil hier etwa im Vergleich zu Köln kein schenkender Privatsammler seine Werke der Stadt überlassen hatte. Zudem zeigte sich am Beispiel des Tabakunternehmers Hermann F. Reemtsma, dass einige Kunstengagierte ihre gesamte Sammlung erst Anfang der 1960er Jahre der Öffentlichkeit zur Verfügung stellten.<sup>429</sup>

Deshalb initiierte der Hamburgische Kultursenator Hans Harder Biermann-Ratjen den städtischen Förderkreis im Jahr 1955 und kontaktierte potentielle Stifter aus Politik und Wirtschaft, die das geplante Vorhaben finanziell unterstützen sollten. Auch Otto A. Friedrich, damaliger Direktor der Hamburger Phönixwerke und Mitglied im Kulturkreis, erhielt am 15. März 1956 einen Brief, in dem Senator Biermann-Ratjen konkret den vier Jahre zuvor gegründeten Kulturkreis des BDI als Inspiration für sein kulturelles Projekt nannte. Darüber hinaus wird dem unternehmerischen Kulturförderverein in einem weiteren Schreiben des Kunsthallenleiters Alfred Hentzen an den Kultursenator Vorbildcharakter eingeräumt.<sup>430</sup>

In ihren Untersuchungen zur Geschichte des Hamburgischen Stiftungswesens stellt Christine Bach fest, dass auch bei der Gründung der „Deutschen Stiftung Musikleben“ ähnlich wie beim Kulturkreis die leitende Idee eines nationalen Zusammenschlusses zur Kunstförderung übernommen und umgesetzt wurde. Wesentlicher Unterschied war dabei jedoch nicht nur dessen Kooperation mit dem „Deutschen Musikrat“, dem Dachverband des deutschen Musiklebens, sondern auch der eingegrenzte Förderbereich, der sich auf die Musik und nicht wie im Fall des Kulturkreises auf mehrere Kunstsparten konzentrierte.<sup>431</sup>

Bachs Feststellung, dass in den überlieferten Dokumenten zu den Fördervereinsgründungen die Formulierung klarer persönlicher Beweggründe fehlt, kann durch die oben ausführlich geleistete Interpretation der Kulturkreissatzung nur bestätigt werden. Das dort verwendete Vokabular brachte ebenfalls eine der Zeit entsprechende, sehr metaphorische Sprache hervor, die keine Rückschlüsse auf individuelle Beweggründe zulässt. Liegt es beim Kulturkreis jedoch in der Natur seiner Gründung – schließlich waren seine Urheber und späteren Mitglieder ausschließlich Industrielle bzw. Unternehmer – so fällt Bach im Hinblick auf die Hamburger Gründungen auf, dass sich auch hier überwiegend Angehörige aus dem Wirtschaftsbürgertum engagierten. Personen wie etwa der oben genannte Bankier Hermann Josef Abs oder BDI-Präsident Fritz Berg waren nicht nur im Rahmen des Kulturkreises, sondern auch im Präsidium der Stiftung Musikleben tätig.<sup>432</sup>

Manuel Frey bemerkt zudem, dass die „organisierte Kunstförderung durch Wirtschaftskreise“<sup>433</sup> nicht die einzige Form kollektiven Mäzenatentums in der

429 Siehe Kap. 4.3.1.

430 Vgl. Bach, *Korporative Kulturförderung*, S. 118–125.

431 Vgl. ebd., S. 130.

432 Vgl. ebd., S. 130 f.

433 Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 207.

frühen Bundesrepublik gewesen sei. Die Personen, die sich kulturell engagierten, tauchten schließlich auch in der privaten Wissenschaftsförderung wie etwa im 1949 gegründeten „Stiffterverband für die deutsche Wissenschaft“ auf. Zu den Gründern gehörten hier wiederum eben genannter Hermann Josef Abs wie auch Kulturkreismitbegründer Hermann Reusch.<sup>434</sup>

Freys und Bachs Feststellungen zu den personellen Netzwerken deuteten sich bereits zu Beginn dieser Arbeit an. Die sich überschneidende Besetzung der Kuratorien im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung mit führenden Persönlichkeiten aus der Wirtschaft ist somit nicht nur ein Beleg für die Fortdauer exklusiver Bürgerlichkeit in der Nachkriegszeit. Sie zeigt zudem, dass im Mittelpunkt der philanthropischen Netzwerke der jungen Bundesrepublik sowie im Zentrum der neuformierten kollektiven Förderorganisationsstrukturen stets einzelne Unternehmer standen und, wie sich noch zeigen wird, auch weiterhin stehen werden. Denn in Bezug zu den kollektiven Zusammenschlüssen tauchen abermals einige wenige Namen häufiger auf, während andere keine Beachtung finden.

Mit Rückgriff auf die im einleitenden Teil dieser Arbeit dargelegte Herangehensweise, nach der prägnante Entwicklungen meist erst in Zusammenhang zu ihren jeweiligen Akteuren sowie zu deren Handlungen ausgemacht werden können, hat sich die Untersuchung auch im Folgenden an diesen Protagonisten sowie deren Wirkungskreis auszurichten.<sup>435</sup> Wenn Personen bereits anhand der Ämterzahl und der beruflichen Funktion im Rahmen der unternehmerischen Förderung nicht nur an Bekanntheit, sondern auch an Einfluss gewinnen konnten, kann an dieser Stelle die Bildung einer hierarchischen Ordnung innerhalb der privaten Kunstförderung angenommen werden. Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach den weniger renommierten Akteuren, sprich nach den „normalen“, beitragszahlenden oder spendenden Mitgliedern und deren Einflüssen auf die Funktionsweisen eines unternehmerischen Fördervereins, wie es der Kulturkreis war.

### 3.2.2 Kulturkreisförderung in der Selbstkritik

Seit Beginn der Vereinstätigkeit sorgten die zweiseitig angelegten Förderabsichten trotz des demonstrierten Zusammengehörigkeitsgefühls und der im gemeinsamen Interesse verabschiedeten Satzungspräambel für interne Streitigkeiten, die – je nach Schwerpunktsetzung – die Mitglieder des Kulturkreises in zwei Parteien spalteten. Während die erste Satzungsbestimmung, deutsches Kulturerbe zu wahren, eher den konservativen Kräften im Mitgliederspektrum entsprach, so setzten sich die Befürworter und Unterstützer der modernen Kunstrichtung für die zweite Aufgabe, die Fortentwicklung des Kunstschaffens, ein.<sup>436</sup>

434 Vgl. ebd.

435 Siehe Vorgehensweise in Kap. 1.2.

436 Vgl. Meier, Max-Paul: Förderung Bildender Künstler, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Stiffterverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI. e.V., Köln 1961, S. 17–19, hier: S. 17.

Gustav Stein oder auch Hermann Reusch zählten zu den konservativen Vertretern. Reusch machte seine Einstellung zum Disput über die abstrakte Kunst in seiner Ansprache anlässlich der Stipendienverteilung im Jahr 1952 unmissverständlich deutlich:

„Der Künstler kann nicht einfach ohne Rücksicht auf Bedürfnis und Mitgehen seiner gesamten Umwelt in Farbe, Ton und Schrift Zerrissenheit, Chaos und Zweifel seiner Zeit spiegeln wollen, wenn der Mensch, dem die Kunst helfen soll, das Leben zu bejahen, sich aus der Zerrissenheit, Chaos und Zweifel mit aller Gewalt erheben und befreien will.“<sup>437</sup>

Dem konservativ gestimmten Flügel standen diejenigen Mitglieder gegenüber, die im Engagement für abstrakte Kunst ihre Vorstellungen der kollektiven Förderpolitik umgesetzt sahen. Die zunehmende Vorrangstellung der künstlerischen Abstraktion, auf die bereits in Kapitel 2.5 näher eingegangen wurde, gab diesem zweiten Mitgliederspektrum dann in den Folgejahren zusehends Rückhalt in ihrer anfangs doch sehr schwierigen Ausgangsposition. Noch im Jahr 1959 versuchte etwa der Priester Otto Maurer in seinem Festvortrag „Die Freiheit der zeitgenössischen Kunst“ seine Zuhörer bei der 8. Mitgliederversammlung des Kulturkreises am 7. Juli 1959 in Regensburg zu überzeugen:

„Das Kunstwerk selbst ist keine Behauptung, sondern konkrete Aussage über einen Aspekt des Seins im objektiven wie im subjektiven Sinn. Das Kunstwerk ist Deutung von Welt und Seele und sagt zusätzlich über das Wie der Anschauung aus und dokumentiert so [...] sein vorausgesetztes theoretisches Verfahren. Das alles bleibt im Augenblicklichen und teilhaft Konkreten und bescheidet sich mit jener Unmittelbarkeit der Empfindung, die gar nicht zur verbindlichen Norm erhoben werden will.“<sup>438</sup>

Konnte Maurer 1959 aufgrund der allgemeinen Tendenz im Bereich der künstlerischen Produktion – wie auch im Meinungsbild der Kulturkreismitglieder – hin zum „Augenblicklichen“ und „teilhaft Konkreten“ direkt Partei für diese Richtung ergreifen, wurde dies drei Jahre zuvor noch eher ungern in der Führungsriege des Kulturkreises gesehen.

Auf der Baden-Badener Jahrestagung im Jahr 1956 sollte Bundespräsident Theodor Heuss einen Festvortrag halten. Seine Rede bereitete Heuss neben anderen Angelegenheiten während eines Aufenthalts in Bad Münstereifel vor. In einem Brief vom 20. August 1956 an den Geschäftsleiter des Kulturkreises, Gustav Stein, äußerte er sein Bedenken bezüglich seiner vorgesehenen Festansprache: „(Unter den Dingen) befindet sich auch die Rede für Baden-Baden,

437 Reusch, Hermann: Der künstlerischen Jugend! Ansprache des Vorsitzenden des Kulturkreises bei der Verteilung der Stipendien 1952 an den künstlerischen Nachwuchs, in: Der künstlerischen Jugend. Duisburg, 29. April 1953, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1953, S. 5–8, hier: S. 6.

438 Maurer, Otto: Die Freiheit der Zeitgenössischen Kunst, in: ars viva, Regensburg '59. 6.-8. Juli 1959, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1960, S. 3–10, hier: S. 6.

die fast fertig ist, mir aber große Sorge wegen ihrer Länge macht.“<sup>439</sup> Es sei ihm „etwas zu viel an historischen Analogien eingefallen“,<sup>440</sup> sodass, wenn „die Sache“ so weitergehe, er eineinhalb bis zwei Stunden beanspruchen müsse. Ob dies zu grausam sei?<sup>441</sup>

Stein versicherte in seinem Antwortschreiben vom 24. August 1956, dass „hochverehrter Herr Bundespräsident“ sehr wohl so lange sprechen könne, doch darüber hinaus würde er selbst auch nicht gehen wollen.<sup>442</sup> Den Kulturkreisleiter trieb eher eine ganz andere Sorge um. In seinem Schreiben hatte Heuss nämlich angekündigt, dass er zur „Theorie der sogenannten abstrakten oder absoluten Malerei [...] eine grundsätzlich andere Meinung“<sup>443</sup> vertreten werde, als es etwa der von ihm zuvor studierte Albrecht Fabri tat.<sup>444</sup> Deshalb äußerte Stein schließlich den Wunsch, dass es Heuss „den jungen, sich zur abstrakten Kunst bekennenden Künstlern [...] zwar nicht an Ermahnungen, aber auch nicht an Ermutigung“<sup>445</sup> fehlen lassen möchte. Gegen Ende seines Briefes nennt Stein sodann den wesentlichen Grund seines Anliegens:

„Was mich zu dieser Bitte veranlasst, ist [...] die Entwicklung, die unsere kleine Gemeinschaft kunstfreudiger Industrieller genommen hat. Wir haben, wie Sie, sehr verehrter Herr Bundespräsident, wissen, nicht unerhebliche Kämpfe in unseren Reihen durchgestanden. Uns kam es nicht so sehr auf die Wertung einer Kunstrichtung als vielmehr auf die Unterstützung echten künstlerischen Ringens an. Auch darf die Tätigkeit von unseren Mitgliedern selbst nicht als nutzlos empfunden werden. Das ist dann nicht der Fall, wenn auch das Schaffen des abstrakten Kunstbildes als ein förderungswürdiges Ringen im Zeitstil betrachtet wird.“<sup>446</sup>

Steins Bitte bestätigt zum einen, dass es „in der kleinen Gemeinde kunstfreudiger Industrieller“<sup>447</sup> heftige Auseinandersetzungen über die Förderung abstrakter Kunstrichtungen gab, die weiterhin erhebliches Konfliktpotential beinhalten. Zum anderen wird deutlich, dass die Kulturkreisführung darauf bedacht war, erneute „Kämpfe“ zu vermeiden und dies wie im vorliegenden Fall mit einer inhaltlichen Absprache im Vorhinein erreichen wollte. Schließlich kommt Steins Wunsch einer freundlich formulierten Zensur sehr nahe. Seine Aussage, die „Kämpfe“ seien ausgestanden, birgt in der Verbindung mit der Bitte, Heuss solle vor den Vereinsmitgliedern nicht abwertend über das Abstrakte sprechen, die Angst vor dem 1956 anscheinend noch existenten Streitpotential zweier, interner Kulturkreisfronten. Seinen Vortrag kürzte Heuss. Seine Ausführungen –

439 Brief Heuss an Stein vom 20.08.1956: SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 (BArch).

440 Ebd.

441 Ebd.

442 Brief Stein an Heuss vom 24.08.1956: SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 (BArch).

443 Brief Heuss an Stein (a.a.O.).

444 Der deutsche Schriftsteller Albrecht Fabri (1911–1998) vertrat in seinen Werken u. a. die formale Autonomie der Kunstpraxis, die etwa der Eigengesetzlichkeit des Materials folgt. Im Jahr 1954 erhielt er den Literaturpreis des Kulturkreises, siehe Liste „Preisträger, Grundsatzstiftungen und Jahrestagungen“, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 215–224, hier: S. 215.

445 Brief Stein an Heuss (a.a.O.).

446 Ebd.

447 Ebd.

wahrscheinlich nicht ganz im Sinne Steins – blieben kritisch, vor allem in Bezug auf das Vokabular der damals zeitgenössischen abstrakten Kunstideologie.<sup>448</sup>



Abb. 4  
Drei Jahre nach der Baden-Badener Jahrestagung zeigt Gustav Stein (rechts) Bundespräsidenten Theodor Heuss in der Ausstellung „ars viva '59“ im Museum der Stadt Regensburg abstrakte Kunstwerke der geförderten Künstler (Oetker, Die Kunstförderung des Kulturkreises, S. 10).

Wurden die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen im vereinsinternen Rahmen etwa bei Jahrestagungen oder auch zuvor auf öffentlicher Bühne wie in Darmstadt von vermeintlichen Experten, Kunstinteressierten, Professoren und Künstlern geführt, so wird nun am konkreten Beispiel des Kulturkreises deutlich, dass das in der Theorie umstrittene Engagement für eine Kunststrichtung auch in der Förderpraxis zu Problemen führen sollte. Mit dem Erwerb von moderner Kunst nämlich manövrierte sich der noch junge Zusammenschluss privater Kunstförderer im Laufe der 1950er Jahre auf direktem Wege in die öffentlich geführte Auseinandersetzung über abstrakte Gegenwartskunst.<sup>449</sup>

Der verbal und gedanklich ausgetragene Konflikt zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit wurde nun direkt in die Praxis, sprich in die direkte Auswahl der zu fördernden Objekte, übertragen: Im Kulturkreis, wie auch innerhalb anderer Kunstfördervereine, stellte sich letztlich die Frage, inwiefern die heterogene Mitgliederschaft in die Förderentscheidungen, Ankauf- und Juryarbeit eingebunden werden sollte. Der Streit um die moderne Kunst und somit auch um ihre Förderung in Unternehmerkreisen wurde nach Ansicht des Kunst-

448 Siehe: Heuss, Theodor: Zur Kunst dieser Gegenwart, in: Ders., Zur Kunst dieser Gegenwart. Drei Essays, Tübingen 1956, S. 13–81; vgl. Abendroth, Walter: Untersuchung eines Vokabulars. Theodor Heuss über die „Kunst dieser Gegenwart“, in: Die Zeit, 1. November 1956, online: <http://www.zeit.de/1956/44/untersuchung-eines-vokaulars> (4.07.2015).

449 Vgl. Grasskamp, Walter: Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit. Die fünfziger Jahre, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 11–25, hier: S. 11.

kritikers und Soziologen Walter Grasskamp zu einem Modellfall der Nachkriegs-Demokratisierung.<sup>450</sup>

Mit dem Ankauf von zeitgenössischen, abstrakten Werken deutscher Künstler schlug der Kulturkreis seit dem Jahr 1953 einen für die damalige Zeit gewissermaßen neuen und für die künftige Entwicklung des unternehmerischen Engagements wichtigen Weg in der Kunstförderung ein. Auf diese Förderausrichtung wurde der Kulturkreis lange Zeit reduziert, sodass der Eindruck entstand, er habe ausschließlich abstrakte Kunst gefördert.<sup>451</sup> Die

„in der Kulturgeschichtsschreibung verbreitete Legende von einer energischen Förderung der abstrakten Künstler durch eine interessierte Clique von Manipulateuren um den [...] einflussreichen Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie“<sup>452</sup>

ist in der Forschung mittlerweile widerlegt worden. Denn die mäzenatische Vereinigung kunstfördernder Industrieller war, wie sich bereits an der internen Diskussion zeigte, weder homogen ausgerichtet noch nur an modernistischen Tendenzen interessiert.<sup>453</sup> Der Historiker Werner Bühner stellt u. a. fest, dass es trotz des gemeinsamen Erfahrungshorizonts aufgrund des Lebensalters der Akteure keinen einheitlichen Kunstgeschmack gegeben habe. Darüber hinaus sei der Kulturkreis nicht nur in der Kunst-, sondern auch stets in der Literatur-, Musik- und Architekturförderung aktiv gewesen. Allein durch die zweigleisig ange setzte Förderpolitik des Kulturkreises, die sich beispielsweise im Rahmen einer Förderung der klassischen Musik durchaus am Konzept der „Kulturpflege“ und somit an der Bewahrung des kulturellen Erbes orientierte, schied eine Konzentration auf die abstrakte Kunst aus.<sup>454</sup>

In diesem Zusammenhang kann nun die Frage, wie sich die abstrakte Kunst gegen den allgemeinen Kunstgeschmack der breiten Bevölkerung durchsetzen konnte, wieder aufgegriffen werden.<sup>455</sup> Es hatte sich gezeigt, dass die intellektuelle Elite sowie die wirtschaftliche Führungsschicht einen Kunststil präferierten, über den sie sich von anderen Bevölkerungsschichten unterscheiden konnten.

450 Ebd.; siehe auch die Entwicklungen im Förderauswahlverfahren in Kap. 3.5.2.

451 Vgl. Wenk, Der Kulturkreis im BDI, S. 82: „Dennoch bleibt festzuhalten, dass bestimmte Kunstrichtungen, eben vor allem die sog. Abstrakten, in der Förderungspraxis des Kulturkreises bevorzugt wurden“.

452 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 174; vgl. Glaser, Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition, S. 263: Der BDI sei „zu einem der wenigen mäzenatischen Förderer gegenstandsloser Richtungen“ geworden.

453 Vgl. Brief Stein an Heuss vom 24.08.1956; SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 (BArch): „Uns kam es nicht so sehr auf die Wertung einer Kunstrichtung als vielmehr auf die Unterstützung echten künstlerischen Ringens an.“; vgl. Bühner, Werner: Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie und die „kulturelle Modernisierung“ der Bundesrepublik in den 50er Jahren, in: Schildt/Sywowtek, Modernisierung im Wiederaufbau, S. 583–611, hier: S. 586; Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 174.

454 Vgl. Bühner, Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, S. 588 ff.; siehe auch die Grundsatzziftung „Marienorgel Ottobeuren“ in Kap. 3.4.2.

455 Vgl. Kap. 2.5.2.

Jost Hermand spricht in diesem Zusammenhang von einer Cliquenkunst, die sich fortan zu einem wichtigen gesellschaftlichen und ideologischen Phänomen entwickeln sollte. Ein Kunststil, wie in diesem Fall der ungegenständliche, konnte sich nicht allein anhand kunsttheoretischer Diskussionen und Manifeste wie etwa den Schriften Baumeisters oder Domnicks durchsetzen. Die politische Funktionalisierung der Kunst durch den Staat einerseits und die Etablierung eines eigenen Kunstanspruchs der ökonomischen Elite andererseits schufen Anfang der 1950er Jahre „eine höchst aufnahmebereite soziale Trägerschicht“<sup>456</sup> für abstrakte Kunst.

Daraus folgte, dass immer mehr Künstler nun auch in ihren Arbeiten zur Abstrahierung tendierten, und dies nicht zuletzt, weil das finanzkräftige Wirtschaftsbürgertum hierin „seine“ Kunst entdeckt hatte. Da sich auch ein künstlerisches Angebot bekanntermaßen nur durchsetzt, wenn ausreichend Nachfrage gegeben ist, konnte die abstrakte Malerei sich zumindest bei ihrer Trägerschicht als die dominantere behaupten. Dabei ist weiterhin zu beachten, dass sich in der Bevölkerung die Durchsetzung des Abstrakten erst im Rahmen der umfassenden Modernisierung aller Lebensbereiche und des vehementen Einsatzes des Staates seit Beginn der 1950er Jahre vollziehen sollte. Darauf ist an anderer Stelle gesondert einzugehen.<sup>457</sup>

Über führende Kunstzeitschriften sowie Feuilletons, über Galerien oder innovative Ausstellungsgremien wurde dagegen ein Forum für exklusive, abstrakte Kunst und deren Markt geschaffen. Aus dem Vorwurf, der Kulturkreis bevorzuge lediglich einen Kunststil, entwickelte sich daher schnell eine Anklage der direkten oder indirekten Lenkung des Markts mittels manipulativer Taktiken, Begünstigungen oder Repressionen.<sup>458</sup> „In einem Jahrzehnt, das die Frage nach einer Fremdsteuerung der Kunst leidenschaftlich diskutierte“,<sup>459</sup> und in dem später Gesprächsforen wie das „Baden-Badener Kunstgespräch“<sup>460</sup> Normen für private Kunst- und Kulturförderung formulierten, war auch der Kulturkreis nicht zuletzt wegen seiner zweigleisigen Förderpolitik und seiner doch sehr breit angelegten Satzung dazu angehalten, Kriterien zu finden, an denen sich seine Kunstförderung orientieren konnte.

### 3.3 Unter Rechtfertigungsdruck

#### 3.3.1 Kriterien, Analogie und „documentarischer“ Anschluss

Gerade die an der bildenden Kunst interessierten Kulturkreismitglieder beschäftigten die Probleme bei der Auswahl der geförderten Objekte und Preisträger.

456 Hermand, Freiheit im Kalten Krieg, S. 154.

457 Siehe Kap. 3.5.1.

458 Vgl. Hermand, Freiheit im Kalten Krieg, S. 152 ff.; Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 200 f.

459 Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 12.

460 Siehe Kap. 3.3.2.

Der erste Geschäftsführer des Kulturkreises, Gustav Stein, schilderte in seinem Bericht anlässlich der Jahrestagung in Aachen im Jahr 1955, dass nicht nur die Teilnehmerzahl an Beratungen zur Stipendienvergabe, sondern auch die Anzahl kritischer Zuschriften an die Geschäftsführung nach einer gefällten Förderentscheidung gestiegen seien.<sup>461</sup>

Stein stellte darüber hinaus fest, dass trotz der Einschränkungen, die eine Auswahl immer impliziere, die Notwendigkeit bestehe, ein für die Prämierung ausschlaggebendes Kriterium zu definieren. Dieses solle dann „eine weite Auswirkung“<sup>462</sup> zulassen, sodass die Förderung keineswegs auf eine karitative oder auch kulturpolitische Maßnahme zu reduzieren sei. Eine solche Art der Unterstützung schloss Stein im Vorhinein nämlich aufgrund der uneinheitlichen Kunstauffassungen der heterogenen Mitglieder aus. Der einzige „Weg zum erstrebten Ziel“, sprich zu einer bestmöglichen Auswahl der Kunstwerke, sei die „Förderung der Qualität“.<sup>463</sup> Denn, so begründet Stein weiter, „allein die Auszeichnung der besten Leistung“ habe die breiteste Auswirkung, weil diese über genügend Überzeugungskraft verfüge, um noch nicht aktiviertes Potential im Bereich der Kunstförderung zu wecken.<sup>464</sup>

Rückblickend verwendete Stein ein sehr empathisch konnotiertes Vokabular, das mit der damaligen Lebens- und Arbeitseinstellung westdeutscher Unternehmer in der Nachkriegszeit übereinstimmen musste. Schließlich verbanden viele Zeitgenossen mit dem Begriff der „Leistung“ eine plausible und auch in der Gesellschaft anerkannte Wiederaufbauparole, die dann erst Ende der 1960er Jahre gerade bei der jüngeren Generation negativ als Druck von außen, als Leistungsdruck, empfunden wurde.<sup>465</sup> Der Begriff „Qualität“ unterlag weniger einer genauen Definition. Vielmehr spiegelte sich hierin das subjektive Selbstverständnis der Unternehmer in ihrem Bezug zum Kunstschaffen wider.<sup>466</sup>

In diesem Zusammenhang steht die insbesondere auf Seiten der Verfechter abstrakter Kunst zu beobachtende Bemühung, die nicht-figürliche Stilrichtung einem pragmatischen Bezugsfeld zuordnen zu wollen. Von ungegenständlicher Kunst wurde zum Beispiel auf die naturwissenschaftlichen Erkenntnisformen und -techniken der Zeit rückgeschlossen. Die abstrakten Bilder ähnelten etwa den Mikrostrukturen aus Mikroskopie oder Röntgenologie.<sup>467</sup> Auch ökonomische Prozesse boten den Wirtschaftsvertretern die Möglichkeit zu einer Analogie von Kunst und Unternehmertum, die von Seiten vieler kunst- und kulturfördernden Unternehmer gesucht und ihrer Ansicht nach auch gefunden wur-

461 Stein, Gustav: Das vierte Jahr, in: *ars viva Aachen '55*, 5.-7.09.1955, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1956, S. 20–26, hier: S. 22.

462 Ebd., S. 20.

463 Ebd.

464 Vgl. ebd., S. 20 f.

465 Vgl. Grasskamp, *Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit*, S. 12.

466 Vgl. Kap. 3.3.2.

467 Vgl. Lützel, Heinrich: *Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze*, Gütersloh 1961, S. 173: „In einem gleichlaufenden Prozess haben die Naturwissenschaften uns neue Formen sichtbar gemacht und haben die Künstler neue Formen zu bilden versucht. Dabei fanden die Künstler oft eine seltsame Verwandtschaft zwischen ihren Formen, den Formen der Technik und den von den Naturwissenschaften uns ‚nahegebrachten‘ Formen des Mikrokosmos und Makrokosmos“.

de.<sup>468</sup> Die Ausdrucksfreiheit des Künstlers mit der Handlungsfreiheit des Unternehmers gleichzusetzen, das kam den Förderungswilligen der abstrakten Kunst im Kulturkreis entgegen. Die Gemeinsamkeit der Gestaltungsfreiheit postulierten sie als wechselseitige Erhellung der Bereiche Wirtschaft und Kunst, sodass sie das vermeintliche Freiheitspathos autonomer Kunst nutzten, um ihren „freien“ Förderwillen zu untermauern.<sup>469</sup>

Zwar wurde die Analogie der Bereiche nicht von allen begrüßt, doch mit seiner grundsätzlichen Entscheidung, auch abstrakte Kunst zu fördern, hat der Kulturkreis rückblickend einen „nicht unbeträchtlichen Beitrag zur kulturellen Modernisierung der Bundesrepublik“<sup>470</sup> geleistet. Werner Bührers Ansicht nach sei dadurch der Wandel des Kunstverständnisses und Kunstgeschmacks in der Bundesrepublik nicht nur bei der eigenen Klientel gefördert worden.<sup>471</sup> Schließlich zeigte sich auch in der ersten Documenta in Kassel 1955, der Interbau in Westberlin 1957 und der Gestaltung des westdeutschen Pavillons bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 die endgültige praktische Durchsetzung der westlich konnotierten, meist abstrakten Moderne im Kultur- bzw. Ausstellungsgeschehen.<sup>472</sup>

Gerade Inszenierung und Ausstellungskonzeption der ersten Documenta fanden in der Forschung eingehend Beachtung. Die Ausstellung in Kassel reihte sich dabei nahtlos in die Kette epochaler Ereignisse der 1950er Jahre ein: Symbolisierten zuvor bereits das wirtschaftliche „Wunder“ sowie das von Bern im Jahr 1954, aber auch die Wiederbewaffnung im Rahmen der NATO-Mitgliedschaft nach den Pariser Verträgen 1955 den „dynamischen Aufstieg der jungen Bundesrepublik im Kalten Krieg“.<sup>473</sup>

Der Kunsthistoriker Gregor Wedekind spricht der ersten Documenta eine klare Funktion im Rahmen der bundesdeutschen Eingliederung in die westlichen Militär- und Wirtschaftsbündnisse zu. Er sieht in ihr „ein von den Alliierten mit ihren eigenen Kunstprogrammen durchaus ermuntertes deutsches Bühnen um europäische Anerkennung“.<sup>474</sup>

Der Vorsitzende des Trägervereins der ersten Documenta, Heinz Lemke, begrüßte, dass „diese große, in weitestem Sinne europäische Ausstellung in Deutschland, das sich so lange aus dem internationalen Gespräch der Künste ausgeschaltet hatte, stattfinden konnte“.<sup>475</sup> Lemke betrachtete es als Verpflich-

468 Vgl. Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, S. 214 ff.; zum Vergleich zwischen Naturbeobachtung und Abstraktion siehe auch: Haftmann, Werner: Einleitung, in: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955, o.V., <sup>2</sup>München 1955, S. 15–25, hier: S. 20.

469 Vgl. Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 15.

470 Bührer, Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, S. 595.

471 Ebd.; vgl. zusammengefasstes Presseecho, in: Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1955–30. April 1956, Bergisch Gladbach 1956, S. 38.

472 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 180; vgl. Berichte zur Expo 1958 u. a. von: Flemming, Hanns Theodor: Die Malerei auf der Brüsseler Weltausstellung, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, XII, Heft 1–2, 1958, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1958, S. 29–42.

473 Schieder, Im Blick des Anderen, S. 144; vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 136.

474 Wedekind, Gregor: Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der documenta als Antwort auf „unsere deutsche Lage“, in: Doll/u. a., Kunstgeschichte nach 1945, S. 165–181, hier: S. 174.

475 Lemke, Heinz: Vorwort, in: O.V., Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, S. 13.

tung, die ausgestellten Kunstwerke, die seiner Meinung nach nicht ohne die vorgegangenen künstlerischen Produktionen denkbar gewesen seien, im Sinne des „gemeinsamen abendländischen Bewusstseins“ zu zeigen.<sup>476</sup> Nach Ansicht der Veranstalter war seit der politischen Instrumentalisierung der Künste durch die Nationalsozialisten die zeitgenössische deutsche Kunst nur dann zu legitimieren, animieren und präsentieren, wenn sich dies im „Rahmen einer europäischen Fundierung des modernen Kunstschaffens“<sup>477</sup> vollziehe. Somit wurde die erste deutsche Documenta als Teil eines größeren, europäischen Projekts und die inhaltliche mitunter abstrakte Werkauswahl als ununterbrochener Anschluss an ein positiv besetztes, humanistisches Abendland gesehen.<sup>478</sup>

Die Exponate der Documenta waren dabei nicht nur Leihgaben aus öffentlichen, sondern auch aus privaten Sammlungen. Unter den privaten Leihgebern, zu denen teilweise die ausgestellten Künstler bzw. auch ihre Hinterbliebenen oder Angehörigen zählten, befanden sich neben ausländischen auch deutsche Galerien und diverse Unternehmerpersönlichkeiten. Gerade die Frauen der Künstler, wie Helene von Jawlensky, Ottilie Kasper, Anita Lehmbruck, Helene Rohlfis oder Tut Schlemmer hatten Werke ihrer Männer geliehen.<sup>479</sup>

Unter den aufgelisteten deutschen Galerien bzw. Kunsthandlungen befinden sich bereits erwähnte Namen wie der Düsseldorfer Galerist Alex Vömel sowie Otto Stangl, Hein Stünke und Günther Franke. Bei den privaten Förderern begegnet man etwa Josef Haubrich, Hermann F. Reemtsma oder Bernhard Sprengel. Darüber hinaus gehörten Karl Ströher vom Wella-Konzern und Werner Bahlsen von der gleichnamigen Süßwarenfabrik zumindest rückblickend zu den bekanntesten unternehmerischen Leihgebern. Nach weiteren Recherchen konnten auf der im Ausstellungskatalog angeführten Liste noch der Lederwarenfabrikant Karlheinz Gabler, der Industrielle Ernst Henke, Mikroskop- und Kameraproduzent Ludwig Leitz oder etwa der Textilunternehmer Ferdinand Ziersch als unternehmerische Spender ausgemacht werden.<sup>480</sup>

476 Ebd.

477 Wedekind, *Abstraktion und Abendland*, S. 176.

478 Vgl. Zitat Lemkes (a.a.O.); vgl. Werner Haftmanns Einleitung, in: O.V., *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, S. 15–25; zum Abendlandbegriff: Der Trägerverein der Documenta hieß „Abendländische Kunst im XX. Jahrhundert“. Wedekind betont, dass der Abendlandbegriff dabei nicht einem „heißen Kampfbegriff aus der tagespolitischen Arena“ entspreche, sondern dass die Verwendung dieses Begriffs als eine „pragmatisch-bildungsbürgerliche Inanspruchnahme“ gesehen werden müsse, welche sich in den Rahmen einer breit gefächerten, ideenpolitischen Entwicklung nach 1945 einordnen lasse, siehe: Wedekind, *Abstraktion und Abendland*, S. 180.

479 Vgl. O.V., *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, S. 8 f. und S. 28 f.; siehe auch: Wollenhaupt-Schmidt, *documenta 1955*, S. 37 ff.

480 Vgl. O.V., *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, S. 8 f.; Mit „Bernhard Köhler, Berlin“ ist wahrscheinlich die Sammlung Bernhard Köhler (1849–1927) gemeint. Köhler gründete 1876 die Mechanischen Werkstätten zur Herstellung von Metallwaren, Stempeln und Gravuren für den Industrie-, Büro- und Schmuckwarenbedarf in Berlin mit und sammelte Kunst. Während des Zweiten Weltkriegs gingen nach Bombardierungen des Wohnhauses Köhlers Teile der Sammlung verloren. Nach dem Krieg wurden Werke von den sowjetischen Besatzern beschlagnahmt. Köhlers gleichnamiger Sohn (1882–1964) erbt die Sammlung, siehe: [http://lexikon.freenet.de/Bernhard\\_Koehler](http://lexikon.freenet.de/Bernhard_Koehler) (4.07.2015); sowie: Dube, Wolf-Dieter: Mäzenatentum gegen Resignation am Beispiel Berlins unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegszeit, in: *Zu Kunst und Kunstpolitik (Beiträge aus Berlin)*, hrsg. von Günter u. Waltraut Braun, Berlin 1995, S. 9–33, hier: S. 14.

Dabei konnte der Documenta-Arbeitsausschusses, darunter auch bereits erwähnter Kurt Martin, nicht nur auf private Werkspenden, sondern auch auf materielle Unterstützung von Unternehmen zurückgreifen. Es engagierten sich u. a. die Göppinger Kaliko- und Kunstlederwerke, die Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co, die Leverkusener Farbenfabriken Bayer AG, die Hamburger Ernit AG, die Siemens & Halske AG und viele mehr.<sup>481</sup>

Ebenso wie beim Kulturkreis sollte die Werkauswahl bei der ersten Documenta nach dem Kriterium der „Qualität“ sowie der bisherigen künstlerischen „Leistung“ geschehen. Daneben spielte die gegenwärtige Rezeption des Objekts eine Rolle. Auch Werner Haftmann, Kunsthistoriker und Mitorganisator der ersten Documenta, gesteht in der Einleitung des Ausstellungskatalogs, dass die Auswahl nach der „Qualität“ eigentlich ein subjektives und ungerechtes Unterfangen sei:

„Die Zusammenstellung der jüngeren Künstler wieder stellte uns vor die verantwortungsvolle Aufgabe der Wahl. Eine internationale Ausstellung, die die ganze erste Jahrhunderthälfte umfasst, ist nicht der Ort auf Entdeckungen zu gehen. Wir trafen unsere Auswahl also im Rahmen der Künstler, die sich bereits durch ein ausgeprägtes Werk ausgewiesen hatten. Wir glauben, dass die getroffene Auswahl hinsichtlich der Qualität und der zeitgenössischen Wirkung die wichtigsten der jüngeren europäischen Künstler heute einbegreift. Die Auswahl ist knapp und hart und richtet sich allein nach der Qualität im obersten Rang, so wie wir sie verstanden, was gewiss manche Ungerechtigkeiten in sich schließt. Wir mussten unbedingt vermeiden ins Uferlose zu kommen.“<sup>482</sup>

Ein Jahr nach der großen Werkschau in Kassel und fünf Jahre nach der kleinen Runde in Darmstadt, bei der Experten noch emotional heftig über das Gegenständliche oder Abstrakte in der Kunst gestritten hatten, bezweifelte nun niemand mehr, dass letzteres von „Qualität“ sei und den Triumph davongetragen hatte.

### 3.3.2 Fremdgesteuerte Kunst

In den Fokus der kunsttheoretischen Diskussionen rückten nun wie im „L Leverkusener Gespräch“ von 1956/57 Aspekte, die u. a. die Rolle der deutschen Kunst, ihre bisherige isolierte Entwicklung und den dadurch nicht unbedingt absehbaren Anschluss an die internationale Kunstszene erörtern sollten. Dass dieser alsbald gefunden worden war, bewies spätestens die zweite Documenta im Jahr 1959. Hier präsentierte sich junge deutsche Kunst als Teil der internationalen Avantgarde.<sup>483</sup> Mehr noch: Auf der zweiten Documenta dominierte mittlerweile eine Kunstrichtung, deren Herausbildung während des absoluten Abstraktionsprozesses in der Bundesrepublik untergegangen war, die jetzt aber etwas vollkommen Neues im Vergleich zur klassischen Moderne und „dekorativen

481 Siehe „Teil 6“ des Ausstellungskatalogs „Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts“, o.S.; vgl. Wollenhaupt-Schmidt, *documenta* 1955, S. 37 ff.

482 Haftmann, *Einleitung*, S. 24.

483 Vgl. Zuschlag, *Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren*, S. 193.

Nachkriegsabstraktion“<sup>484</sup> präsentierte. Die Kunst war also nicht nur abstrakt geworden, wie es Werner Haftmann oftmals zitiert zur zweiten Documenta feststellte,<sup>485</sup> sondern in die „Lagerung“ der abstrakten Kunstrichtungen „brach mit erstaunlicher Gewalt eine ganz neue, dramatisch-dynamische Ausdrucks-malerei ein“.<sup>486</sup>

Mit diesen Worten meinte Haftmann, dass unvollendete, kunstimmanente Formen in der Malerei, die sich spontan über den Raum und über traditionelle Materialien hinaus erstreckten, die deutsche Kunstlandschaft der formbestimmt komponierten und ästhetischen Gegenstandslosigkeit regelrecht überrollten. Das Informel nach amerikanischem Vorbild und vertreten durch den bereits verstorbenen Jackson Pollock erhielt in der Bundesrepublik – wieder einmal verspätet – Einzug. Doch das Aufkommen des radikal Neuen in der westdeutschen Nachkriegsmoderne markierte, wie sich zeigen wird, auch in der unternehmerischen Förderstruktur eine einschneidende Zäsur.<sup>487</sup> Verzögert fand die informelle Malerei gerade deshalb Beachtung, weil sie bei den zuständigen Experten eben nicht als „modern“, nicht als Ausweis von Qualität, galt.<sup>488</sup>

Im Bereich der Kunstförderung – sei es im privaten Rahmen der Kulturkreisaktivitäten oder im teilweise öffentlichen Spektrum der Kassler Ausstellung – schürten die maßgebenden Auswahlkriterien „Qualität“ und „Leistung“ aufgrund ihrer offensichtlichen definitorischen Unschärfe und durch die daraus abgeleitete Beliebigkeit der Förderung im Hinblick auf die oben bereits nachgezeichnete Entwicklung auf dem „abstrakten“ Kunstmarkt das Feuer der Kritik. Zudem wurden Vorwürfe einer taktisch gesteuerten Beeinflussung der künstlichen Produktion etwa durch Galeristen, die auf der zweiten Documenta schon stärker vertreten waren als auf der vorangegangenen Veranstaltung, lauter und bestimmten seit Ende der 1950er Jahre die Debatte über eine angebliche Fremdsteuerung der Kunst.<sup>489</sup>

Stellvertretend hierfür steht das „1. Baden-Badener Kunstgespräch“, welches unter der Fragestellung „Wird die moderne Kunst ‚gemanagt‘?“ geführt wurde. Am 30. und 31. Oktober 1959 trafen sich hierzu namhafte Persönlichkeiten wie der Frankfurter Philosophieprofessor Theodor W. Adorno, der Düsseldorfer Unternehmer und Kunsthändler Karl Ströher, der Künstler und Karlsruher Kunstprofessor HAP Grieshaber<sup>490</sup> sowie der Soziologe Arnold Gehlen aus Baden-Baden.

484 Damus, Kunst in der BRD, S. 170.

485 Haftmann, Werner: Einführung Malerei nach 1945, in: II. documenta '59. Kunst nach 1945, internationale Ausstellung 11. Juli–11. Oktober 1959 Kassel, Bd. 1 Malerei, o.V., Köln 1959, S. 11–19, hier: S. 17.

486 Ebd.

487 Siehe Kap. 4.1.

488 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 161 ff. und S. 170 ff.

489 Siehe Liste der Kunsthandlungen bei der ersten Documenta im Ausstellungskatalog „Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts“, o.S. und Liste zur documenta II, in: II. documenta'59. Kunst nach 1945, S. 23: Der Galerist Rudolf Zwirner besetzte z. B. das Sekretariat; vgl. Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, S. 214.

490 Die Abkürzung HAP steht für Helmut Andreas Paul.

Anlass für das Forum gab u. a. die moderne Ausrichtung der zweiten Documenta in Kassel, die bei Kritikern erneut „alte Ressentiments [...] gegen die abstrakte Kunst“<sup>491</sup> entfesselte. Diese habe sich nach Meinung ihrer Gegner nur durch einen weltweiten Dirigismus durchsetzen können, der von Kunstverantwortlichen rigoros betrieben werde.<sup>492</sup> Gesprächsleiter Max Bense, damaliger Philosophie-Professor in Stuttgart, wies deshalb bereits zu Beginn der Diskussionsrunde darauf hin, dass diese nicht auf eine kunsttheoretische Rechtfertigung oder Ortung der ästhetischen Lage moderner Kunst abzielen habe. Es solle vielmehr das erörtert werden, was den Zusammenhang moderner Kunst „mit der Gesellschaft, in der sie gedeiht, ihre soziologischen und ökonomischen und eventuell sogar ihre politischen Aspekte“<sup>493</sup> betreffe.

An dieser Stelle kann darauf verzichtet werden, den detaillierten Gesprächsverlauf wiederzugeben. Für die vorliegende Arbeit genügt es festzuhalten, dass sich während des Gesprächs sowohl die Notwendigkeit eines Managements der ungegenständlichen, als auch der Bedarf eines Dirigismus der gegenständlichen Kunst herauskristallisierte. Diese seien nicht zuletzt deswegen von Nöten, so hieß es, weil ein „großartiger Kunsthandel wie ihn Paris“ habe „oder wie er sich langsam in New York bildete“<sup>494</sup> in der Bundesrepublik fehle. Darüber hinaus kann aus den einzelnen Gesprächsbeiträgen bzw. den teilweise persönlichen Äußerungen der Diskussionsteilnehmer ein Meinungsbild darüber erstellt werden, wie private Förderung gegen Ende der 1950er Jahre wahrgenommen und im allgemeinen, kulturellen Geschehen eingeordnet wurde.

Stellvertretend für die Künstlerseite ergriff etwa HAP Grieshaber das Wort und befürwortete das private Engagement der Kunsthändler sowie -förderer. Der Künstler bekräftigte dies mit der Annahme, dass insbesondere der künstlerische Nachwuchs ohne private Unterstützung keine wirkliche Chance auf dem Kunstmarkt habe.<sup>495</sup> Theodor W. Adorno ging noch einen Schritt weiter und verortete die dem Gesprächsforum zu Grunde gelegte Frage auf der Metaebene. Seiner Ansicht nach bedürfe Kunst, solange sie überhaupt nach Brot gehe, „derjenigen ökonomischen Formen, die den Produktionsverhältnissen einer Epoche angemessen [...]“ seien.<sup>496</sup>

Obwohl die Mehrheit der Diskussionsrunde aufgrund der „äußerst komplizierten und auch komplexen Problematik“<sup>497</sup> die Frage, ob moderne Kunst nun gemanagt werde, weder mit einem eindeutigen „Ja“ noch mit einem „Nein“ beant-

491 Adorno, Theodor W. (Hrsg.): Wird die moderne Kunst „gemanagt“? Baden-Badener Kunstgespräche 1959 (Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 1), Baden-Baden 1959, S. 7.

492 Ebd.

493 Gesprächsbeitrag von Max Bense beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 30.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 11 f.

494 Gesprächsbeitrag von Siegfried Bröse, damaliger Direktor des Freiburger Kunstvereins, beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 31.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 80.

495 Vgl. Gesprächsbeiträge von HAP Grieshaber beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 30.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 33 und S. 35.

496 Gesprächsbeitrag von Theodor W. Adorno beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 30.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 43; siehe Kap. 4.2.2.

497 Gesprächsbeitrag von Konrad Farner, Kunstkritiker, beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 30.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 47.

worten wollte bzw. konnte, lieferte der Kunstschriftsteller Jürgen Beckelmann in seinen Ausführungen eine Begründung für die bevorzugte Förderung der abstrakten Kunst, die der oben bereits erwähnten Entstehung einer sogenannten Cliquenkunst beipflichtet.<sup>498</sup>

Nach Beckelmanns Auffassung sei die gegenstandslose Kunst „ausgesprochen anwendbar [...] auf Gegenstände“.<sup>499</sup> Der Betrachter könne demnach die individuell wahrgenommenen Gegenstände auf subjektive Assoziationen zurückführen. Doch die damit stellenweise verbundene Schwierigkeit der Bildinterpretation sei für Beckelmann keineswegs ein Argument gegen das Abstrakte. Gerade hierin sah er den Erfolg des Ungegenständlichen begründet. Das Objektiv-Gegenstandslose lasse den „Förderern alle Möglichkeiten offen, in menschlicher, sozialer (und) politischer Hinsicht“.<sup>500</sup> Daraus resultierte für Beckelmann letztlich nicht die „Qualität“ oder die „Leistung“ als maßgebliche Handlungsmaxime in einer Förderentscheidung. Seiner Ansicht nach sei das für die Förderung abstrakter Werke entscheidende Auswahlkriterium schlichtweg der Geschmack ihrer Förderer bzw. ihrer Manager.<sup>501</sup>

Gesprächsleiter Bense beendete das Gespräch dann mit der zusammenfassenden Einsicht, dass der produzierende Künstler auf den engagierten Manager bzw. Unterstützer, der dem Kreativen schließlich zum Leben ver helfe, angewiesen sei. Zu überdenken sei die Rolle des Kunstkritikers, der sich eine ästhetische Beurteilung der Kunst anmaße und dadurch die Förderung auf dem Kunstmarkt wesentlich mitbestimme. Die Kritik der Kunstexperten im „Baden-Badener Kunstgespräch“ galt folglich ihrem Metier, also der Kunstkritik selbst. Diese sei nicht in der Lage „den ästhetischen Prozess“,<sup>502</sup> der durch die abstrakte Kunst unvollendet eingeleitet werde, mit endgültigem Urteil abzuschließen.<sup>503</sup>

## 3.4 Stimmungswandel

### 3.4.1 Kulturkreis in der kulturökonomischen Kritik

Im „1. Baden-Badener Kunstgespräch“ deutete sich bereits an, dass die Anschuldigung, abstrakte Kunst werde gemeinhin bevorzugt gefördert, nicht zuletzt deswegen kunsttheoretisch obsolet wurde, weil eine schlagkräftige Argumentation gegen diese Stilrichtung nicht mehr ins Feld geführt werden konnte. Gegen Ende der 1950er Jahre standen nun nicht der von der Wirtschaft geförderte „Inhalt“, sondern die von ihr aufgebrachte Unterstützung bzw. die von ihr verwen-

498 Vgl. Kap. 3.2.2.

499 Gesprächsbeitrag von Jürgen Beckelmann, Kunstschriftsteller, beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 30.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 28.

500 Ebd., S. 28 f.

501 Ebd.

502 Gesprächsbeitrag von Max Bense beim 1. Baden-Badener Kunstgespräch am 31.10.1959, in: Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 100.

503 Vgl. ebd.

deten Fördermittel im Fokus kritischer Betrachtungen. Auch am Beispiel des Kulturkreises zeigt sich, dass die private Kunst- und Kulturförderung seit Mitte der 1950er Jahre verstärkt der kulturökonomischen Kritik ausgesetzt war.

Als der Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger im Jahr 1959 vom Kulturkreis für ein Stipendium im Bereich Literatur nominiert wurde, lehnte er dieses ab. Ihm erschien die Auszeichnung von 3.000 DM im Hinblick auf die gesamten, entstehenden Kosten im Literaturbetrieb, vor allem aber im Verhältnis zu den allgemeinen finanziellen Möglichkeiten der deutschen Industrie, zu gering. Damit habe sich nach Walter Grasskamps Ansicht bereits ein Stimmungswandel angebahnt, der in der Förderpolitik des Kulturkreises und darüber hinaus auch im Bereich der privaten Kunstförderung noch spürbar werden sollte.<sup>504</sup>

Enzensberger nutze das Aufsehen um seine Person nach der Absage des Stipendiums für weitere negative Kritik an der Arbeit des Kulturkreises. Seine Sicht des Verhältnisses von fördernder Industrie und geförderter Kunst wurde in seiner zwei Jahre später verfassten Rede „Meine Herren Mäzene“ anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Kulturkreises deutlich. Darin verglich er die Höhe der Stipendien mit den Einkommensverhältnissen in der Industrie, um die ökonomische Randstellung der Kultur zu unterstreichen:

„Sie, meine Herren Mäzene, wissen, dass sie (die jährliche Summe des Kulturkreises für kulturelle Zwecke: ‚4.300.000 Mark‘) ziemlich genau der jährlichen Vergütung entspricht, die ein einziges Vorstandsmitglied einer einzigen führenden deutschen Aktiengesellschaft empfängt.“<sup>505</sup>

In diesem Zusammenhang stellte Enzensberger weiter fest, dass „die deutsche Industrie alljährlich etwa zwei Milliarden DM für Werbezwecke“<sup>506</sup> ausbe und sich „der Jahresaufwand des Kulturkreises“ dazu „wie 1:4000“ verhalte.<sup>507</sup> Zudem seien die aufwendigen Tagungen und teuer inszenierten Preisverleihungen ein „lästiges und peinliches Zeremoniell“<sup>508</sup> für die Künstler, die „weder uneingeschränktes Vertrauen noch große Hoffnungen“ in den Kulturkreis setzen würden.<sup>509</sup> Außerdem fehlten Enzensberger in der Liste der bisher unterstützten und ausgezeichneten Maler, Musiker oder Schriftsteller wichtige Namen, sodass die getroffene Auswahl seiner Ansicht nach dem Zufall überlassen werde. Unter der Prämisse, Kultur sei teuer und finde auch außerhalb von Schlössern und Museen statt, verlangte der Schriftsteller zum einen den Verzicht auf Publizität, Tagungen und Dokumentationen. Zum anderen forderte er „den allzu eng gefassten Kulturbegriff preiszugeben“.<sup>510</sup> Mit seinen Ausführungen entsprach Enzensberger der damals geläufigen Kritik der Kulturökonomie.

504 Grasskamp, Walter: Etablierung und Kritik. Die sechziger Jahre, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 33–47, hier: S. 33.

505 Enzensberger, Hans Magnus: Meine Herren Mäzene, in: Bestandsaufnahme. Eine Deutsche Bilanz 1962, hrsg. von Hans Werner Richter, München/Wien/Basel 1962, S. 556–561, hier: S. 558.

506 Ebd.

507 Ebd.

508 Ebd.

509 Ebd., S. 557.

510 Ebd., S. 559, Zitat S. 560.

Dem Vorwurf, die offiziell aufgeführten Ausgaben, die sich aus den Mitgliederbeiträgen ergeben, seien zu niedrig, musste sich der Kulturkreis seit jeher stellen. Gustav Stein erwähnt bereits 1956 in seinem Rückblick über fünf Jahre Kulturkreisaktivität, dass die öffentliche Meinung, das Fördervolumen von 300.000 DM entspreche nicht der „Würde der Industrie“,<sup>511</sup> stellenweise auch bei den eigenen Mitgliedern geäußert worden sei. Stein bekräftigte, dass es nicht die Aufgabe des Vereins sein könne, alle kulturelle Tätigkeit der Industrie zu zentralisieren und somit „das örtliche Mäzenatentum, das wirklich in die Tiefe des Volkes ausstrahlt, [...] zu lähmen“.<sup>512</sup> Es gelte vielmehr „die Fackel der kulturellen Verpflichtung hochzuhalten“<sup>513</sup> und somit ideeller Anhalts- und Ausgangspunkt für jedes Engagement der Mitgliedsunternehmen zu sein. Steins Position entsprach somit den bereits drei Jahre zuvor formulierten Prämissen des BDI.<sup>514</sup>

Walter Grasskamp konstatiert rückblickend, dass die kontinuierlich geäußerte Kritik am Fördervolumen des Kulturkreises unberechtigt gewesen sei. Denn neben der statistisch erfassten Fördersumme habe es durchaus zahlreiche persönliche Spenden und Projekthilfen einiger Unternehmer gegeben, die das Förderaufkommen des Kulturkreises weitaus stärker anwachsen ließen als es die Bilanzen nachweisen konnten.<sup>515</sup>

Die Auswertung der Kulturkreisdokumente bestätigt ebenfalls, dass die anfängliche Förderarbeit des Kulturkreises vielmehr vom Eindruck des Krieges und von den Nöten der Nachkriegszeit geprägt war, als dass hier positive finanzielle Förderbilanzen im Vordergrund gestanden hätten. Die ersten Projekte des Kulturkreises wurden als „Hilfsmaßnahmen“ angelegt und auch als solche verstanden.<sup>516</sup> Diese Fördermaßnahmen sollten dabei keineswegs einen karitativen Charakter annehmen, denn die Kulturkreismitglieder der ersten Stunde verstanden ihre Aufgabe vor allem darin, Projekte dort zu unterstützen, „wo eine Auswirkung auf die Gesamtheit zu erwarten“ sei.<sup>517</sup>

Darunter fielen beispielsweise die Unterstützung der Wanderausstellung „Kriegsgefangene reden“ mit einem Betrag von 2.500 DM oder die Übernahme der Kosten des Ausstellungskataloges für die „Weihnachtsausstellung“ 1951 in Düsseldorf.<sup>518</sup> Der Katalog wurde an nordrhein-westfälische Industrielle verschickt, in der Hoffnung, dass die Unternehmer bei ihren Weihnachtseinkäufen auf die Werke der Düsseldorfer Künstler zurückgreifen würden. Wie sich später herausstellte, rentierte sich die „Werbeaktion des Kulturkreises“:<sup>519</sup> Wurden vorher nur rund 4.000 DM durch den Verkauf der Bilder eingenommen, so konnte

511 Stein, Gustav: Fünf Jahre Kulturkreis, in: ars viva Baden-Baden '56, 11.-13.09.1956, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1957, S. 28–34, hier: S. 29.

512 Ebd.

513 Ebd.

514 Vgl. BDI-Jahresbericht 1952/53, S. 47 f.

515 Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 34.

516 Vgl. Beschreibung der Düsseldorfer Weihnachtsausstellung 1951, in: Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 28.

517 Ebd., S. 32; vgl. BDI-Jahresbericht 1952/53, S. 48: „Seine eigenen Aufgaben musste der Kulturkreis auf Gebieten überregionaler Bedeutung suchen. Auch will der Kulturkreis seine Mittel nicht für karitative Unterstützungen verzetteln, die nur geeignet sind, die Kunstschaffenden in die Stellung lästiger Bettler herabzudrücken, sondern er will da eingreifen, wo eine Auswirkung auf die Gesamtheit des kulturellen Lebens zu erwarten ist“.

518 Vgl. Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 28 und S. 31.

519 Ebd., S. 29.

im Jahr 1951 ein Erlös von über 70.000 DM erzielt werden. Aufgrund dieses Erfolgs wurde im darauffolgenden Jahr das Konzept der Weihnachtsausstellung auf alle Länder im Bundesgebiet sowie auf Berlin ausgedehnt, sodass in neun Städten im Rahmen von Ausstellungen Kunst zum Verkauf angeboten wurde.<sup>520</sup> Den Erlös aus dem Verkauf der Ausstellungskataloge und der Eintrittskarten im Rahmen seiner ersten eigenen Ausstellung im Jahr 1952 von rund 5.547 DM überließ der Kulturkreis später der Hamburger Kunsthalle.<sup>521</sup>

Folglich sollte es bei der ersten Kulturkreis-Ausstellung, wie es der prägnante Titel „Die Industrie als Kunstmäzen“ bereits andeutet, vordergründig nicht um die Erreichung größtmöglicher Umsätze, sondern um die Vermittlung program-matischer Inhalte gehen. Dementsprechend können die einleitenden Worte des Vorstandvorsitzenden und Kulturkreisleiters Hermann Reusch im Ausstellungskatalog verstanden werden – orientieren diese sich doch eng an den oben ausführlich dargelegten Formulierungen der Kulturkreissatzung. Nach der „Katastrophe, die über Deutschland gekommen“ sei, verfolge man mittels dieser ersten vom Kulturkreis initiierten Bilderschau ebenfalls einen „doppelten Zweck“:<sup>522</sup> Zum einen sollten alle Kreise der deutschen Industrie in der Nachkriegszeit mit den Bestrebungen des neugegründeten Vereins vertraut gemacht und damit „das gesamte industrielle Unternehmertum“ dazu aufgerufen werden, „der deutschen Kunst in den kommenden Jahren Helfer und Förderer zu sein“.<sup>523</sup> Zum anderen wollten sich die Unternehmen aber auch „in der Öffentlichkeit zu der Verpflichtung bekennen, für die Wahrung des deutschen Kunstlebens und die Fortentwicklung des deutschen Kunstschaffens ihren Beitrag zu leisten“.<sup>524</sup> Der Vorstellung, Kunst habe als bloßer, „schöner Luxus“ den damaligen Umständen der Zeit zu weichen, sollte „der Kampf“ angesagt werden.<sup>525</sup> Diese Formulierungen zeugen erneut von jener Sprache, die den Enthusiasmus und Pragmatismus der Persönlichkeiten verkörpert, die einen Teil zum kulturellen Wiederaufbau im Nachkriegsdeutschland beitragen wollten und dies im Rahmen der Kulturkreisaktivitäten nun auch entgegen jeder geäußerten Kritik konnten.<sup>526</sup>

### 3.4.2 Grundsatzstiftungen und Museumsspenden

Während die Ausstellung „Die Industrie als Kunstmäzen“ eine Auswahl an Kunstwerken zeigte, die von der Industrie gestiftet wurden, trat der Kulturkreis ab 1952 selbst als Stifter auf. Mit der Einführung der sogenannten Museums-spende beschloss der Kulturverein, Kunstwerke, für die in den öffentlichen Etats keine oder nur geringe Mittel vorgesehen waren, als Leihgaben in Museen zu

520 Vgl. ebd., S. 29 f.

521 Vgl. ebd., S. 29: Nach 400 Eröffnungsteilnehmern kamen rund 6.000 weitere Besucher.

522 Reusch, Hermann/Stein, Gustav: Vorwort, in: Kulturkreis, Die Industrie als Kunstmäzen, S. 3 f., hier: S. 3.

523 Ebd.

524 Ebd.

525 Ebd.

526 Vgl. Kap. 2.1.1.

bringen.<sup>527</sup> Dabei wollte der Kulturkreis weder Kunst vergangener Epochen in die Museen schleusen, noch sollten Lücken geschlossen werden, die etwa der Nationalsozialismus mit der Verbannung und Vernichtung der von ihm als ‚entartet‘ diffamierten Kunst in viele Museumssammlungen gerissen hatte. Im Mittelpunkt ihrer ursprünglichen, konzeptionellen Ausrichtung sollte die Museumsspende vielmehr Werke von möglichst noch lebenden Künstlern und somit deutsche, zeitgenössische Kunst in die öffentlichen Sammlungen einführen. In der praktischen Umsetzung zeigte sich jedoch, dass die während der nationalsozialistischen Zeit entstandenen Sammlungslücken vieler Museen von größerem Ausmaß waren als im Vorhinein angenommen. Dies machte dann zwangsläufig eine Konzentration auf Werke der ‚entarteten Kunst‘ zu Beginn des größer angelegten Ankaufprojekts notwendig.<sup>528</sup>

Das Museum Folkwang in Essen hatte beispielsweise durch den Bildersturm der Nationalsozialisten im Jahr 1937 fast die Hälfte seiner Gemälde, 250 Handzeichnungen sowie Aquarelle und über 1000 Blatt Druckgrafik verloren. In diesem Fall galt für den Kulturkreis „das Ergebnis einer blindwütigen Kunstpolitik“ nicht als einen weißen Fleck zu verewigen, sondern wieder dort zu beginnen, wo vor vierzig Jahren die Museumsgründer bereits angefangen hatten.<sup>529</sup> Weitere Museen konnten im Rahmen der Museumsspende Ankaufwünsche äußern und so mit Hilfe des Kulturkreises ihre Sammlungen ab 1952 restituieren und erweitern.<sup>530</sup> In Einzelfällen kontaktierte der Kulturkreis auch öffentliche Institutionen, um sich über deren Bedürfnisse zu informieren und die Auswahl damit zu konkretisieren.<sup>531</sup>

An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass beide Aufgaben, die sich der Kulturkreis in seiner Satzung gestellt hat, ihre Umsetzung fanden. Da keine starren Regeln bezüglich der Förderung existierten, konnten parallel zur zeitgenössischen Kunst durchaus auch deutsche expressionistische, impressionistische oder aber surrealistische Werke, die ebenso zum deutschen Kulturerbe gehörten, erworben und den öffentlichen Museen zur Verfügung gestellt werden.<sup>532</sup> Daneben wurden Ankaufwünsche einiger Direktoren, die sich für Gegenwartskunst einsetzten, erfüllt.<sup>533</sup>

Die Weiterentwicklung der aktuellen Kunstszenen sowie die Wahrung des deutschen Kunsterbes, welches unter der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik gelitten hatte, wurden somit weitestgehend und den Umständen entsprechend gefördert. Vergleicht man die Institution der Museumsspende bzw. die

527 Vgl. BDI-Jahresbericht 1953/54, S. 46 f.

528 Gespräch mit Gehring/Müller; vgl. Register zur Museumsspende, bei: Trier, Eduard: Die Museumsspende des Kulturkreises, in: Kulturkreis, Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit, S. 33–35, hier: S. 36 ff.

529 Köhn, Heinz: Stiftung für das Museum Folkwang, in: Kulturkreis, Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit, S. 48–51, hier: S. 49.

530 Vgl. Trier, Museumsspende, S. 33; siehe auch: Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 18: Im Jahr 1953 wurden Werke im Wert von 50.000 DM angekauft.

531 Vgl. Trier, Museumsspende, S. 35.

532 Vgl. ebd., S. 33.

533 Vgl. ebd., S. 34 f.

Förderansprüche des Kulturkreises zudem mit der von der westdeutschen Eisen- und Stahlindustrie betriebenen Ausstellungspolitik, dann zeigt sich umso mehr, dass der Kulturkreis mit seinem Engagement einen vollkommen anderen Weg einschlug als die bisherige Fördertradition der Industrie es vorgab.<sup>534</sup>

Die im Jahr 1952 stattfindende und von der Eisen- und Stahlindustrie organisierte Ausstellung „Eisen und Stahl“ begünstigte zwar eine weitere Verbreitung moderner Kunst. Die gezeigten Werke der Malerei, Grafik, Bildhauerei und angewandten Kunst waren jedoch überwiegend an Themen mit Stahl und Eisen sowie der schaffenden oder verarbeitenden Industrie gebunden.<sup>535</sup> Im Ausstellungskatalog heißt es:

„[...] (U)nd jeder ehrlich bemühte, heute noch kleinere Künstler wächst an Aufgaben, die man ihm stellt, in ein größeres geistiges Format hinein, er lernt am Objekt, probt seine technischen Fähigkeiten und hält sich zugleich am Zügel, weil er auf ein bestimmtes Ziel hin zu schaffen gezwungen ist.“<sup>536</sup>

Dieser Art des Ausstellungs- und Wettbewerbskonzepts, bei dem inhaltlich-funktionelle Auftragsarbeiten im Rahmen eines „Kunstpreisausschreibens“ ermittelt und in einer Ausstellung gezeigt wurden,<sup>537</sup> stellte der Kulturkreis eine ganz andere Vorstellung von Kultur- und Kunstförderung entgegen. Die Stipendien des Kulturkreises sollten beispielsweise an keine Vorschrift über die Verwendung gebunden sein, damit der „private Charakter“<sup>538</sup> der Fördermaßnahme im Gegensatz zu einer „bürokratisierten“,<sup>539</sup> an Vorschriften orientierten Kulturpflege gewahrt werde. Auf „Grundlage des Vertrauens“<sup>540</sup> werde ein Betrag eingesetzt, den der Künstler „beruflich fruchtbar“<sup>541</sup> verwenden könne.

Mit der Institution seiner Museumsspende, die unterschiedliche Kultureinrichtungen und Kunstrichtungen unterstützen sollte, sowie mit dem Engagement in weiteren kulturellen Sparten versuchte der Kulturkreis den Horizont des bisherigen Kulturbegriffs im Bereich der privaten Kunstförderung zu öffnen. Schließlich sollte den Kunstschaffenden finanzielle Unterstützung und künstlerische Freiheit in der Ausübung gegeben werden. Kunst und deren Förderung wurden hier auftragsentbunden und nicht etwa funktionserfüllend verstanden.<sup>542</sup> Dass diese Idealvorstellung nicht immer zum Tragen kommen sollte bzw. konnte, wird sich noch an späterer Stelle zeigen.<sup>543</sup>

534 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 127; siehe auch Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl (Hrsg.): Kunstausstellung Eisen und Stahl Düsseldorf 1952, Essen 1952, besonders: S. 14: Die Eisen- und Stahlindustrie stellte einen Betrag von 80.000 DM, von dem 60.000 DM für die Ausschreibung eines Kunstwettbewerbs und 20.000 DM als Organisationsbeitrag bereitgestellt wurden.

535 Vgl. ebd.

536 Niebelschütz, Wolf von: Lebensluft der Kultur, in: Kuratorium Kunstausstellung, Kunstausstellung Eisen und Stahl, S. 21–24, hier: S. 24.

537 Zur Vorgehensweise siehe: Kuratorium Kunstausstellung, Kunstausstellung Eisen und Stahl, S. 14–17.

538 Jahresbericht BDI 1952/53, S. 48.

539 Ebd.

540 Ebd.

541 Ebd.

542 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 125 ff.

543 Vgl. Kap. 5.2.

Im Rahmen des breit angelegten Förderprogramms, das ein großes Spektrum an Förderinhalten zuließ, konnte dann auch im Jahr 1952 eine sogenannte Grundsatzstiftung des Kulturkreises ermöglicht werden, die der oben angeführten Unterstützung der zeitgenössischen Museumskunst diametral gegenüber stand. Denn in dieser Grundsatzstiftung sollte nun unmittelbar deutsches Kulturerbe bewahrt und sogar erst zur Vollendung gebracht werden. Im Jahresbericht 1952/53 des BDI wird „Grundsatzstiftung“ als ein Initiativbeitrag definiert, der allgemein kulturelle Aufgaben anregen und Mittel für kulturelle Zwecke von anderen Stellen freimachen sollte. Während sich dieser Förderansatz in den folgenden Jahren durchaus als Triebfeder neuer Förderprojekte erwies, sollte er, wie der folgende Fall zeigt, nicht immer seine Umsetzung finden.<sup>544</sup>

Im Jahr 1952 wurde in einer „Grundsatzstiftung“ das unvollständig gebliebene Hauptwerk der dreiteiligen Barockorgel in Ottobeuren mit Unterstützung des Kulturkreises erst restauriert, dann fertiggestellt. Um nicht als alleiniger Mäzen des Projekts aufzutreten und um die öffentliche Hand offensiv an ihre Pflichten in der Kulturförderung zu erinnern, stellte der Kulturkreis für die Vervollständigung der Marienorgel eine Bedingung: Der Förderzusammenschluss wollte jedes Jahr die Summe von rund 40.000 DM nur dann beisteuern, wenn auch das Land Bayern und die zuständige kirchliche Gemeinde den gleichen Förderanteil bereitstellten.<sup>545</sup> Schließlich sollte eine Grundsatzstiftung „den Charakter von Initialbeiträgen“ haben und somit „die Bereitschaft anderer Kulturträger zu einem entsprechenden Anteil an der Finanzierung“ hervorrufen.<sup>546</sup> Doch staatliches sowie kirchliches Engagement blieben aus, sodass der Kulturkreis das Projekt bis zu seiner Fertigstellung im Jahr 1957 allein mit insgesamt 300.000 DM finanzierte.<sup>547</sup>

In einem anderen Projekt hingegen unterstützte die öffentliche Hand die Bemühungen des Kulturkreises. Nachdem die Stadt Essen im Jahr 1952 zugesagt hatte, die kompletten Baukosten für die Instandsetzung des Folkwang Museums zu übernehmen, konnten die eigentlich für die Erneuerung vorgesehenen Fördermittel des Kulturkreises zum Wiederaufbau der modernen Sammlung, die unter der Aussonderung der als „entartet“ deklarierten Kunst während der nationalsozialistischen Zeit gelitten hatte, dienen.<sup>548</sup>

Parallel zu den Museumsspenden und Grundsatzstiftungen wurde das „deutsche Kulturschaffen“<sup>549</sup> mittels weiterer Programme in den Bereichen bildende Kunst, Literatur, Architektur sowie Musik, für die anfangs eigene, lose zusammengesetzte Gremien existierten, gefördert.<sup>550</sup> Nachwuchskünstler wurden ab 1953 mit der Vergabe des „ars-viva-Preises“ unterstützt, der ab 1955 durch eine eigene

544 BDI-Jahresbericht 1952/53, S. 48.

545 Reusch/Stein, Das erste Jahr, S. 30.

546 Ebd.

547 Stein, Fünf Jahre Kulturkreis, S. 28; vgl. Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 18.

548 Köhn, Stiftung für das Museum Folkwang, S. 49; vgl. Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 18f.

549 Kulturkreis, Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, S. 6.

550 Zur weiteren Ausbildung der Auswahlstruktur siehe Kap. 3.5.2.

Ausstellungsreihe auf den Jahrestreffen ergänzt wurde.<sup>551</sup> Neben den zeitgenössischen Weihnachts- und Nachwuchsausstellungen begann der Kulturkreis in den 1950er Jahren damit, zwei zusätzliche Graphiksammlungen aufzubauen. Diese zogen als Wanderausstellungen durch die Mitgliedsbetriebe. Auf diesem Wege sollten die einzelnen Firmen und deren Mitarbeiter stärker in die Arbeit des Kulturkreises einbezogen werden.<sup>552</sup>

Ab 1954 verlieh der Kulturkreis Reisestipendien an junge Architekten, welche 1957 auf „junge Formgeber“,<sup>553</sup> sprich Produktdesigner, ausgeweitet wurden.<sup>554</sup> Da jedoch zwei Jahre zuvor ein im BDI separat gegründeter „Arbeitskreis für industrielle Formgebung“ ins Leben gerufen worden war, stellte der Kulturkreis die Designförderung in den 1960er Jahren wieder ein.<sup>555</sup>

Im Bereich der Musik wurden ganz eigene Förderschwerpunkte zu Grunde gelegt. Die Mehrzahl der Stipendien ging zwar an ausführende Musiker sowie Solisten, doch war der Kulturkreis „immerhin“<sup>556</sup> darum bemüht, Kompositionsstipendien an Nachwuchstalente zu verleihen.<sup>557</sup> Der wesentliche Unterschied beispielsweise zur Förderung der bildenden Kunst lag darin, dass hier nicht die „Leistung“ einer selbstständig erdachten und innovativ umgesetzten Idee ausgezeichnet, sondern vielmehr der kreative und souveräne Umgang mit bereits vorgegebenen Kompositionen gewürdigt wurde.<sup>558</sup> Auch hier zeigt sich, dass der Kulturkreis versuchte, seiner doppelten Satzungsaufgabe gerecht zu werden. Zum einen förderte er herausragende Sänger, Dirigenten sowie Instrumentalisten, die Kompositionsklassiker den Ansprüchen entsprechend interpretieren. Zum anderen sollte das Engagement aufstrebenden Jungkomponisten zu Gute kommen.<sup>559</sup> Für den Bereich der privaten Musikförderung ist an dieser Stelle anzumerken, dass die moderne Musik und ihre Vertreter seit jeher Schwierigkeiten hatten, sich gegen klassische Kompositionen durchzusetzen.<sup>560</sup>

In der Sparte Literatur erhielten Schriftsteller, Autoren und Übersetzer für ihre Lebenswerke ab 1953 sogenannte Ehrengaben.<sup>561</sup> Unter den Preisträgern finden sich rückblickend herausragende Vertreter der Nachkriegsliteratur wie Heinrich Böll (1953), Ilse Eichinger (1953), Gunter Eich (1955) und Günter Grass (1958).<sup>562</sup> Neben der unmittelbaren Förderung publizierte der Kulturkreis ab 1954 auch die jährlich erscheinende Vereins-Anthologie „Jahresring“. Hierin

551 Vereinshistorie online über Kulturkreis-Homepage:

[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=27&Itemid=17](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=27&Itemid=17) (4.07.2015).

552 Stein, Fünf Jahre Kulturkreis, S. 21; vgl. Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 21: Die Sammlungen „Deutsche Graphik seit 1900“ und „Aquarelle und Zeichnungen seit 1900“ wurden jahrelang durch private Leihgaben ergänzt und in bis zu 40 Betrieben gezeigt.

553 Ebd.

554 Vgl. Kotthoff, Theodor: Förderung junger Architekten, in: Kulturkreis, Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit, S. 20; Schneider, Ernst: Förderung junger Formgeber, in: Kulturkreis, Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit, S. 22.

555 Vgl. Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 21.

556 Ebd.

557 Im Jahr 1953 gingen 46 Stipendien an ausführende Musiker, 21 an Komponisten, vgl. ebd., S. 21.

558 Vgl. ebd., S. 12.

559 Vgl. ebd., S. 21 f.

560 Vgl. Ausführungen über mögliche Ursachen der Bevorzugung klassischer Musik: Gülke, Peter: „Warum haben wir es mit moderner Musik so schwer?“, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 105–109.

561 Gespräch mit Gehring/Müller.

562 Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 23.

wurden „Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart“ veröffentlicht, um den zeitgenössischen, geisteswissenschaftlichen Diskurs zu begleiten oder anzuregen. Zu den Autoren zählten hier u. a. Theodor W. Adorno, Arnold Gehlen, Jürgen Habermas, Erich Fried und Hans Magnus Enzensberger, der dem Kulturkreis in seiner Rede 1959 vorwarf, zu wenig finanzielle Mittel für die Förderung von Kunst und Kultur aufzuwenden.<sup>563</sup>

## 3.5 Abstrakte Vorboten

### 3.5.1 Dekorative Häuslichkeit und Bürogestaltung

Während der Kulturkreis zumindest versuchte, seiner Arbeit einen umfassenden Kulturbegriff zu Grunde zu legen, richtete sich die staatliche Kulturpolitik bis Ende der 1960er Jahre offensichtlich nach einem engen, affirmativen Kulturverständnis. Das gesellschaftspolitische Ziel, die Existenz von Kultur zu garantieren, wurde dabei durch ein pädagogisches Anliegen, die Menschen hochkulturfähig zu machen, ergänzt.<sup>564</sup> Selbst das Fernsehen, das in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre das Radio als bevorzugtes Unterhaltungsmedium ablöste und zum größten Freizeitfaktor wurde, diente als Instrument der Erziehung. Bei täglich ausgestrahlten Theateraufführungen wurden gesellschaftliche Defizite beschönigt, Sehnsüchte gesättigt und konservative Denkmuster bestätigt.<sup>565</sup>

Nach der Auffassung des Kulturwissenschaftlers Armin Klein habe die Kulturpolitik sogar bis weit in die 1960er Jahre komplett im Schatten der Bildungspolitik gestanden. Denn in Anlehnung an die Ideale der deutschen Klassik sollte zunächst einmal „eine Wiederkehr der Barbarei“<sup>566</sup> verhindert werden.

Mit der Unterhaltung von Kunsthochschulen, Museen und anderen Kulturinstitutionen förderte der Staat die Ausbildung von Künstlern und kam seiner Aufgabe zur Kunstpflege und Kulturförderung nach. Grundlegend neue Strukturen zur Förderung und sozialen Absicherung der Künstler blieben aus, was dann in den 1970er Jahren zu ausführlichen Diskussionen führen sollte.<sup>567</sup> Nach Währungsreform und zunehmender Konsolidierung der Bundesrepublik konnte sich die Indienstnahme von Kunst verfestigen – und das nicht nur aufgrund der etablierten öffentlichen Architekturprojekte „Kunst am Bau“.<sup>568</sup>

563 Vgl. Kap. 3.4.1; Siehe auch: Willnauer, Franz: Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., in: Kulturförderung. Mehr als Sponsoring, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Stefan Toepler, Wiesbaden 1993, S. 235–249, hier: S. 247; Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit, S. 24 f.

564 Vgl. Schulze, Die Erlebnisgesellschaft, S. 499.

565 Vgl. Glaser, Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition, S. 235.

566 Klein, Kulturpolitik, S. 176.

567 Siehe Kap. 5.5.1; vgl. Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 575 f.

568 Der Deutsche Bundestag beschloss am 25.01.1950, dass 1% der für alle Bauvorhaben des Bundes und der Länder geplanten Bausumme zum Ankauf von Kunstwerken reserviert werden sollte, vgl. Büttner, Claudia: Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, hrsg. vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2011, S. 45 ff.; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 113 ff.

Es waren vielmehr Ansprüche nicht-staatlicher Vereinigungen, Künstlerorganisationen oder Kunstvereine, die den Staat bzw. die Kommunen fortan als Geldgeber beanspruchten und sich somit ihre Existenz sichern konnten. Die Inanspruchnahme des Staates als finanzieller Kulturunterstützer sorgte somit für eine „Institutionalisierung und Vermachtung der Kunst in Deutschland-West“.<sup>569</sup> Der im Jahr 1950 gegründete „Deutscher Künstlerbund“ finanzierte seine Jahresausstellungen beispielsweise über staatliche Zuwendungen. Schließlich sah er sich als Interessensvertreter der westdeutschen Künstler auf nationaler Ebene dazu berufen, mittels der Organisation aller gesamtdeutschen Ausstellungen zeitgenössischer Künstler im Ausland bundesdeutsche Kunstpolitik zu betreiben. Der Kunsthistoriker Martin Damus stellt hierzu fest, dass somit einerseits der Staat, etwa durch seine seit 1954 initiierten Tätigkeiten über den „Deutschen Kunstrat“, sowie bedeutsame Verbände oder Vereinigungen wie der Kulturkreis oder der DGB Einfluss auf die Kunst und ihre Vertreter zu nehmen versuchten. Andererseits ergründeten die Kunstschaffenden zunehmend eigeninitiativ Wege der finanziellen Versorgung und organisierten sich gezielt darauf hin.<sup>570</sup>

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob sich im Laufe der 1950er Jahre wesentliche Änderungen für die private Kunstförderung ergaben, die aus dem Zusammenspiel gesellschaftlicher, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Entwicklungen abgeleitet werden können. Denn der in Kapitel 2.3.1 dargelegte Sachverhalt, dass unternehmerische Förderprojekte und Einzelengagements stark vereinzelt und nicht generalisierbar auftraten, ist auch für die 1950er Jahre nachzuweisen. Während dies in der Nachkriegszeit mitunter auf die schlechte materielle Ausgangssituation zurückzuführen war, bietet m. E. nun die nähere Betrachtung des Freizeitverhaltens der damaligen Bevölkerung einen wesentlichen Erklärungsansatz für oben dargelegten Sachverhalt.

Bis in die späten 1950er Jahre zogen sich die Menschen nach langen Arbeitstagen in ihre „neu gewonnene Häuslichkeit“<sup>571</sup> zurück. Familiäre Gemeinsamkeit und häusliche Tätigkeiten waren wichtiger als kulturelle Freizeitaktivitäten außerhalb des Hauses.<sup>572</sup> Die zeitliche Alltagsstruktur wurde nach den Sendezeiten des Fernsehens ausgerichtet, schließlich war der Reiz der ungewohnten audiovisuellen Erfahrung neu und machte das neue Medium zum häuslichen Erlebnis. Zudem verschwanden auch das Radio mit seinen neu ausgerichteten Programmen und die Tageszeitungen mit ihren lokalen Nachrichten nicht komplett vom Bildschirm, sodass Kinos und Theater unter der Vorrangstellung der modernen Massenmedien litten.<sup>573</sup> Das verdiente Geld wurde nicht für Theater- oder Museumsbesuche oder etwa auch für Vergnügungsartikel, sondern für neue, moderne und zeitgemäße Konsumgüter ausgegeben, wie etwa einen Staubsauger,

569 Damus, Kunst in der BRD, S. 128.

570 Ebd. S. 128 f.

571 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 105.

572 Vgl. ebd.

573 Vgl. Schildt, Axel: Materielle Wohlstand – pragmatische Politik – kulturelle Umbrüche. Die 60er Jahre in der Bundesrepublik, in: Schildt/Siegfried/Lammers, Dynamische Zeiten, S. 21–53, hier: S. 32; Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 197–203.

den Kühlschrank oder eine Waschmaschine.<sup>574</sup> Der häusliche Lebensschwerpunkt der Menschen in den 1950er Jahren kann m. E. als ein Grund gesehen werden, warum bis dato unternehmerisches Kunstengagement nur in kleinen Agitationsfeldern stattfand. Schließlich fehlte für imagepflegende und öffentlichkeitsrelevante Projekte nach heutigem Verständnis die hierzu notwendige Öffentlichkeit.

Doch das Freizeitverhalten der Menschen erklärt nicht nur das Ausblieben großangelegter Förderaktionen, sondern es legt neben den bereits in Kapitel 2.5 erörterten Ursachen für die Durchsetzung der abstrakten Malerei einen weiteren wichtigen Kontext offen. Aus der oben näher erläuterten ideologischen Inanspruchnahme der ungegenständlichen Kunst durch die Wirtschaft resultierte ein theoretisches Argumentationskonzept, das in seiner praktischen Umsetzung auch wirtschaftlich eingesetzt wurde.

Martin Warnke vermutet, dass der Produktions- und Reproduktionsalltag der 1950er Jahre schon mit einer „Abstraktionsfähigkeit“ gearbeitet und auch gerechnet habe, als „in der Sphäre der abgehobenen künstlerischen Rezeption abstrakte Formen noch mühsam gerechtfertigt werden mussten“.<sup>575</sup>

Die bunten, flächigen Form- und Farbkompositionen hatten dekorativen und repräsentativen Charakter, sodass beispielsweise der Künstler Willi Baumeister farbige Formkompositionen für die Textilbranche entwarf, die mit diesen Mustern Gardinen für die heimischen Wohnzimmer produzierte. Zahlreiche Unternehmen warben mit ungegenständlichen Formen und Farben auf ihren Plakaten, sodass Warnke dem Produktdesign bzw. dem Markt dafür eine wesentliche Bedeutung bei der Durchsetzung der Abstraktion beimisst.<sup>576</sup>

Die Frage nach den Triebkräften, die in den 1950er Jahren die abstrakte Malerei durchsetzungsfähig gemacht haben, lasse sich nach Warnkes Ansicht offenbar nicht ausschließlich damit beantworten, dass die Verantwortung allein politischen, kunstpolitischen oder wirtschaftlichen Instanzen oder Cliquen zugewiesen werde. Es seien auch die Bedürfnisse und Notwendigkeiten in Rechnung zu stellen, die der abstrakten Malerei eine „legitime Funktion“ im Rahmen des Modernisierungsschubes innerhalb der deutschen Nachkriegsgeschichte zugewiesen habe.<sup>577</sup>

Der Kunsthistoriker Hans-Joachim Manske hingegen relativiert Martin Warnkes eher wirtschaftsgeschichtlich angelegte Argumentation, nach der die abstrakte Malerei eine „legitime Funktion“<sup>578</sup> im Rahmen der westdeutschen Modernisierung erhält.<sup>579</sup> Den Wechsel künstlerischer Formen sieht Manske als keine „historische Notwendigkeit“, sodass hier nicht von einer „legitimen“ oder „illegiti-

574 Vgl. ebd.

575 Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausarbeitung der Abstrakten, S. 221.

576 Vgl. ebd.

577 Vgl. ebd., S. 222; siehe auch: Damus, Kunst in der BRD, S. 134 f.: Martin Damus sieht ebenfalls, dass die Durchsetzung der Abstraktion in die umfassende Modernisierung aller Lebensbereiche im gesellschaftlichen Wiederaufbau eingebunden gewesen sei.

578 Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, S. 222.

579 Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 581 f.

men Funktion“ gesprochen werden könne.<sup>580</sup> Manske deutet die abstrakte Kunst als einen wesentlichen Bestandteil des „geistigen und politischen Erneuerungswillens der westdeutschen Nachkriegszeit“.<sup>581</sup> Er stimmt Warnke aber in der Hinsicht zu, dass statt kunstpolitischer oder ökonomischer Interessen vielmehr pragmatische Verbindungen zwischen anderen Disziplinen und abstrakter Kunst zu deren Durchsetzung geführt hätten.<sup>582</sup>

An dieser Stelle schwimmt m. E. die kunstgeschichtliche mit der politisch-historischen Argumentationsebene. Schließlich bedingt das kunsttheoretisch angelegte Konzept der ideologischen Indienstnahme der abstrakten Malerei im Bereich der Wirtschaft zwangsläufig eine gesellschaftlich-legitimierende Akzeptanz. Diese eröffnet dann wiederum der Politik und auch der Wirtschaft neue Möglichkeiten, diese Kunstrichtung verstärkt in Anspruch zu nehmen. Die Menschen hatten sich schlichtweg an den Anblick des Abstrakten gewöhnen müssen – und dies nicht zuletzt wegen der Produktgestaltung ihrer Haushaltsgeräte oder ihrer modischen Vorhänge im Wohnzimmer. Sie spazierten an staatlich unterstützter „Kunst am Bau“ vorbei; sie beteten in Kirchen unter abstrakten Wand- oder Fenstergestaltungen etwa von Georg Meistermann; sie eröffneten in ihrer Bank neben dekorativ farbig-raumfüllenden Leinwänden ein neues Konto.

Gerade große Unternehmen wie der Mannesmann-Konzern taten es dem Staat gleich und beauftragten Künstler, die Außenarchitektur ihrer Firmengebäude modern zu gestalten. Oder sie schmückten ihre Büroraume mit „dekorativ stromlinienförmigen oder dynamisch aufstrebenden Plastiken, Reliefs und anderen Formen der Wandgestaltung“, die dem „unternehmerischen Anspruch fast sinnbildlich Ausdruck“ verliehen.<sup>583</sup>

Am Beispiel des Mannesmann-Konzerns wird nach Hans-Joachim Manskes Ansicht der „Paradigmenwechsel“ in der Kunst sehr deutlich. Während im Jahr 1952 noch ein großes Sandsteinrelief von Arno Breker, das der „heroischen Programmsprache des ‚Dritten Reichs‘“ entsprochen hatte, vor der Firma gestanden habe, so sei 1958 der abstrakte Bildhauer Norbert Kricke beauftragt worden, mit seiner Raumplastik ein neues Kunstwerk vor dem Düsseldorfer Verwaltungsgebäude zu gestalten.<sup>584</sup>

Auch der Kunsthistoriker Heinrich Lützeler erinnert sich in seiner kritischen Schrift zur abstrakten Malerei im Jahr 1961:

„Ich sah mehrfach in den Büros leitender Industrieller einen Miró hängen; sie richteten es so ein, dass sie während einer Verhandlung auf das Blatt sehen konnten. Es ging dann leichter, sie nahmen auch nicht mehr alles so furchtbar ernst.“<sup>585</sup>

580 Ebd., S. 582.

581 Ebd.

582 Ebd., S. 581.

583 Damus, Kunst in der BRD, S. 150 f.

584 Vgl. Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 578.

585 Lützeler, Abstrakte Malerei, S. 106; vgl. Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, S. 215, Fn. 15.

Lützelers Wahrnehmung verdeutlicht die pragmatische Bezugnahme, die von Seiten der Wirtschaft in der bildenden Kunst gesucht wurde, und legt zwei, für die unternehmerische Kunstförderung wichtige Aspekte offen: Zum einen bestätigt seine Schilderung, dass etwa mit Betriebsdirektoren, Versicherungsmanagern oder Elektroingenieuren eine neue Käuferschicht auf dem Kunstmarkt auftrat.<sup>586</sup> Zum anderen zeigt sich hier, dass Firmen wie beispielsweise die Ahlers AG, Bayer AG, Deutsche Bank oder IBM Deutschland seit den 1950er Jahren Werke der klassischen Moderne für ihre konzerneigenen Räumlichkeiten kauften, um unternehmensintern ihre Firmenphilosophie optisch zu demonstrieren. Es ging um Prestige, Traditionsbewusstsein, Repräsentation oder Distinktion – waren diese Bilder doch meist einem kleinen Kreis an Mitarbeitern und Kunden vorenthalten.<sup>587</sup>

Von einer öffentlichkeitswirksamen oder zielgerichteten Sammlungsstrategie und Kunstförderung im gegenwärtigen Sinne kann an dieser Stelle zwar noch nicht gesprochen werden. Die vereinzelt auftretenden, neuen unternehmerischen Käufer und ihre Kunstkäufe zeugen jedoch von einem, unter dekorativen sowie repräsentativen Aspekten angelegten, Eintritt von bildender Kunst in deutsche Wirtschaftsunternehmen bzw. in deren Eingangshallen und Chefetagen. Schließlich fungierten diese Räume als Übergänge zwischen öffentlichem und nichtöffentlichem Raum, als Grenze zwischen Außenwirksamkeit und Innenwirklichkeit. Die verstärkte Aufnahme der bildenden Kunst in den Gesamtkomplex Unternehmen, sprich in die Verwaltungsgebäude und Produktionsräume und somit in die unmittelbare Umgebung der Mitarbeiter sollte noch bis in die 1970er Jahre dauern, sodass der hier dargestellte Sachverhalt vorerst als eine Art Grundsteinlegung für folgende unternehmerische Kunstengagements gesehen werden muss.<sup>588</sup>

Nicht nur im häuslichen Alltag, sondern auch in ausgewählten Unternehmenskreisen war moderne Kunst selbstverständlich geworden. Und dies, obwohl die Nachkriegsabstraktion künstlerisch schon längst überholt war. Doch das interessierte nicht. Wer „modern“ sein wollte, hatte Sinn für das abstrakte Dekorative und war somit Teil des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aufschwungs der 1950er Jahre.<sup>589</sup>

### 3.5.2 Umstrukturierung und Auswahlgremien

Die verdrängten Abweichungen innerhalb der Kunstszene gingen dabei einher mit allmählich spürbaren Änderungen in der politischen Kultur. Zwar verband die Bevölkerung mit der „Ära Adenauer“ einen erfolgreichen Wiederaufbau, der

586 Vgl. Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 58; Damus, Kunst in der BRD, S. 217.

587 Vgl. „Expressionismus in deutschen Unternehmenssammlungen“, in: Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 95–102 und S.108.

588 Siehe Kap. 6.2.

589 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 135 und S. 152.

stetig steigenden Wohlstand und Massenkonsum mit sich brachte, dennoch wurden seit Ende der 1950er Jahre vermehrt Stimmen laut, die die konservative Vormacht der politischen Kultur kritisierten.<sup>590</sup>

Die Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft im Jahr 1958, das Godesberger Programm der SPD im darauffolgenden Jahr, der Berliner Mauerbau 1961, die beginnende Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit etwa im Rahmen des Eichmann-Prozesses, die Spiegel-Affäre im Jahr 1962 – um nur einige Ereignisse zu nennen – förderten die kritischere Positionierung der Öffentlichkeit Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre.<sup>591</sup> Reformen wurden gefordert, die eine Demokratisierung aller gesellschaftlichen Bereiche – vorerst verstärkt in der Bildung, später dann auch in der Kultur – vorsahen. Autoritär dekretierte Meinungen sollten aufgehoben und dafür eine liberale, westliche, pluralistische Kultur eingeführt werden. Die christlich-konservative Weltanschauung des Adenauer-Kurses, der sich die abendländische Kulturvorstellung auf die Fahne schrieb, wich im Zuge des steigenden Wohlstands der 1950er Jahre zunehmend einem liberalen „erhardschen“ Konzept von wirtschaftlichem Fortschritt und Freiheit, das als ein selbstregulierendes System von Angebot und Nachfrage auf den kulturellen Bereich übertragen werden sollte.<sup>592</sup>

„Kultureller Pluralismus“, „Westernisierung“ und „Amerikanisierung“ sind hier die im Nachhinein kreierte, generalisierenden und daher nicht immer zutreffenden Schlagwörter für die Entwicklungsphänomene in der bundesdeutschen Politik, Wirtschaft und Kultur dieser Zeit.<sup>593</sup> Den Begriff „Westernisierung“ grenzt der Historiker Anselm Doering-Manteuffel zum Beispiel bewusst von dem der „Amerikanisierung“ ab. Der wesentliche Unterschied liege dabei im Transfer des westlichen Kulturmusters. Während sich der Kulturtransfer bei der „Amerikanisierung“ nur in einer Richtung, und zwar von den USA nach Westeuropa, vollziehe, bezeichne „Westernisierung“ „die allmähliche Herausbildung einer gemeinsamen Werteordnung in den Gesellschaften diesseits und jenseits des Nordatlantiks“.<sup>594</sup>

Welche Begrifflichkeit für die entscheidenden politischen und gesellschaftlichen Wandlungserscheinungen in der Bundesrepublik auch gewählt wird,<sup>595</sup> so ist für die folgende Untersuchung von Belang, dass sich die damit bezeichneten Veränderungen nachdrücklich in der deutschen Kunstlandschaft sowie in deren

590 Vgl. ebd., S. 245 ff.

591 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 179 ff.

592 Vgl. Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 251 und S. 263.

593 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 205.

594 Vgl. Doering-Manteuffel, Anselm: Westernisierung. Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre, in: Schildt/Siegfried/Lammers, Dynamische Zeiten, S. 311–341; Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 263 und S. 312 ff.; zur Begriffsdiskussion siehe: Koch, Lars (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, Bielefeld 2007.

595 Vgl. Schildt, Axel: Zur sogenannten Amerikanisierung in der frühen Bundesrepublik – einige Differenzierungen, in: Koch, Modernisierung als Amerikanisierung?, S. 23–44, hier: S. 28: Bei der Verwendung des begrifflichen Konstrukts „Amerikanisierung“ werde hauptsächlich die pejorative Linie der Stigmatisierung beleuchtet, aber kaum die Ambivalenz von Ablehnung und positiver Faszination eingeschlossen, die das Kennzeichen europäisch-amerikanischer Beziehungen gewesen sei.

Förderung durch Private bemerkbar machen sollten.<sup>596</sup> Schließlich stehen die neuen Einflüsse im direkten Zusammenhang mit unternehmensinternen Entwicklungen, die für die spätere Ausrichtung der privaten Kunst- und Kulturförderung von Bedeutung sein werden. In den 1950er Jahren änderten viele Firmen ihre Organisationsstruktur nach amerikanischem Vorbild. In den USA hatten mehrere Direktoren oder Organisatoren die Firmenleitung übernommen und die bisherigen führenden Industrieunternehmer in ihrer Funktion abgelöst. Neue, effektive Führungsmethoden bedingten, dass mehrere Manager immer häufiger die Planung, Organisation und Koordination von Arbeitsprozessen in den Firmen übernahmen. Seit den 1950er Jahren war diese Veränderung auch in deutschen Führungsetagen zu beobachten.<sup>597</sup>

Die Tatsache, dass ein Unternehmensgründer die Firmenleitung ganz oder teilweise in andere Hände legte, deutet auf eine Übergabe weiterer Kompetenzen hin. Dieser unternehmensinterne Wandel ist für die Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung von besonderer Relevanz. Es muss davon ausgegangen werden, dass auch andere Tätigkeitsfelder eines Unternehmens, wie zum Beispiel das Kunstengagement, von der bisherigen kunstinteressierten Person des Unternehmers losgelöst und künftig von einer Führungsgruppe koordiniert werden.

Auch am Beispiel des Kulturkreises ist zu beobachten, dass sich auf Grundlage der vielseitigen, weil zweigleisig angelegten Förderpolitik sowie aus den Erfahrungen der ersten Förderjahre ebenfalls eine gezieltere Koordination der bisweilen lockeren Auswahlpraxis herausbildete. Prägnante Zeugnisse geben hier in erster Linie die Jahresberichte des BDI, wobei sich die Entwicklung auch im Gespräch mit den zwei Kulturkreisreferentinnen in groben Zügen bestätigt fand.<sup>598</sup> Für die Ankäufe der Gemälde, Grafiken und Plastiken, die dann als Spenden an Museen gingen, galten – wie oben bereits angedeutet – anfangs keine festen Regeln. Das legen die Worte des Leiters der volkswirtschaftlichen Abteilung im BDI, Walter Hermann, im Fünfjahresbericht des BDI aus dem Jahr 1954 deutlich offen:

„Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, dass alles, was der Kulturkreis bisher getan hat, auf Anregungen einzelner Mitglieder zurückgeht. Seine Arbeit ist einem Gespräch zu vergleichen, zu dem jeder beiträgt und aus dem jeder das ihm Gemäße entnimmt und es in seiner eigenen Sphäre sich auswirken lässt.“<sup>599</sup>

596 Siehe Kap. 4.2.2.

597 Vgl. Glaser, Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition, S. 88 f.; Glaser spricht von einer zunehmenden „Amerikanisierung“ der „westdeutschen wirtschaftlichen Wirklichkeit“; Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 67; Wehler stellt Glasers Ansicht die Frage entgegen, ob dem Begriff der „Amerikanisierung“ in diesem Zusammenhang eine nicht zu große Wirkung zugesprochen werde; siehe auch: Wolfrum, Edgar: Die glückliche Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 82; Schildt, Zur sogenannten Amerikanisierung in der frühen Bundesrepublik, S. 25 ff.

598 Gespräch mit Gehring/Müller.

599 Walter, Hermann: Der organisatorische Aufbau und die Zielsetzungen des BDI, in: BDI, Fünf Jahre, S. 37–148, hier: S. 114.

Es war also durchaus üblich, dass Mitglieder oder extern Befragte ein Werk für einen Ankauf vorschlugen oder bekannte Künstler direkt gebeten wurden, für den Kulturkreis etwas zu produzieren.<sup>600</sup> Die Vorschläge beruhten meist auf persönlichen Vorlieben oder Interessen. Schließlich legten hierfür nicht zuletzt die variabel auslegbaren Förderkriterien „Leistung“ und „Qualität“ die entsprechende Grundlage. Unternehmerische Freiheit sah sich hier mit individuellen Entscheidungsprämissen, wie sie eben auch der Kunst überlassen werden sollten, verbunden.<sup>601</sup>

Dieses ungebundene Förderverständnis ist auch in der Auswahl der damaligen Stipendiaten zu beobachten. Hermann Reusch erklärte beispielsweise in einer Ansprache im Rahmen der Stipendienverteilung im Jahr 1952, dass bei den Wirtschaftsvertretern im Gegensatz zum Staat die Freude an der Kunst unmittelbar mit dem Urteil über jene zusammenhänge. Zwar werde dieses Urteil durch die Heranziehung von Fachleuten berichtigt oder bestätigt, das eigene Gutbefinden bestimme die Entscheidung jedoch maßgeblich.<sup>602</sup> Und auch nach zehnjähriger Tätigkeit sah Gustav Stein dieses „persönliche liebhaberische Verhältnis zur Kunst und zu den kulturellen Hervorbringungen“ der Unternehmer als eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, auf breiter, überpersönlicher Basis Kunst und Kultur fördern zu können.<sup>603</sup>

Anhand der ersten Fördermaßnahmen des Kulturkreises konnte gezeigt werden, dass eine hochkulturelle Bildungsmission im Vergleich zur staatlichen Förderung weniger eine Rolle spielte und somit die Möglichkeit zu einer „freieren“ Ausgestaltung des privaten Kunstengagements von Beginn an gegeben werden sollte. „Frei“ bedeutete dabei, wie es nun auch die Worte Reuschs verdeutlichen, dass die Förderung zwar flexibler und unabhängiger, weil weitaus unverbundener als die des Staates war, die unternehmerische Auswahlpraxis implizierte jedoch immer auch eine Zielverwirklichung nach individuellen Interessen.

Erst nach einer Weile kristallisierte sich ein strukturierteres Auswahlverfahren im Kulturkreis heraus, nicht zuletzt, weil die „freie“ und subjektive Auswahl durch Einzelne nur schwierig vor der Öffentlichkeit, vor der Kunstkritik und auch vor den eigenen Mitgliedern legitimiert werden konnte. Im Jahresbericht 1954/55 des BDI heißt es:

„Was ursprünglich den Charakter der Improvisation tragen musste, weil ja nicht die Planmäßigkeit im Sinne der Verwaltung, sondern höchste Freizügigkeit nötig war, um aus Ideen und Anregungen der Mitglieder zuerst Versuche, dann bald Erfolge zu machen, ist mehr und mehr eine bestimmtere Ausrichtung geworden, ohne in die Starrheit des um jeden Preis durchzuführenden Programms zu verfallen.“<sup>604</sup>

600 Telefongespräch mit Gudrun Gehring (Kulturkreis-Referentin Architektur und Literatur).

601 Vgl. Trier, Museumsspende, S. 33.

602 Vgl. Reusch, Der künstlerischen Jugend!, S. 7.

603 Stein, Gustav: Die Verantwortung des Unternehmers gegenüber der Kultur unserer Zeit, in: Kulturkreis, Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit, S. 7–16, hier: S. 7.

604 Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverband der Deutschen Industrie. 1. Mai 1954–30. April 1955, Bergisch Gladbach 1955, S. 45.

Seit Mitte der 1950er Jahre suchten Mitglieder und zusätzliche Experten die Stipendiaten aber auch die Werke für die Museumsspende „so unbürokratisch wie möglich mit einem Mindestmaß an Regeln und Bedingungen“<sup>605</sup> aus. Die Auswahl der jährlichen Museumsspende rief dabei die lebhafteste Beteiligung der Mitglieder hervor.<sup>606</sup>

Von Beginn der Vereinstätigkeit an existierten zwar Gremien, die sich aus einzelnen, freiwilligen Kulturkreisengagierten zusammensetzen und die sich mit der Förderauswahl für die jeweiligen Bereiche beschäftigten. Seit Mitte der 1950er Jahre konstituierte sich jedoch eine feste Jury aus Unternehmerpersönlichkeiten und teilweise externen Fachleuten, die in einem bestimmten Turnus wechselten und fortan über die Bereiche bildende Kunst, Architektur, Literatur und Musik entschieden.<sup>607</sup> Der oben angeführte Auszug des BDI-Jahresberichts macht deutlich, dass der „Atmosphäre individueller Entscheidung“,<sup>608</sup> also der persönlichen Komponente einer getroffenen Auswahl, dabei weiterhin wesentliche Bedeutung zukam. Mehr noch: Weiter heißt es, dass sich das Selbstverständnis eines einzelnen Kulturkreismitglieds mittlerweile vom bloßen finanziellen Förderer hin zu einem „Gewinner“ und „Genießenden“ gewandelt habe. Während die individuelle Bereicherung „in der Berührung mit der schaffenden Kunst“ in den vergangenen, ersten Jahren noch gesucht wurde, sei diese nun gefunden worden.<sup>609</sup>

Viele Unternehmer sammelten etwa über ihre Kontakte zu geförderten oder künftig noch zu fördernden Künstlern sowie im Rahmen ihrer Teilnahme an Beratungen und Entscheidungen etwa in der Gremienarbeit Erfahrungen, die sie unmittelbar in ihre Unternehmen überführen konnten. Zudem war es dem Kulturkreis seit Ende der 1950er Jahre explizit daran gelegen, die „Kulturreferenten der Mitgliedsbetriebe“ für die Arbeit des Fördervereins zu gewinnen, sodass etwa Stipendiaten auch bei kulturkreisexternen bzw. betrieblichen Kulturveranstaltungen mitwirken konnten.<sup>610</sup> M. E. kann die strukturiertere Vorgehensweise des Kulturkreises im Hinblick auf die Auswahl des oder der Geförderten als maßgeblicher Einflussfaktor, wenn nicht sogar als Vorläufermoment jeweiliger unternehmensinterner Verfahren in der privaten Kunst- und Kulturförderung seit den beginnenden 1960er Jahren gesehen werden. Im Rahmen dieser Umorientierungen sollte letztlich auch das Motiv des dekorativen Aspekts von Kunst zunehmend an Bedeutung verlieren.

605 BDI-Jahresbericht 1955/56, S. 39.

606 BDI-Jahresbericht 1954/55, S. 46.

607 Telefongespräch mit Gudrun Gehring; BDI-Jahresbericht BDI 1952/53, S. 48; Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1953–30. April 1954, Bergisch Gladbach 1954, S.47.

608 BDI-Jahresbericht 1955/56, S. 39.

609 BDI-Jahresbericht 1954/55, S. 45.

610 BDI Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1958–30. September 1959, Köln 1959, S. 100.



# 4 **Pioniere:** Einzelengagements mit Eigendynamik (1960–1972)

Auch wenn die Häuslichkeit der neuen Konsum- und Wohlstandsgesellschaft bis Ende der 1950er Jahre erhalten blieb, so hatten sich im Laufe dieses Jahrzehnts doch der Lebensstil und das Freizeitverhalten der Menschen aufgrund zunehmender Produktangebote sowie Veränderungen in der Arbeitswelt gewandelt. Immer mehr Frauen waren neben ihren Männern berufstätig. Die täglichen Arbeitszeiten hatten sich verkürzt und wurden im Gesamten auf fünf Werktage in der Woche reduziert.<sup>611</sup> Das höhere Einkommen eines Haushalts und die eröffnete Möglichkeit zu mehr Freizeit schufen Potentiale für eine sich rasch entwickelnde und alle Bevölkerungsschichten umfassende Kulturindustrie. Der gestiegene Stellenwert von Konsumgütern und massenkulturellen Ereignissen in der sogenannten Erlebnisgesellschaft<sup>612</sup> rückte einen pragmatischeren Umgang mit Kunst in den Vordergrund, sodass die Kulturansprüche einer „hohen“ Kunst stets eine ideologische Idealvorstellung bleiben musste.<sup>613</sup>

Schließlich griffen die im vorherigen Kapitel für den ökonomischen Bereich bereits benannten Entwicklungserscheinungen der „Amerikanisierung“ und „demokratischen Pluralisierung“ nun verstärkt auch im Bereich der Kultur.<sup>614</sup> Der neoliberale Entwurf eines selbstregulierenden Kultursystems von Angebot und Nachfrage sah zwar vor, dass sich alle Menschen unabhängig von ihrer sozialen Herkunft je nach Geschmack und verfügbarem Geld der Kultur bedienen sollten. In der Praxis erwies sich dieses Konzept jedoch als bloße Fortführung der bisherigen Bildungs- und Standesunterschiede.<sup>615</sup>

An der soziokulturellen Teilung der Gesellschaft, wie sie bereits für die frühen 1950er Jahre attestiert wurde, änderte sich trotz liberaler Kulturvorstellungen vorerst nichts. Eine kleine, heterogene Schicht, die sich aus modernistisch interessierten Kritiker-, Künstler- und Intellektuellenkreisen zusammensetzte, präferierte weiterhin abseits der kommerziellen Unterhaltungskultur, wenn auch theorielos und von der externen Aufmerksamkeit geleitet, Kunst, die sie in ihrer privilegierten Rolle bestätigen sollte.<sup>616</sup>

Seit Mitte der 1960er Jahre erfuhr der kulturelle Bereich in der Bundesrepublik dann bedingt durch Bildungsaufstieg und zunehmende „Medialisierung“<sup>617</sup> ei-

611 Vgl. Schildt, *Materieller Wohlstand*, S. 26 ff.

612 Diesen Begriff führte der Soziologe Gerhard Schulze ein: Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, S. 541 ff.; vgl. Schildt, *Materieller Wohlstand*, S. 30 f.: Schildt ist der Ansicht, dass dieser Begriff als idealtypische Umschreibung den Horizont massenkultureller Veränderungen im Zeitraum der 1960er Jahre gut erfasse. Gerade die gestiegene Medialisierung zeige die erwünschte Erlebnisdimension der Menschen, denn die Freizeit sei in hohem Maße mit der Nutzung der Massenmedien gefüllt gewesen.

613 Vgl. Hermand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 272.

614 Vgl. Kap. 3.5.2.

615 Vgl. Hermand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 271.

616 Vgl. ebd., S. 276 und S. 279.

617 Der Begriff „Medialisierung“ wird in der Literatur synonym zu „Mediatisierung“ verwendet. Beide Begriffe kommen aus den Kommunikationswissenschaften und können als „Reaktionen in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen, die sich entweder auf den Strukturwandel des Mediensystems beziehen oder auf den generellen Bedeutungszuwachs medial vermittelter öffentlicher Kommunikation“ verstanden werden, siehe: Meyen, Michael: *Medialisierung*, in: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 57, Heft 1, hrsg. von Hans-Bredow-Institut, Hamburg 2009, S. 23–38; „Medialisierung“ im kulturellen Bereich bedeutet dann, dass neben den ursprünglich kulturellen Produkten ihre mediatisierten Versionen treten. Die Einmaligkeit wird durch die tendenziell massenhafte Vervielfältigung mediatisierter Artefakte aufgehoben, siehe: Hicketier, Knut: *Mediatisierung und Medialisierung der Kultur*, in: *Die Mediatisierung der Welt*, hrsg. von Maren Hartmann/Andreas Hepp, S. 85–96, hier: S. 92 ff.

nen gewaltigen Politisierungs- und Realitätsschub. Eine jüngere Generation, die den Zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus als Kinder bzw. Jugendliche erlebt hatte und somit keine Kontinuitäten von vor 1933 behaupten konnte oder musste, beanspruchte neben der Umsetzung individueller Prägungen in der Kultur insbesondere die Thematisierung neuer Inhalte und Formen in der (bildenden) Kunst. Themen der unmittelbaren Vergangenheit sowie das aktuelle Tagesgeschehen gewannen in Literatur, Theater sowie bildender Kunst immer mehr an Bedeutung. Auch die zunehmende Partizipation der Gesellschaft an kulturellen Entwicklungen führte dabei unmittelbar zu einem Paradigmenwechsel in den Genres der Kunst. Während in der Literatur die Wendung hin zur gesellschaftlichen Wirklichkeit und deren Dokumentation deutlich erkennbar war und auf der Theaterbühne Stücke der jüngsten Geschichte szenisch dargestellt wurden, demonstrierten Künstler der bildenden Kunst um 1960 in verschiedensten ästhetischen Ausdrucksformen durch die Verarbeitung politischer und gesellschaftlicher Tendenzen ihre Zugehörigkeit zur westlichen Avantgarde.<sup>618</sup>

#### 4.1 Öffnung: Populäres aus Amerika

Gestalterisch wie inhaltlich grenzten sich die neuen Stilrichtungen innerhalb der westdeutschen Kunst dabei vom sozialistischen Realismus und der abstrakten sowie informellen Richtung ab. Zahlreiche Kunstwerke kamen auf den Markt bzw. in Museen, Galerien und Sammlungen, die sich nicht dem Kunstverständnis der Vertreter von Nachkriegsabstraktion oder Informel fügten. Umstrittene Inhalte wie die atomare Wiederbewaffnung der Bundeswehr, die als zu starr empfundene Ostpolitik der Bundesregierung, der öffentliche Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und die tabuisierte Sexualität wurden dabei kritisch hinterfragt.<sup>619</sup>

Neben Werken der Künstlergruppe ZERO, die sich keiner, also „null“ kunsthistorischer Tradition verpflichtet wollte, sowie der Op-Art, die sich häufig geometrischen Phänomenen der visuellen Wahrnehmung widmete, trat eine neue Gegenständlichkeit etwa bei Konrad Klapheck, Horst Antes oder Heimrad Prem zum Vorschein. Prem gehörte der 1958 gegründeten Münchner Gruppe „Spur“ an, malte bewusst provokativ und verwendete in seinen Werken Abfälle, Glasscherben und Alltagsgegenstände.<sup>620</sup> Trotz der Umorientierungen in der westdeutschen Kunstszene, die eine Öffnung des bisherigen Kunstverständnisses zur Folge hatten, galt das Interesse vieler Kulturschaffenden weniger der „eigenen“ Kunstentwicklung. Noch bis Ende der 1970er Jahre sollte es dauern,

618 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 224–238 und S. 319 ff.; Damus, Kunst in der BRD, S. 201.

619 Vgl. Heubach, Friedrich Wolfram: Die Kunst der 60er Jahre. Anmerkungen in ent/täuschender Absicht, in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 112–116, hier: S. 113.

620 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 224–238; Damus, Kunst in der BRD, S. 190–194.

bis die „neue“ deutsche Kunst die Aufmerksamkeit erhielt, die sie rückblickend nun genießt.<sup>621</sup>

Für Aufsehen sorgten eher zwei aus den USA kommende Kunstströmungen, die einen enormen Einfluss auf den deutschen Kunsthandel, dessen Förderung, das künstlerische Selbstverständnis und die gestalterischen Ausdrucksformen hatten. Auf der zweiten Documenta im Jahr 1959 hatte sich bereits angekündigt, dass der internationale Kunstmarkt in den Folgejahren eine prägnante Umwälzung erfahren sollte.<sup>622</sup> Der Galerist Hein Stünke, damaliges Mitglied des Documenta-Rates, umschreibt die Ereignisse wie folgt:

„1958–1961 werden die vielleicht wichtigsten Bilder der Pop-Kunst gemalt. Amerika kommt auf den Markt, und die Preisstürze für die meisten Bilder der École de Paris bringen manchen Händler an den Rand des Ruins. [...] New York schickt sich an, mit eigenen Kräften eine Metropole der Weltkunst zu werden. Die Anstrengungen werden belohnt. Die Kunstproduktion gewinnt an Umfang und Qualität, die Galerien werden zahlreicher, und zahlreicher werden auch die Sammler. Aus einem Einfuhrland der Kunst wird bald ein Ausfuhrland.“<sup>623</sup>

Seit Ende der 1950er Jahre zogen sich amerikanische Händler aufgrund der nationalen Kunstentwicklung als Käufer zunehmend vom europäischen Markt zurück und konzentrierten sich in Europa auf die Vermittlung „ihrer“ Kunst, sprich der Farbfeldmalerei und den verschiedenen Ausprägungen der Pop-Art. New York löste Paris als Kunstmetropole ab. Der Kunsthistoriker Günter Herzog stellt ebenfalls fest, dass bei der zweiten Documenta die teilweise riesigen amerikanischen Formate die Werke der „École de Paris“ buchstäblich in den Schatten gestellt hätten, und dies, obwohl sie nicht einmal halb so teuer gewesen seien.<sup>624</sup>

Ebenfalls für großes Aufsehen in der Kunstwelt sorgte die gleichzeitig, sich langsam etablierende und rückblickend so benannte Happening- und Fluxus-Bewegung der ausgehenden 1950er und beginnenden 1960er Jahre.<sup>625</sup> Mittels Musik, Lichteffekten, Diaprojektionen sowie realen Akteuren setzten ihre Vertreter, etwa Joseph Beuys oder Wolf Vostell, das alltägliche Leben ideenreich und konzeptuell in Szene. Während Vostell das Leben und die Politik in seine Kunstaktionen einbezog und somit die Kunst mittels der gezeigten Realität zu

621 Vgl. ebd., S. 196.

622 Vgl. Kap. 3.3.2.

623 Stünke, Hein: Bemerkungen zur Vorgeschichte und Geschichte des Kölner Kunstmarktes, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 342–349, hier: S. 343.

624 Vgl. Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 113; Crow, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997, S. 89; vgl. hierzu: Bayl, Friedrich: Über die sogenannte Kunstkrise, in: Das Kunstwerk XVI, Heft 10, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1963, S. 25 f., hier: S. 25; Damus, Kunst in der BRD, S. 199.

625 Der Zeitzeuge und Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath erinnert sich, dass es die Bezeichnungen Performance, Happening und Fluxus Ende der 1950er Jahre nicht gab oder diese nicht wie im heutigen Sinne gebraucht wurden, siehe: Herzogenrath, Wulf: Die Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der Musik-Aktion um 1960 – Eine kühne These mit einigen Belegen, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 12–25, hier: S. 13 und S. 15.

erneuern versuchte, bezog Beuys die Kunst in die Wirklichkeit ein und beanspruchte, mittels Kunst das Leben und die Politik zu ändern.<sup>626</sup>

Unabhängig davon, welche Wege die politisch und gesellschaftlich intendierten Aktionen suchten, um die bürgerliche Kunstpraxis zu unterlaufen, sie waren vor allem Reaktionen auf die subjektiven und zunehmend abgehobenen Abstraktionen der Malerei. Die künstlerische Aktivität, „der Malakt als Materialaktion“,<sup>627</sup> stand nun im Mittelpunkt der kunstimmanenten Gestaltungsweise. Die aus den USA immigrierte Kunstform des täglichen Agierens, des Happenings, evozierte Inhalte bezüglich der „Wegwerfgesellschaft“ (Junk Art) und setzte Themen zufälliger Ideen (Fluxus), der Lebenswirklichkeit (Neuer Realismus) oder Konsum- und Medienwelt (Pop Art) um. Die Grenzen zwischen Happening, dessen Ausformungen sowie zwischen Performance bzw. Activity- oder Body-Art waren dabei fließend.<sup>628</sup>

Diese Kunst bzw. Anti-Kunst erhob den Anspruch, als Teil der Gesellschaft in dieser aktivierend zu wirken und politisch Position zu ergreifen. Dabei fügten sich die neuen Ausdrucksformen der Kunst in die westdeutsche Mentalität des Aufbruchs, des Protestes und der Rebellion. Schließlich gingen die künstlerischen und gemeinschaftlich veranstalteten Aktionen mit dem gesamtgesellschaftlichen Verlangen einher, bestehende, als veraltet wahrgenommene Strukturen aufzubrechen und gegen die Verdrängung der eigenen Vergangenheit anzukämpfen. Dieses Aufbegehren sollte seinen Höhepunkt nicht zuletzt in der Studentenbewegung gegen Ende der 1960er Jahre finden, in der sich auch Joseph Beuys mit seiner 1967 gegründeten „Deutschen Studentenpartei“ künstlerisch abermals in Szene setzte.<sup>629</sup>

Die Aktionskünstler, die im Rahmen ihrer Aktivitäten weitere Teilbereiche der Gesellschaft als die Kunst in Anspruch nahmen, mussten den Spagat zwischen kommerzorientierter „Erlebnisgesellschaft“ einerseits und tradiertem, künstlerischem Selbstverständnis andererseits bewältigen. In der Intermedialität der Happenings fanden viele von ihnen eine Ausdrucksform, die dem neuen Anspruch gerecht werden konnte, ohne dabei die Autonomie ihres Künstlerdaseins und des Kunstbegriffs vollständig aufgeben zu müssen.<sup>630</sup>

Die intermediären Kunstaktionen waren meist an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden, sodass schon das Charakteristikum der Vergänglichkeit einen direkten Gegensatz zur traditionellen Malerei und Skulptur be-

626 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 274.

627 Vgl. ebd., S. 197.

628 Vgl. ebd., S. 197 f.

629 Vgl. ebd., S. 225 und S. 229 f.

630 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 319 ff.: Vostell setzte z. B. in seiner „Fluxus“-Kunst die konsumkritische Idee um, dass seine ungegenständlich und situativ kreierten Darstellungen nicht vermarktet werden können. Beuys betrachtete beispielsweise Kunst und Gesellschaft als eine Einheit und griff bewusst aktuelle Belange der Gesellschaft auf. Er integrierte Personen und Konflikte in seine Aktionen; vgl. Manske, Hans-Joachim: „Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp“ – Zur Bildenden Kunst der 60er Jahre in Deutschland, in: Schildt/Siegfried/Lammers, Dynamische Zeiten. S. 768–807, hier: S. 796 ff.

dingte.<sup>631</sup> Zwar genoss die neuartige Kunstform unter den Künstlern immer größere Beliebtheit, doch hatte sie aufgrund des zufälligen und zeitbestimmten Charakters einen entscheidenden Nachteil: Sie konnte nicht im klassischen Sinne in Museen oder Galerien präsentiert werden und stellte somit für Galeristen, Händler oder Ausstellungskuratoren, die an einem handelstauglichem Format bzw. handfestem Produkt für ihre Sammler interessiert waren, ein Problem dar.<sup>632</sup>

Der Fluxus-Künstler Wolf Vostell erinnert sich im Interview mit Gabriele Lueg 1986 an seine Situation um 1970 in Köln: „Keine Galerie hat unseren Stil gefördert, keine Galerie hat Fluxus- und Happeningkünstler ausgestellt [...]“.<sup>633</sup> Die Begründung fügt Vostell selbst an:

„Dass in Köln die Gelegenheit gegeben war, elektronische Musik, Fernsehkunst, Videokunst und Aktionskunst zu produzieren, ist ja eine historische Tatsache. Gleichzeitig muss man aber sagen, dass von Anfang an starke Geckenkräfte, die bis heute andauern, existieren, nämlich Kräfte, die die Bilderkunst durchsetzen wollten. Das ist aber nicht die Schuld der Kölner oder der Stadt Köln, weil die Bilderkunst auf dem Markt einfach leichter zu verdauen ist und für alle Beteiligten angenehmer ist.“<sup>634</sup>

Weil die „Bilderkunst“ einfacher „zu verdauen“ war als die temporäre und oftmals als skurril empfundene Aktionskunst, konzentrierten sich die Protagonisten des privaten Kunstmarkts, vorrangig Galeristen und Kunsthändler, deshalb auf die zweite, Anfang der 1960er Jahre aus den USA kommende Kunstrichtung. Die Pop-Art integrierte Produkte und Gegenstände der Massenkultur bzw. ihre Symbole aus Werbung und Medien in die klassische Bilderwelt. Die Pop-Art brach zwar wie die Happening-Kultur durch die Verwendung des konkreten Gegenstands mit der abstrakten Tradition. Im Gegensatz zur Aktionskunst bediente die Popkunst sich jedoch der klassischen Medien wie Gemälde, Skulptur oder Plastik.<sup>635</sup> Auch hier schien im Unterschied zum bisherigen, eng gefassten Kunstbegriff nun alles der Kunst wert zu sein. Künstler wie Roy Lichtenstein, James Rosenquist oder Andy Warhol bedienten sich der Bilder und Farben aus der Alltagskultur und transformierten das Verständnis von Kunstinhalt und Kunstschaffendem. Die Kunstwerke zeigten nicht nur Erzeugnisse der industriellen Massen- und Konsumkultur, sondern sie entpuppten sich selbst als solche. Ikonisch wirksame sowie wiedererkennbare Motive konfrontierten den Betrachter mit seiner Umwelt, die Gegenstand und Botschaft zugleich wurde.<sup>636</sup>

Mit diesem Verständnis von Bildgegenstand bzw. -inhalt gingen eine veränderte Arbeitsweise des Künstlers und ein Wandel seines Selbstverständnisses einher,

631 Vgl. Ursprung, Philip: Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, München 2010, S. 19 ff.; Damus, Kunst in der BRD, S. 197 f.

632 Vgl. Ursprung, Kunst der Gegenwart, S. 23.

633 Gespräch mit Wolf Vostell am 9.05.1986, geführt von Gabriele Lueg, in: Herzogenrath/Lueg, Die 1960er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 264–267, hier: S. 266.

634 Ebd.

635 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 198; Ursprung, Kunst der Gegenwart, S. 23.

636 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 198 f.

was auf die Mechanismen des Kunsthandels und somit auf die Förderung von Kunst unmittelbare Auswirkungen hatte. Schließlich begann der autonome moderne Pop-Art-Künstler seine Aufträge selbst zu bestimmen. Andy Warhol vermischte beispielsweise seine Freizeit mit der künstlerischen Produktion, stellte Bilder mittels Siebdruck wie am Fließband her, organisierte Verkäufe selbst, setzte sich und somit den Typ des Künstlers in den Medien und der Öffentlichkeit in Szene. Das Prinzip der seriell produzierten Bilder in mehreren Auflagen, die zu erschwinglichen Preisen käuflich zu erwerben waren, sollte dabei dem expandierenden Markt gerecht werden, was sodann, wie sich noch zeigen wird, eine neue Entwicklung auf dem Kunstmarkt und dessen Förderung einleitete.<sup>637</sup>

In Deutschland avancierte Joseph Beuys analog zu Warhol durch seine Aktionen zum Medienstar. Parallel zur deutschen Fluxus-Bewegung wandten sich im Bereich der Malerei Künstler wie etwa Konrad Lueg oder Gerhard Richter von den überkommenen künstlerischen Formen ab und fanden mit den Mitteln und Gegenständen der amerikanischen Pop-Art ihre Ausdruckweise.<sup>638</sup> Während bis in die 1950er Jahre das Ansehen eines Künstlers meist außerhalb der wirtschaftlichen Sphäre entstand, verschmolz seit den 1960er Jahren der symbolische Wert eines Kunstwerks schrittweise mit dem Markt- und auch Medienwert des Künstlers, der wiederum nicht zuletzt mit dem Ruf der ihn vermarktenden Galerie zusammenhing.<sup>639</sup>

Dabei widersprachen der affirmative, augenblickliche Impetus der Pop-Art, die gesellschaftsverändernde Prozesshaftigkeit der Happening-Bewegung, die damit verbundene Transformation der Kunstvorstellungen und des Künstler-selbstverständnisses anfangs dem abendländischen Kulturkonservatismus westdeutscher Kunstexperten. Sie hatten die Pop-Art vorerst als Kritik am „American way of life“ missverstanden und als solche verkannt. Bis Ende der 1960er Jahre sollte es dauern, bis die Pop Art im öffentlichen Ausstellungsbetrieb, etwa auf der vierten Documenta 1968, die Aufmerksamkeit genoss, die sie bis heute hat.<sup>640</sup>

Bis dahin witterten erneut Akteure des privaten Kunstmarkts die Potenz der neuen amerikanischen, später dann der dadurch beeinflussten neuen deutschen und europäischen Kunst. Der Kölner Galerist Hein Stünke hatte in seiner Funktion als Mitglied des Documenta-Rates ebenso wie sein ehemaliger Volontär, Rudolf Zwirner, der nun Leiter des Documenta-Ausstellungssekretariates war, während der zweiten Kassler Ausstellung das Vordringen der amerikanischen Kunst auf den europäischen Markt verfolgt. Beide gingen das Risiko ein und stellten wie auch weitere ihrer Kollegen entgegen der geläufigen Attituden des Kunsthandels erstmals amerikanische und europäische Künstler in ihren Galerien aus, die später zu den bedeutendsten weltweit zählen sollten.

637 Vgl. Wolfrum, *Die geglückte Demokratie*, S. 258; *Ursprung, Kunst der Gegenwart*, S. 24–26.

638 Zum Vergleich Warhol – Beuys siehe: Zwirner, *Wie Warhol in Europa und Beuys in den USA reüssierten*, S. 31–44; vgl. Damus, *Kunst in der BRD*, S. 230 f.

639 Vgl. *Ursprung, Kunst der Gegenwart*, S. 62; Crow, *Die Kunst der sechziger Jahre*, S. 87 ff.

640 Vgl. Damus, *Kunst in der BRD*, S. 199; siehe auch: Zwirner, *Wie Warhol in Europa und Beuys in den USA reüssierten*, S. 34.

## 4.2 Neue Vertriebs- und Vermittlungswege

### 4.2.1 Galerien als progressive Motoren

„Durch die Dokumenta 1959, mit ihren ersten Auftritten der Amerikaner wurde etwas Entscheidendes ausgelöst“, erinnert sich der Galerist Rudolf Zwirner im Interview mit Gabriele Lueg.<sup>641</sup> In seiner Kölner Galerie präsentierte Zwirner vorher schon die junge Künstleravantgarde des „Nouveau Réalisme“ und er scheute es nicht, die Werke der neuen Gegenständlichkeit etwa von Rupprecht Geiger und Konrad Klapheck auszustellen. Im Jahr 1964 fanden in seinen neu eröffneten Ausstellungsräumen in der Kölner Albertusstraße Konzerte mit dem Videokünstler Nam June Paik und der Cellistin Charlotte Moorman statt. Über seine Kontakte zur Pariser Galerie „Ileana Sonnabend“, der bisher einzigen europäischen Anlaufstelle für Pop-Art, konnte Zwirner noch im selben Jahr Werke von Jim Dine, Warhol, Lichtenstein oder George Segal erwerben.<sup>642</sup>

Der Restaurator des Wallraf-Richartz-Museums, Wolfgang Hahn, gehörte – wie zuvor bereits erwähnt – zu Zwirners ersten und später dann zu dessen wichtigsten Kunden.<sup>643</sup> Hahn hatte Kölner Künstler der 1920er und 1950er Jahre gesammelt, bevor er nun in den 1960er Jahren über Zwirner verstärkt Werke der Pop-Art sowie Arbeiten der Fluxus-Bewegung erstand. Im Mai/Juni 1968 wurden diese und andere Teile aus Hahns Sammlung während einer Sonderausstellung in Köln gezeigt. Unter den Besuchern befand sich auch das Sammlerehepaar Ludwig, das sofort von der gezeigten amerikanischen Kunst begeistert war. Hahn, mittlerweile nicht nur wichtigster Kunde, sondern auch einflussreicher Kritiker und Berater Zwirners,<sup>644</sup> bereiste mit Peter und Irene Ludwig die Ateliers der Pop-Artisten in Amerika. Mit dem Kölner Restaurator als Mentor und Zwirner als Verkäufer erwarb das sammelnde Paar ihre heute so berühmten Werke der amerikanischen Pop-Art und später auch viele Bilder des deutschen richtungsweisenden Pop-Künstlers<sup>645</sup> Gerhard Richter.<sup>646</sup>

Als „Pionierleistung auf deutschem Boden“<sup>647</sup> sollte sich zudem das Engagement der Galeriebesitzer Rolf und Anneliese Jährling in Wuppertal erweisen. Sie übernahmen die Aufbruchsstimmung der beginnenden 1960er Jahre und un-

641 Gespräch mit Rudolf Zwirner am 16.04.1986, geführt von Gabriele Lueg, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 377–379, hier: S. 379.

642 Zu Zwirners ersten Tätigkeiten mit Pop-Art und Happenings siehe: Koechel, Eine Strategie der Flexibilität, S. 18; vgl. Zwirners Retrospektive im Gespräch mit Gabriele Lueg am 16.04.1986, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 378.

643 Vgl. Kap. 2.4.

644 Zur Beziehung Hahn – Zwirner siehe: Koechel, Eine Strategie der Flexibilität, S. 17 f.

645 Vgl. Manske, Kunst der 60er Jahre, S. 790: Als deutsche „Pop“-Künstler verstanden sich vor allem Sigmar Polke, Gerhard Richter und Konrad Lueg. Diese Vertreter des „Kapitalistischen Realismus“ sahen sich nicht als geniale Schöpfer, sondern als „durchschnittliche Konsumenten und Nutzer eines Wohnzimmers [...], als Subjekte und Objekte zugleich“.

646 Zur Verbindung Hahn – Ludwig siehe: Behn, Helga: Portrait. Der Sammler Wolfgang Hahn, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 142 f.; Dies.: Portrait. Die Galerie Rudolf Zwirner, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 166; vgl. Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 115; Sager, Die Besessenen, S. 182 f.

647 Behn, Helga: Portrait. Die Galerie Parnass in Wuppertal, in: Behn/ZADIK, Herzlich, ihr Max, S. 110–113, hier: S. 110.

terstützten im Rahmen ihrer Galerietätigkeit die „experimentellen nonkonformistischen Ausdrucksformen der Fluxus-Bewegung“, des Happenings und vieler Medienkunst-Ereignisse.<sup>648</sup> Bereits am 9. Juni 1962 traten auf dem „Kleinen Sommerfest – Après John Cage“ in ihrer Galerie „Parnass“ u. a. George Macunias, Benjamin Petterson und Nam June Paik auf. Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moorman und Wolf Vostell sorgten mit ihren oftmals skandalösen Auftritten für Aufsehen. Im Jahr 1964 wurden hier dann auch zum ersten Mal die Düsseldorfer Kunststudenten Manfred Kuttner sowie Konrad Lueg gemeinsam mit Sigmar Polke und Gerhard Richter gezeigt.<sup>649</sup>

Mit einer Ausstellung über letztgenannten, damals noch weniger und nun etwa aus dieser ersten Werkschau in der Wuppertaler Galerie „Parnass“ bekannten Künstler, eröffneten im Juni 1964 Heiner Friedrich und Franz Dahlem ihre Galerie in München. Gerhard Richter, der 1961 die DDR verlassen hatte und im Jahr 1966 einen Zweijahresvertrag mit Friedrich schloss – diesem darin für ein festes monatliches Einkommen und einen variierenden prozentualen Anteil an den Verkaufserlösen die Alleinvertretung seiner Werke übertrug –, entsprach dem neuen, selbstständigen Künstlertypus à la Warhol.<sup>650</sup>

Nicht nur Künstler und Galeristen gingen intensive Geschäftsbeziehungen ein, es traten auch verstärkt Privatsammler an die Kunst- und Künstlervermittler heran, um deren Beratungsfunktion im Hinblick auf einen eigenen Sammlungsaufbau in Anspruch zu nehmen. Heiner Friedrichs Partner, Franz Dahlem, verließ beispielsweise nach zwei Jahren die gemeinsame Galerie, um als Berater für den Darmstädter Industriellen Karl Ströher eine Sammlung von Gegenwartskunst aufzubauen.<sup>651</sup> Ströher, der damalige Inhaber des „Wella“-Konzerns, sammelte wie etwa Peter Ludwig schon seit der frühen Nachkriegszeit. Während seiner Militärzeit von 1940 bis 1944 begann er ebenfalls aus persönlichem Interesse eine eigene Sammlung aufzubauen. Seine Vorliebe galt dabei allerdings im Gegensatz zu Ludwig von Anfang an der modernen Malerei und nun im Besonderen der Pop Art.<sup>652</sup>

Die Verbindungen zwischen Sammler und Galeristen führten nicht selten über dessen Kontakte zum Künstler auch zur direkten Begegnung von Käufer und Produzent. Der Künstler Konrad Klapheck, der verstärkt in der Obhut des Galeristen Rudolf Zwirner stand, versuchte etwa dem Sammler Wolfgang Hahn auf eigene Initiative Bilder reizvoll zu machen.<sup>653</sup> Ebenso strategisch ging etwa

648 Ebd.; vgl. Herzog, *Der Traum von der Metropole*, S. 114.

649 Vgl. Behn, *Portrait. Die Galerie Parnass*, S. 110 ff.

650 Vgl. Kap. 4.1; Herzog, *Günter: Die Galerie Heiner Friedrich*. München, Köln, New York, 1963–1980, in: *sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 21/22)*, hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Nürnberg 2013, S. 9–21, hier: S. 11; zum Vergleich Richter – Warhol, siehe: Elger, *Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2008*, S. 56.

651 Vgl. Behn, *Helga: Portrait. Die Galerien Heiner Friedrich und Six Friedrich in München*, in: Behn/ZADIK, *Herzlich ihr Max*, S. 200 ff., hier: S. 200; Herzog, *Die Galerie Heiner Friedrich*, S. 12; zum Beruf des Kunstberaters, siehe: Kap. 5.3.2.

652 Vgl. Pohl, *Erika/Ströher, Ursula/Pohl, Gerhard (Hrsg.): Karl Ströher. Sammler und Sammlung, Darmstadt 1982*, S. 11 f.; Schildt/Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte*, S. 321.

653 Vgl. Behn, *Helga: Konrad Klapheck: Der Schuhspanner und der Diktator*, in: Behn/ZADIK, *Herzlich, ihr Max*, S. 189–192, hier: S. 190.

Joseph Beuys vor, als er im Jahr 1968 Wolfgang Hahn in sein Atelier einlud, um ihm sein 1954/56 entstandenes Werk „Tür“, eine einseitig verbrannte Tür mit Vogelschädel und Hasenfellstückchen, zu schenken. Beuys wusste, dass Hahn schon bald seine Sammlung der Öffentlichkeit in Köln zeigen wollte und spekulierte darauf, dass er mit dem Werk ebenfalls in der Ausstellung zu sehen sein würde.<sup>654</sup>

An dieser Stelle wird erneut deutlich, welchen enormen Einfluss das Engagement einzelner Privatgaleristen auf die kulturellen Um- und Neuorientierungen der Bundesrepublik hatte.<sup>655</sup> Die Kunstszene an Rhein und Ruhr erfuhr enormen Aufwind durch Rudolf Zwirners Zusammenarbeit mit der Galeristin Ileana Sonnabend sowie mit ihrem geschiedenen Mann, dem einflussreichen New Yorker Galeristen Leo Castelli. Zudem fand die Pop-Art über die öffentliche Präsentation der Sammlungen Hahn oder Ludwig breitere Akzeptanz in Deutschland.<sup>656</sup> Ebenso leistete Rolf Jährling, Inhaber der Galerie „Parnass“, in den 1960er Jahren mit seinem Wuppertaler Treffpunkt einen wesentlichen Beitrag zum bundesdeutschen Anschluss an den internationalen Kunstbetrieb sowie zur deutschen und nach internationalem Renommee strebenden künstlerischen Entwicklung. Günter Herzog bestätigt, dass Jährlings Idealismus und Einsatz für diese Kunstrichtungen von vielen weiteren kommerziellen Galeristen geteilt worden sei, sodass die genannten Einzelbeispiele stellvertretend für die Tätigkeiten anderer Kunstvermittler stehen könnten. Das Engagement einzelner Galeristen sei „ein wesentlicher Motor dieser Pionierzeit, in der es darum ging, die Gesellschaft zu verändern“ gewesen.<sup>657</sup>

Diese „Pionierzeit“ aus der Perspektive des deutschen Kunsthandels näher zu betrachten, haben sich jüngere Publikationen, darunter die meisten in der Zeitschrift „sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels“ zur Aufgabe gestellt. Tenor der im Rahmen dieser Arbeit hinzugezogenen Fachliteratur ist, dass als „Motoren“ für die grundlegenden Veränderungen auf dem deutschen Kunstmarkt etwa Hein Stünke und Rudolf Zwirner fungierten, da sie alsbald den überschaubaren Wirkungsbereich ihrer eigenen Privatgalerien überschreiten sollten. Um den deutschen Kunsthandel, der Mitte der 1960er Jahre im internationalen Vergleich eine geringe Rolle spielte, und um die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst national weiter voran zu bringen, schlossen sich im Jahr 1966 unter Führung Stünkes und Zwirners 16 weitere Galerien zum „Verein progressiver Kunsthändler“ zusammen. Stünke erinnert sich:

„Die wirtschaftliche Lage der Avantgarde-Galerien war um 1965 nicht rosig. Günstiger war da der Markt für die klassische Moderne. [...] Man kaufte zu Preisen, die für damalige Zeit erstaunlich waren. In dieser Lage, Anfang 1966, kam es zu ersten Gesprächen darüber, wie man der jungen Kunst einen Markt schaffen und die jungen deutschen Galerien wirtschaftlich stärken könnte.“

654 Vgl. Zwirner, Wie Warhol in Europa und Beuys in den USA reüssierten, S. 38.

655 Vgl. Kap. 2.4.

656 Vgl. Behn, Portrait. Die Galerie Rudolf Zwirner in Köln, S. 166 f.

657 Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 114.

Köln sollte außerdem zu einem Markt der Avantgarde werden. Der Gedanke lag nahe, alljährlich große Ausstellungen, ähnlich der documenta, zu machen. Die documenta hatten ja in der Tat ein sehr breites Interesse erzeugt, aber ihre Aufgabe war es nicht, Kunstwerke in Geld zu transformieren.<sup>658</sup>

Mit einer neuen Art der Kunstvermittlung und -vermarktung wollten die Kölner Galeristen, allen voran Stünke und Zwirner, nicht länger der marktherrschenden Position der Amerikaner und der Vernachlässigung der „eigenen“ Künstler zusehen.<sup>659</sup> In der Konstituierung einer Kunstmesse in Köln sahen sie einen zeitgemäßen und für diese Zeit fortschrittlichen Weg, zeitgenössische und vor allem deutsche junge Kunst nicht nur zu popularisieren, sondern auch „in Geld zu transformieren“, also zu verkaufen. Zudem sollte der auf mehrere Städte verteilte, deutsche Kunsthandel zumindest temporär auf ein bundesdeutsches Zentrum konzentriert werden. Vom 13. bis 17. September 1967 fand in Köln die weltweit erste Messe für moderne und zeitgenössische Kunst statt.<sup>660</sup>

#### 4.2.2 „Kunstmarkt“ und neue Förderer

Der „Kunstmarkt Köln '67“ sei Günter Herzogs Ansicht nach gerade deshalb so epochal und revolutionär – wenn nicht sogar skandalös – für diese Zeit gewesen, weil eben neben einer unkommerziellen Kunstaussstellung eine Messe zur aktuellen Kunstentwicklung veranstaltet wurde, bei der es möglich war, Kunstwerke wie andere Handelswaren käuflich zu erwerben. Die rund 15.000 Besucher konnten die bisher für unnahbar empfundenen Kunstwerke des Museums nicht nur betrachten, sondern nach käuflichem Erwerb nun auch privat besitzen.<sup>661</sup> Welche Bedeutung die Institution des Kunstmarkts für die allgemeine Entwicklung des Kunsthandels, die Maßstäbe der Kunstvermittlung, das Verständnis von Kunst in der Bundesrepublik sowie für den Bereich der unternehmerischen Förderung haben sollte, das konnte zum Zeitpunkt ihrer Realisation nicht in jener Tragweite erfasst werden wie es rückblickend möglich ist.<sup>662</sup>

Die erste deutsche Kunstmesse wurde in den Folgejahren wiederholt (Abb. 5) und zum Vorbild weiterer Veranstaltungen dieser Art. Nicht nur die Gegenmesse „Demonstrative '67“, die der nicht zum Kunstmarkt geladene Galerist Heiner Friedrich in Köln ins Leben gerufen hatte, oder der ebenso in Köln stattfindende „Neumarkt der Künste“, sondern auch die von Konrad Fischer-Lueg und Hans Strelow gegründete Düsseldorfer Konkurrenzveranstaltung „Prospect 68“ (Abb. 6) fungierten als neue Präsentations- und Vermittlungsorte deutscher, später dann

658 Stünke, Bemerkungen zur Vorgeschichte und Geschichte des Kölner Kunstmarktes, S. 344; vgl. Müller, Hans Jürgen: Zur Situation der Privatgalerien, in: Das Kunstwerk, XVI, Heft 9, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1963, S. 14 ff.

659 Schulze-Olden, Wolfgang: Randbemerkungen zu einem faszinierenden Augenblick, in: Herzogenrath/Lueg, Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole, S. 120–127, hier: S. 121.

660 Vgl. Herzog, Günter: Aus dem Himmel auf den Markt. Die Entstehung der Kunstmesse und die „Säkularisierung“ der modernen Kunst, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 11–24, hier: S. 11 f.

661 Vgl. Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 114 f.

662 Vgl. Schultz, Regina: Die Galerie der Spiegel und der bundesdeutsche Markt, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 1), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1994, S. 21–24, hier: S. 23.

auch ausländischer Galerien und Künstler. Nach Vorbild des „Kölner Kunstmarkts“, der bis heute in der „Art Cologne“ fortgeführt wird, etablierte sich mit der Gründung der „Art Basel“ im Jahr 1970 das neue Messekonzept auch im Ausland.<sup>663</sup>

**Kunstmarkt Köln '68**

20 deutsche Galerien zeigen moderne Kunst in der Kölner Kunsthalle vom 15. bis 20. Oktober 1968. Die begleitende Ausstellung im Kölnischen Kunstverein wird am 15. Oktober 1968 eröffnet und endet am 15. November 1968. Hier werden auch wichtige ausländische Galerien teilnehmen.

Zu beiden Veranstaltungen erscheint ein gemeinsamer Katalog im Format 48x32 cm mit zahlreichen Abbildungen; außerdem ist eine Luxusausgabe in 150 Exemplaren mit Originalgrafik in Vorbereitung. Auskünfte durch die Geschäftsleitung: 5 Köln, Hohenzollernring 32, Telefon 244904. Hotelreservierungen durch: Verkehrsamt Köln, 5 Köln, Am Dom, Telefon 20383348.

Portraits: Brunsberg, Hannover; van de Loo, München; Stangl, München; Mayer, Esslingen; Wilbrand, Köln; Gunter, Düsseldorf; Buchholz, München; Bloch, Berlin; Ziemer, Köln; Ströwe, Köln; Springer, Berlin; Schmidt, Düsseldorf; Müller, Stuttgart; Riese, Köln; Neuen, Düsseldorf; Neuenhof, Hamburg.

Abb. 5  
Anzeige „Kölner Kunstmarkt '68“ in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ (XXI, Heft 11–12, 1968).

**PROSPECT 68**

Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde  
An International Preview of Art from the World's Galleries  
Exposition Internationale des Galeries d'Art d'Avant-Garde

Kunsthalle Düsseldorf 20.–29. September 1968  
Organisation: Konrad Fischer · Hans Grotzow

Griff Düsseldorf

PROSPECT 68 · 4 Düsseldorf Nord · Postfach 793 · Telefon 426024

Abb. 6  
Anzeige Kunstmesse „Prospect 68“ (Düsseldorf) in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ (XXI, Heft 9–10, 1968).

War der Einfluss des privaten Kunsthandels und -markts bis 1967 auf öffentliche Entscheidungsträger marginal und, wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird, auch im allgemeinen Vergleich zur öffentlichen Förderung eher gering, so vollzog sich nun in den 1960er Jahren mit der „wirtschaftlichen Potenzierung“ und „Internationalisierung der geistigen Kontakte“<sup>664</sup> eine entscheidende Wandlung auf dem privaten Kunstmarkt, die auch die Wahrnehmung desselben ändern sollte.<sup>665</sup> Dies musste sich zwangsläufig auf den Bereich der unternehmerischen Förderung auswirken. War es schon immer Aufgabe des Kunsthandels, Werke der Gegenwart zu vermitteln und zu verkaufen, so stieg mit den Demokratisie-

663 Vgl. Jacobs, Brigitte: Im Spannungsfeld zwischen Kunstelite und Populärkultur. Der Kölner Kunstmarkt und seine Gegen- und Konkurrenzveranstaltungen in der Medienkritik, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 25–42, hier: S. 29–35.

664 Dienst, Rolf-Gunter: Wandel durch Handel. Anmerkungen zur Galerieszene, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985, Katalog zur Ausstellung vom 27.9.1985 – 21.11.1986 in der Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz Berlin, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1985, S. 668–672, hier: S. 670.

665 Ebd.; vgl. Dienst, Rolf-Gunter: Kunstmarkt '67 in Köln, in: Das Kunstwerk XXI, Heft 1–2, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1967, S. 65 f.

rungsbemühungen im Bereich der Kunst und Kultur in den 1960er Jahren nun der kommerzielle Anspruch der Galerietätigkeiten. Nicht nur Künstler veranlassen, Kunst mittels Aktions- und Popkunst einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Auch von Seiten des Kunsthandels wurde über neue Verbreitungsmechanismen via Kunstmesse und künstlerische Reproduktionstechniken nachgedacht.<sup>666</sup>

Das bereits für den ökonomischen sowie politischen Bereich festgestellte und in der Literatur so benannte Phänomen der „Amerikanisierung“ trat folglich auch im deutschen Galeriewesen, auf dem privaten Kunstmarkt und somit in der unternehmerischen Kunstförderung ein.<sup>667</sup> Dabei ist zur Begrifflichkeit „Amerikanisierung“ in diesem Zusammenhang anzumerken, dass diese – wie sich bereits im Rahmen der Entwicklungen in den 1950er Jahren andeutete – semantisch vielfältig aufgeladen ist und daher unterschiedlich verwendet werden kann. Axel Schildt differenziert zudem zwei zeitliche Phasen des als „Amerikanisierung“ bezeichneten amerikanischen Einflusses. Umschreibe das begriffliche Konstrukt für die Dekade der Nachkriegszeit den Transfer amerikanischer Ideen nach 1945 „von oben“, so habe seit dem Heraufziehen des Kalten Krieges sowie der massenkulturellen Änderungen eine Umdeutung des Begriffs „von unten“ stattgefunden. Modernisierung habe an anderer Qualität gewonnen und sei nun auch aus eigenen gesellschaftlichen Antriebskräften möglich.<sup>668</sup>

Im Kontext dieser zweiten Phase, in der sich im Bereich der Kunst die künstlerische Abstraktion spätestens seit der zweiten Documenta durchgesetzt und sich reproduktive Elemente des Aktionistischen sowie des Alltags integriert hatten, steht „Amerikanisierung“ nicht nur im Rahmen der kunsthistorischen Moderne-Debatte für Liberalisierung, Bindungslosigkeit, Subjektivismus oder einen künstlerisch adaptierten Freiheitsbegriff. Der Begriff impliziert auch Phänomene wie Medialisierung, Kommerzialisierung und Massenkultur.<sup>669</sup> Der bisherige, weitestgehend doch anonyme Handelsrahmen der deutschen Privatgalerien wurde Ende der 1960er Jahre mit der Institution einer Konsummesse für Kunst gesprengt und der Schritt zur transparenteren, marktwirtschaftlichen Vertreibung von Kunst bewerkstelligt.<sup>670</sup> Brigitte Jacobs stellt dies ebenfalls in ihrer Untersuchung zum Kölner Kunstmarkt fest:

„Was bis zu diesem Zeitpunkt (Kölner Kunstmarkt 1967) eher fern von einem großen Publikum versteckt und exklusiv hinter Galerietüren passierte, war bisher nur einem eingeweihten Publikum vorbehalten.“<sup>671</sup>

666 Vgl. Jacobs, Im Spannungsfeld zwischen Kunstelite und Populärkultur, S. 27.

667 Vgl. Dienst, Wandel durch Handel, S. 670; Koechel, Eine Strategie der Flexibilität, S. 19 f.

668 Vgl. Schildt, Zur sogenannten Amerikanisierung in der frühen Bundesrepublik, S. 31–40, besonders: S. 37 f.

669 Vgl. ebd., S. 39; Schneider, Irmela: Zur Relationierung von Medialisierung/Amerikanisierung und Globalisierung/Lokalisierung in Mediendiskursen des 20. Jahrhunderts, in: Koch, Modernisierung als Amerikanisierung?, S. 155–180; Autsch, Sabiene: „Die Welt schmeißt mit Farben“ – Abstraktion und Amerikanisierung auf der Documenta 2 (1959), in: Koch, Modernisierung als Amerikanisierung?, S. 133–254, hier: S. 236–240.

670 Vgl. Dörstel, Wilfried: Die Kunstmesse: Denkraum, Selbstauskunft des Kunstmarkts und Senke der Kunst. Oder: Die Frage ist, wer das Sagen hat, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 59–78, hier: S. 60.

671 Jacobs, Im Spannungsfeld zwischen Kunstelite und Populärkultur, S. 25.

Mit der Erfindung des Kunstmarktes sei Kunst „in den Markt als Ort des Austausches von Gütern mit all seinen Bedingungen integriert“<sup>672</sup> worden. Zu diesen gehörten laut Jakobs Konkurrenz, Spekulation, Konjunktur sowie Konkurs. Diese bedingten die Zuschreibung eines Warencharakters, den die Kunst somit auf einer Messe erhalten habe. Das bisherige Verständnis von Kunst, das den merkantilen Aspekt eher ausschloss, erfuhr durch diese kapitalistische Aufladung eine grundlegende Änderung. In diesem Sinne nahmen die Künstler, ihre Vermittler und Kritiker die Rolle der Kunstproduzenten und die Sammler sowie Käufer die Rolle der Kunstkonsumenten ein.<sup>673</sup>

Für die Entwicklung der unternehmerischen Kunstförderung ist festzuhalten, dass die Bestimmung des vermeintlichen oder tatsächlichen „Wertes“ eines Kunstwerkes aufgrund der neuen Marktstrukturen in den folgenden Jahren eine wesentliche Wandlung erfahren sollte. Durch gezielt arrangierte Kommunikationsmechanismen konnten nun Galeristen und Händler den jeweiligen Marktwert einzelner Künstler steigern, sodass nicht mehr nur ihre Kunst, sondern auch die Reputation der Künstlerpersönlichkeit wie eine Aktie an der Börse in der Kunstszene gehandelt werden sollte.<sup>674</sup> Der seit 1970 jährlich von dem Kunst- und Wirtschaftsjournalisten Willi Bongard erstellte „Kunstkompass“, eine in der Zeitschrift „Capital“ veröffentlichte Rangfolge der am internationalen Kunstmarkt erfolgreichsten Künstler, half dabei den „Aktionären“ bzw. den „Kunstkonsumenten“ bei der Spekulation mit sowie bei der Investition in „Wandaktien“.<sup>675</sup> Erfolg bemaß sich auch in diesem Ranking nicht an der Wertschätzung des jeweiligen künstlerischen Objekts, sondern an der Repräsentanz des Künstlers in wichtigen Ausstellungen, Sammlungen oder deren Beachtung etwa in der zeitgenössischen Berichterstattung.<sup>676</sup> Diese geänderten Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien von Kunst als kommerziellem Spekulationsobjekt sollten seither und, wie sich noch zeigen wird, spätestens seit den späten 1980er Jahren die Ausrichtung der unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung stark beeinflussen.<sup>677</sup>

Die „basarähnliche Präsentation der Kunstwerke und die Pflicht zur öffentlichen Auspreisung“<sup>678</sup> auf der Kunstmesse 1967 bot nun vorerst alten Geschäftsexperten, aber vor allem auch vielen neuen kunstbegeisterten Privatleuten und -sammlern ein gemeinsames und öffentliches Verkaufsforum für Kunst. Rückblickend betrachtet läutete der „Schritt aus der Galerie hin zum Kunden“ eine „neue Ära für Kunst und Vermittlung ein“.<sup>679</sup> Günter Herzog stellt im Nachhinein fest, dass die jungen Galeristen durch diese Art der Kunstvermittlung nicht

672 Ebd.

673 Vgl. ebd.; siehe auch: Damus, Kunst in der BRD, S. 268.

674 Zum Vergleich Kunstwerk – „Wandaktie“ siehe: Herzog, Aus dem Himmel auf den Markt, S. 12.

675 Herzog, Aus dem Himmel auf den Markt, S. 12.

676 Vgl. ebd., S. 12 f.; Dörstel, Die Kunstmesse, S. 70 f.

677 Siehe Kap. 7.2. und 7.5.

678 Herzog, Günter: Aus dem ZADIK. Notizen zu Rudolf Zwirner, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (26.07.2013), online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/aus-dem-zadik-notizen-zu-rudolf-zwirner-12306694.html> (4.07.2015).

679 Schultz, Die Galerie Der Spiegel, S. 23.

zuletzt den Mittelstand als neue Käuferschicht erschließen konnten.<sup>680</sup> Dass die Werke der „École de Paris“ und der Amerikaner damals begrenzt verfügbar und die Sammler der klassischen Moderne zum Zeitpunkt des ersten Kunstmarkts eher „gesättigt“ gewesen seien, hätte nicht nur die Notwendigkeit hervorgerufen, die junge deutsche Kunstproduktion zu stimulieren, sondern auch in den Folgejahren eine neue Generation an jungen Sammlern „heranzuzüchten“.<sup>681</sup>

Das Phänomen einer neuen Käuferschicht als Folge des Kunstmarkts wird in der Literatur lediglich benannt. Hinreichende Untersuchungen hierzu fehlen.<sup>682</sup> Es stellt sich folglich die Frage, inwiefern diese Entwicklung allein auf die Institutionen der Verkaufsmessen zurückzuführen ist. Explizite Besucherlisten sind nicht vorhanden und auch zeitgenössische Presseartikel, die über den ersten Kunstmarkt berichten, geben eher allgemeine und unzureichende Auskünfte über potentielle Branchenneulinge aus dem wirtschaftlichen Mittelstand. Hier ist von „(westdeutschen) Privatsammlern“, „exklusivem Publikum“ sowie „Arrivierten oder Halbarrivierten“ statt von expliziten Personennamen die Rede.<sup>683</sup> Es ist anzunehmen, dass die Konstituierung einer „neuen“ Käuferschicht eines längeren Zeitraums bedurfte, sodass die Untersuchung der sich allgemein neu rekrutierenden Sammlergeneration eine differenziertere Analyse der Kunstmesse-Entwicklung ab den ausgehenden 1960er Jahren bedarf. Eine solche könnte somit Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein.

Für die Beantwortung der eingangs gestellten Frage nach der Entwicklung der privaten Kunstförderung kann in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass seit Ende der 1960er Jahre der Mittelstand als neue Käuferschicht vermehrt auf dem deutschen Kunstmarkt eine Rolle spielte, genügen. Denn an späterer Stelle wird sich in einem anderen Kontext zeigen, dass die hier benannte Feststellung bezüglich der veränderten sammelnden Klientel nicht ausschließlich aufgrund der neuen Vertriebsmethoden zum Tragen kommt, sondern durchaus multikausalen Ursprungs ist.<sup>684</sup>

Erinnert die Institution der Kunstmesse an eine professionalisierte und expandierte Ausführung der bereits angeführten Weihnachtsausstellungen des Kulturkreises,<sup>685</sup> so findet sich hier m. E. und auch Günter Herzogs Ansicht nach bewahrt, was Theodor W. Adorno bereits 1959 in Baden-Baden proklamierte: Kunst bedürfe derjenigen ökonomischen Formen, die den Produktionsverhältnissen einer Epoche angemessen seien.<sup>686</sup> Die gesellschaftlichen Entwicklun-

680 Vgl. Herzog, Aus dem ZADIK (a.a.O.).

681 Herzog, Aus dem Himmel auf den Markt, S. 14.

682 Diese Auskunft ergab sich aus dem E-Mail-Kontakt am 4.12.2013 mit Brigitte Jacobs van Renswou, wissenschaftliche Mitarbeiterin des ZADIK.

683 Vgl. O.V.: Pop mit Profit, in: Der Spiegel (25.09.1967), Ausgabe 40/1967, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353384.html>; Sello, Gottfried: Mehr kommerziell als progressiv. Der erste deutsche Kunstmarkt im Kölner Gürzenich, in: Die Zeit (22.09.1967), Nr. 38, online: <http://www.zeit.de/1967/38/mehr-kommerziell-als-progressiv> (4.07.2015).

684 Siehe Kap. 4.3.2.

685 Vgl. Kap. 3.4.1.

686 Vgl. Adorno, Wird die moderne Kunst „gemanagt“?, S. 43; Herzog, Aus dem Himmel auf den Markt, S. 17; siehe Kap. 3.3.2.

gen auf der Metaebene, die mit generalisierten Begriffen wie „Demokratisierung“, „Pluralisierung“, „Politisierung“, „Sozialisierung“ oder „Medialisierung“ zusammengefasst werden können, sowie der gestiegene materielle Wohlstand der Bevölkerung führten auf dem Kunstmarkt der 1960er Jahre dazu, dass sich die Produktionsverhältnisse änderten und neben den Protagonisten der Kunstszene immer öfter „Laien“ an künstlerischen Inhalten und dem privaten Sammlungsaufbau Gefallen fanden. Die Rekrutierung neuer Käuferschichten ist demnach ein Hauptziel der Kunstmesseveranstalter gewesen. Es entstand ein immer größerer Kreis von Kunstliebhabern und -kennern, denen durch ihr erwirtschaftetes Kapital einerseits und durch erschwingliche Preise andererseits die Gelegenheit eröffnet wurde, Kunst etwa in Form von seriell produzierten Auflageditionen oder Multiples zu sammeln.<sup>687</sup>

Gerade im Bereich der Grafik, der durch Siebdruck und Offsets enorm erweitert wurde und ebenfalls auf der Messe Absatz fand, konnte etwa Rudolf Zwirner seine Erfahrungen aus der Berliner Hospitantenzeit in die Akquirierung neuer Kundschaft einbringen.<sup>688</sup> Die Vervielfältigung durch Drucke oder repetitive Vorgänge war dabei nichts grundlegend Neues. Anfänge eines seriellen Denkens in der künstlerischen Produktion existierten bereits seit Einführung des Buchdrucks oder des Fließbandes im modernen industriellen Fertigungsprozess. Bis Mitte der 1960er Jahre hatte dies jedoch in der Entwicklung des deutschen Kunsthandels eine eher untergeordnete Rolle gespielt. Mit dem Funktionswandel des Kunstwerks und der geänderten, kommerziellen Marktmechanismen wurde der Zugang zur Kunst als Eigentum in einer kapitalistischen Gesellschaft mit Hilfe hoher Auflagen und einem nahezu inflationären Angebot nun ermöglicht und grundlegend erleichtert. Folglich begann sich das Sammlerspektrum seit den 1960er Jahren aus einem „breiten gehobenen Mittelstand“<sup>689</sup> zu rekrutieren.<sup>690</sup>

## 4.3 Entschiedene Epigonen

### 4.3.1 Sammler gehen voran

Die zuvor formulierte Hypothese, von der Schenkung Haubrich sei nicht nur eine zeitlich später eintretende, sondern stellenweise auch eine sammlungsgetrieben anders ausgerichtete Entwicklung im unternehmerischen Kunstengagement seit 1945 ausgegangen, kann im Folgenden nun eingehend bekräftigt werden.<sup>691</sup> Denn im Laufe der 1960er Jahre wurden bereits bestehende Unterneh-

687 Siehe Kap. 4.3.2.

688 Vgl. Herzog, *Aus dem Himmel auf den Markt*, S. 14.

689 Schultz, *Die Galerie Die Spiegel*, S. 23.

690 Vgl. Holz, Hans Heinz: *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Darmstadt 1972, S. 97 und S. 225 f.

691 Vgl. Kap. 2.2.

mersammlungen, die inhaltlich zwar divergierten, zeitlich jedoch in einen Zeitraum fallen, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>692</sup>

Darüber hinaus begannen im Kontext der oben dargelegten Demokratisierungsbewegungen in den Bereichen Kunst und Kultur und parallel zu den im Folgenden aufgeführten Sammlungsveröffentlichungen weitere, meist aus dem „gehobenen Mittelstand“<sup>693</sup> kommende Unternehmer nach ihren Interessen Kunst zu sammeln. Einige der daraus entstandenen Sammlungen sollten dann wiederum und in der Gesamtentwicklung chronologisch verschoben erst ab den späten 1980er Jahren öffentlich präsentiert werden. Darauf wird an späterer Stelle gesondert eingegangen.<sup>694</sup>

Die angenommene zeitliche Verschiebung der Sammlungsveröffentlichungen nach dem Muster der Schenkung Haubrich bestätigte sich am Beispiel der bereits erwähnten Unternehmer Hermann F. Reemtsma und Bernhard Sprengel. Beide agierten sammlungsgenetisch ähnlich wie der Kölner Rechtsanwalt Josef Haubrich.

Reemtsma hatte beispielsweise das gesamte Werkkonvolut des mit ihm befreundeten und von den Nazis als „entartet“ deklarierten Bildhauers Ernst Barlach bereits im Jahr 1960 in einem Museum im Hamburger Jenischpark zugänglich gemacht.<sup>695</sup> Da nach 1945 der Fokus im Rahmen der alliierten Ausstellungstätigkeiten, aber auch in öffentlichen Museen auf die im Dritten Reich verfolgte Kunst gelegt wurde, war das Interesse an Barlachs Werk groß. Reemtsma stellte Teile seiner Barlach-Sammlung immer wieder für Ausstellungen zur Verfügung und entschied sich Ende der 1950er Jahre, diese in eine Stiftung zu überführen. Bei der Stiftungsgründung zehn Jahre später umfasste das Konvolut 50 plastische Arbeiten und 150 Zeichnungen von Barlach. Ab 1955 arbeite Reemtsma dann an dem Vorhaben, seine Sammlung geschlossen öffentlich zu machen. „Mein Wunsch geht dahin, ein Haus an der Niederelbe, also dort, woher Barlach stammt, zu finden [...]“,<sup>696</sup> äußerte sich Reemtsma im Jahr 1959.

Mit Hilfe einiger Hamburger Politiker gelang es ihm, die Stadt dazu zu bewegen, ein Grundstück im Hamburger Jenischpark bereitzustellen. Während die Stadt die Bedingung stellte, dass Architekten dort ein Museum errichten, das sich in die Landschaft einzufügen habe, verlangte Reemtsma im Gegenzug, dass die Ausstellungsräume einen „möglichst intimen, fast wohnlichen Charakter“<sup>697</sup> besitzen sollten. Die Eröffnung des bis heute privat getragenen Ernst-Barlach-

692 Vgl. Manske, Kunst der 60er Jahre, S. 783; siehe auch: Gassen, Richard W./Scotti, Roland: „Druckgraphik & Multiples in den 60er Jahren“, in: Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik. Katalog zur Ausstellung (Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 13.01.-3.03.1996; Wilhelm-Fabry-Museum der Stadt Hilden 24.03.-9.06.1996), hrsg. von Richard W. Gassen/Roland Scotti, Ludwigshafen am Rhein 1996, S. 23.

693 Schultz, Die Galerie Die Spiegel, S. 23.

694 Siehe Kap. 6.5.1.

695 Zur Sammelmotivation: Lott-Rechke, Dagmar: „Zu meiner Legitimation darf ich anfügen, daß ich Kunstfreund bin, auch Sammler.“ Hermann F. Reemtsma und die Kunst, in: „Kunstwerke, die mich angehen“. Der Sammler Hermann F. Reemtsma (1892–1961), hrsg. von Eva Caspers, Hamburg 1992, S. 7–18; zum Engagement für Ernst Barlach: Caspers, Eva: Eine „Innere Verpflichtung“. Hermann F. Reemtsmas Engagement für Ernst Barlach, in: Caspers, „Kunstwerke, die mich angehen“, S. 19–41.

696 Zit. nach: Caspers, Eine „innere Verpflichtung“, S. 36; zur Sammlung vgl. Homepage des Ernst-Barlach-Hauses: [http://ernst-barlach-haus.de/Sammlung/sammlung\\_museum.html](http://ernst-barlach-haus.de/Sammlung/sammlung_museum.html) (4.07.2015).

697 Caspers, Eine „innere Verpflichtung“, S. 36.

Hauses im Jahr 1962 erlebte Reemtsma nicht mehr.<sup>698</sup> Seine Sammlungsveröffentlichung geschah im Vergleich zur Schenkung Haubrich zeitlich gesehen später, im Hinblick auf die folgenden Stiftungen jedoch noch früh.

Als ein weiteres Beispiel dient das Sammelverhalten des Schokoladenfabrikanten Bernhard Sprengel. Der 70-Jährige und seine Frau stifteten 1969 den städtischen Museen Hannovers ihre Sammlung mit Gemälden von Emil Nolde, Max Beckmann, Paul Klee, etc.<sup>699</sup> Auch hier entstand zehn Jahre nach der Stiftung ein eigenes „Sprengel-Museum“, das von Stadt und Land sowie mit zweieinhalb Millionen DM der Stifter finanziert wurde.<sup>700</sup>

Im Unterschied zu Reemtsma und Sprengel hatten Peter Ludwig und Karl Ströher erst nach 1945 begonnen, Kunst zu sammeln. Sie richteten ihren Sammlungsfokus auf zeitgenössische europäische und amerikanische Kunst. Dennoch können sie als weitere Beispiele für die bereits angeführte und von Frey beschriebene Tendenz, dass Privatsammler mittels ihrer Stiftungen und Schenkungen eine zentrale Rolle im öffentlichen kulturellen Geschehen einnahmen und somit ein mäzenatisches Fundament in der Bundesrepublik legten, angeführt werden.<sup>701</sup>

Ludwig, der „mit der Überzeugungskraft des etablierten Industriellen und promovierten Kunsthistorikers eine Kunst wie die Pop-Art in Deutschland ‚hoffähig‘“<sup>702</sup> gemacht hatte, tat es dem Kölner Rechtsanwalt und Kunstsammler Josef Haubrich gleich und übergab im Jahr 1969 Teile seiner Sammlung als Dauerleihgabe dem Wallraf-Richartz-Museum.<sup>703</sup> Dem damaligen Direktor des Museums, Gert von der Osten, sicherte Ludwig zu, dass er keine besondere Hervorhebung der Sammlung und keine gesonderte Ausstellung verlange. Er wolle seine geliehenen Werke in den Bestand integriert wissen. Gert von der Osten war erstaunt, denn eine solch aufgeschlossene Auflage sei ihm vorher so noch nicht begegnet: „Dies war eine einmalige Großzügigkeit.“<sup>704</sup>

Was die Übergabe der Sammlung Ludwig im allgemeinen, museumspolitischen Kontext für das Kölner Museum bedeutete, fasst von der Osten weiter im Vorwort des Katalogs anlässlich der ersten Präsentation der Sammlung Ludwig im Jahr 1969 wie folgt zusammen:

698 Ebd., S. 32–37; siehe Homepage des Ernst-Barlach-Hauses (a.a.O.); sowie Homepage der Stadt Hamburg: <http://www.hamburg.de/ernst-barlach-haus/> (4.07.2015).

699 Vgl. Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 280–284.

700 Vgl. Bode, Ursula: Möglichkeiten des Glücks oder Der Kopf allein fasst kein Kunstprodukt. Bernhard Sprengel und seine Sammlung, in: Ein Geschenk...Die Sammlung Sprengel, hrsg. von Angela Kriesel, Göttingen 2010, S. 17–25, hier: S. 18; Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 204; siehe auch Museumshomepage: <http://www.sprengel-museum.de/besucherinformation/geschichte/index.htm> (4.07.2015).

701 Vgl. ebd., S. 194 f.; siehe Kap. 2.2.

702 Koechel, Eine Strategie der Flexibilität, S. 20.

703 Vgl. Illner, Eberhard: „Kenner, kauft Kunst in Köln auf dem Kunstmarkt 68“. Die Stadt Köln und der Kölner Kunstmarkt, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 43–58, hier: S. 51.

704 Osten, Gert von der: Der Sammler geht voran, in: Kunst der sechziger Jahre, Sammlung Ludwig, hundert Werke im Wallraf-Richartz-Museum, hrsg. von Gert von der Osten/Horst Keller, Köln 1969, o.S.

„Damit macht das Museum zur rechten Stunde eine ganz außergewöhnliche ‚Erwerbung‘: Es kommt in die Lage, ohne eigene Bestände dasjenige zu präsentieren, was es auch auf sich selbst gestellt jetzt – wenn auch freilich in viel bescheidenerer Weise – erwerben und präsentieren müsste und auch wollte: wesentliche Erscheinungen der Kunst aus Europa und Amerika von heute [...].“<sup>705</sup>

Mit ihren Stiftungen stießen Ludwig wie auch weitere Unternehmer zum einen in inhaltliche und zum anderen in finanzielle Lücken der öffentlichen Museumsbestände vor. Galt es hier unter den Vorgaben der staatlichen Kulturpolitik strikte Neutralität im Hinblick auf die Förderung bestimmter Kunstrichtungen zu wahren und mit dem öffentlichen Etat auszukommen, so waren die Leihgaben eine zumindest von einigen Museumsdirektoren und Sachverständigen gern gesehene Ergänzung.

Die Überschrift, die Gert von der Osten für sein Vorwort gewählt hatte, ist seither zum Leitmotiv für die Bestimmung des Verhältnisses von Sammler und Museum in der Bundesrepublik geworden.<sup>706</sup> „Der Sammler geht voran“ benenne etwa nach Ansicht des Kultur- und Ausstellungsexperten Bernhard Schulz die Tatsache, dass das Gutbefinden, nach dem ein Sammler seine Werke zusammenstelle, schließlich „in das übergreifende Urteil, das die Kunstgeschichtsschreibung fällt und die Erwerbungsbestrebungen der Museen leitet,“ münde.<sup>707</sup> Denn es fehle den Museen schon immer an den nötigen Mitteln, um aktuelle Kunstentwicklungen sammelnd begleiten und dokumentieren zu können. Mit Ludwig trete dann „jener neue Typus von Sammlern hervor, der sich mit der Überlassung seiner Schätze nicht bescheidet, sondern aktiv auf die Museumspolitik Einfluss“ nehme.<sup>708</sup>

Die im Jahr 1969 von Ludwig geäußerten Bedingung, er wolle seine Werke lediglich in den Ausstellungsbetrieb integriert wissen, entspricht dabei einer Wunschvorstellung eines jeden Museums. Meist beliefen sich die Voraussetzungen einer privaten Stiftung nicht auf die bloße „Integration“ der Bilder in den bereits vorhandenen Bestand. Auch Ludwigs Erscheinung des gönnerhaften Mäzens sollte in den Folgejahren Risse erhalten, als dieser etwa 1983 „in der größten privaten Kunsttransaktion der Nachkriegszeit“<sup>709</sup> eine bedeutende mittelalterliche Handschriftensammlung für 96,8 Millionen DM nach Amerika verkaufte. Und dies, obwohl er sie stets dem Kölner Schnütgen Museum zur Verfügung gestellt hatte und dort fünf Jahre lang hatte wissenschaftlich bearbeiten lassen.<sup>710</sup> Zudem warf die zu dieser Zeit vorherrschende Diskussion über die

705 Ebd.

706 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 12, Fn. 11.

707 Schulz, Bernhard: Der Sammler geht voran, Kommentar auf der Homepage der Kulturstiftung der Länder, s.d., online: <http://www.kulturstiftung.de/aufgaben/kulturpolitische-themen/kulturerbe-bewahren/der-sammler-geht-voran/> (4.07.2015).

708 Ebd.

709 Sager, Die Besessenen, S. 199; vgl. Bude, Heinz: Peter Ludwig – Im Glanz der Bilder. Die Biographie des Sammlers, Bergisch Gladbach 1993, S. 201.

710 Vgl. ebd., S. 202 ff.; siehe auch: Sager, Die Besessenen, S. 199 f.; Ridler, Privat gesammelt, S. 60 f.

sogenannte Stiftung Ludwig, in dessen Stiftungsrat der Bund, das Land Nordrhein-Westfalen, die Stadt Köln und das Ehepaar Ludwig zu gleichen Teilen vertreten sein sollten, nicht immer ein positives Licht auf den „Super-Kollektionisten“ bzw. den „Kunst- und Wirtschaftsfaktor Ludwig“.<sup>711</sup>

Die Tatsache, dass ein privat engagierter Sammler am Ende stets selbst über sein Eigentum verfügen konnte, bildet die Grundlage für das spannungsgeladene Verhältnis zwischen Privatförderer, Öffentlichkeit und Museum. Dass ein Privatmann mit seinem Kunstengagement auch nach einer Sammlungsveröffentlichung in Verbindung gebracht werden wollte, zeigen oftmals schon die Namen der eigens für Privatsammlungen errichteten Museen. Bernhard Sprengel beispielsweise legte den Namen „Sprengel-Museum“ des Neubaus im Stiftervertrag fest. Darüber hinaus bedankten sich häufig die jeweiligen Städte im Falle einer Stiftung mit einem Museumsneubau, der den Namen des Stifters trug. Dies bezeugt etwa die Entwicklung der Sammlung Ludwig zum gleichnamigen Museum, das im Jahr 1976 von der Stadt Köln errichtet wurde und seither auch die Bilder eines anderen Stifters, die des Anwalts Haubrich, beheimatet. Ein weiteres Beispiel ist das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen. Dieses wurde 1979 als Dank für den unternehmerischen Sammler Wilhelm Hack gebaut, nachdem dieser von der Stadt Köln eine Absage für sein Stiftungsangebot erhalten hatte.<sup>712</sup>

Nicht jede Stiftung und die damit verbundenen, vom Stifter gewünschten Auflagen fanden ihre Umsetzung. Auch wenn häufig der Eindruck entstanden ist und weiterhin entsteht, Privatsammler besäßen eine Art Vorrecht oder gar Allmacht in museumspolitischen Angelegenheiten, so wurden doch die Vorgaben eines Sammlers nicht immer wie in den Fällen Reemtsma, Sprengel oder Ludwig realisiert. Dies zeigt etwa neben dem Fall Wilhelm Hack das Beispiel des Industriellen Karl Ströher, der mittlerweile auf Vermittlung Franz Dahlems die komplette Sammlung des New Yorker Sammlers Leon Kraushaar gekauft hatte. Teile seiner Sammlung stellte Ströher im Jahr 1970 dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt als Dauerleihgabe zur Verfügung. Neben Werken von Warhol wurde hier auch der sogenannte Block-Beuys, die größte und bedeutendste Werkgruppe des deutschen Künstlers Joseph Beuys, gezeigt.<sup>713</sup>

Dem Privatsammler Ströher war an einer Stiftung an das Museum gelegen. Im Gegenzug verlangte Ströher vom hessischen Kultusministerium einen Neubau eines Museums für moderne Kunst. Da dieser nie bewilligt wurde, blieb auch die Stiftung aus. Nach Ströhers Tod wurden die Bilder aus dem Landesmuseum auf die Erbgemeinschaft verteilt und von ihnen u. a. an das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt verkauft. Hierdurch konnte wenigstens ein Teil der Sammlung zusammengehalten und weiterhin der Öffentlichkeit präsentiert werden.<sup>714</sup>

711 Stachelhaus, Heiner: Stifet Ärger: Stiftung Ludwig, in: Das Kunstwerk, XXXV, Heft 1, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1981, S. 43 f., hier: S. 43; Ders.: Stiftung Ludwig, in: Das Kunstwerk, XXXV, Heft 3, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1981, S. 90; Puvogel, Renate: Eine „Stiftung Ludwig“?, in: Das Kunstwerk, XXXIII, Heft 6, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1980, S. 43.

712 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 204; Ridler, Privat gesammelt, S. 37 f. und S. 60.

713 Vgl. Zwirner, Wie Warhol in Europa und Beuys in den USA reüssierten, S. 35 ff.

714 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 41.

Private Stiftungen mit stellenweise eigens dafür errichteten Museen sind ungeachtet ihres Eintrittsdatums aufgrund des Sammelzeitraums und -inhalts für den Bestand der öffentlichen deutschen Kunst- und Museumslandschaft von beachtlichem kunsthistorischem Wert. Ohne Haubrichs Sammlung fehlten wichtige expressionistische Bilder der Zwischenkriegsjahre; ohne das Engagement des Privatsammlers Reemtsma wäre Barlachs Gesamtwerk womöglich in dieser Form heute nicht rezipierbar; ohne Sprengel wäre der deutschen Museumslandschaft ein repräsentativer Querschnitt durch die Stilrichtungen der klassischen Moderne verwehrt geblieben.<sup>715</sup> Auf die Bedeutung von Ludwig und Ströher wurde bereits eingegangen.

Das verstärkte kulturpolitische Engagement privater Mäzene aus der Wirtschaft rief Ende der 1960er Jahre und ruft nicht zuletzt bis in die Gegenwart die Frage auf, inwiefern sich Unternehmer in ihrer Funktion als Sammler in die Museumspolitik bzw. in die Gestaltung öffentlicher Kulturangelegenheiten einmischen dürfen. Auch die Benennung dieser Art von Kunstengagement wird seither kritisch diskutiert. Walter Grasskamp beispielsweise bemerkte in seiner 1981 erschienen Publikation „Museumsgründer und Museumsstürmer“,<sup>716</sup> dass die stiftenden Sammler für die Wahrnehmung der vom Staat vernachlässigten Aufgabe mit dem Titel des „Mäzens“ geehrt worden seien, sodass die eigentliche Funktion der Stiftung nicht zum Vorschein käme. Denn der „aktuelle Typ des Industriellen“,<sup>717</sup> der seine Sammlungen den Städten zur Verfügung stelle, habe mit der Tradition des Mäzenatentums wenig gemein: Im Bewusstsein, als „Trendmacher“<sup>718</sup> in der Kunstszene fungieren zu können, mache ein Privatsammler stets Werbung für seine geförderten Künstler und somit auch für dessen Galeristen. Er handle die aktuellen Preise für sich herunter und Sorge mit seiner öffentlichkeitsrelevanten Stiftung für die gesellschaftliche wie (kunst-)historische Anerkennung „seiner“, stellenweise noch nicht gänzlich arrivierten Künstler und deren Kunst. Hinzu komme, dass viele Sammler die Folgekosten, die durch die Stiftungen, etwa durch den Bau neuer Museen und deren weitere Unterhaltung entstünden, den Kommunen überließen. Die Aufwertung des industriellen Sammlers mit dem Titel des Mäzens sieht Grasskamp folglich als unangebracht.<sup>719</sup>

Während solche kritischen Betrachtungen stets das private Engagement für Kunst und Kultur begleiten und sich somit in die allgemeine Diskussion über die Kunstförderung des Unternehmertums einfügen, ist an dieser Stelle für die historische Entwicklung der privaten Förderung jedoch festzuhalten, dass die Stiftungen einzelner Unternehmer zusammengenommen ein neues ideelles Fundament des unternehmerischen Mäzenatentums in der Bundesrepublik legten.

715 Vgl. Severin, Bausteine für die Museen nach 1945, S. 265; Ridler, Privat gesammelt, S. 36 und S. 36.

716 Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

717 Ebd., S. 96.

718 Ebd.

719 Vgl. ebd., S. 96 f.; siehe auch: Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 204.

### 4.3.2 Grundsteine neuer Privatsammlungen

Gleichzeitig zu den Sammlungsveröffentlichungen tätigten im Zuge der kulturellen Demokratisierung und privaten Kapitalanreicherung immer mehr Unternehmer Kunstankäufe. Die in Kapitel 4.2.2 formulierte Annahme einer sich seit Mitte der 1960er Jahre neu formierenden Sammlerschicht kann im Folgenden parallel zur Entstehung neuer Vertriebswege im Kunsthandel bekräftigt werden. Dabei sind einzelne Unternehmer bzw. Sammlerpersönlichkeiten gerade in den vergangenen Jahren in den Fokus des allgemeinen, aber auch des wissenschaftlichen Interesses gerückt. Diverse Detailstudien widmen sich dem Phänomen des unternehmerischen Sammlers, das zum Fundament vieler gegenwärtig bedeutsamer unternehmerischer Kunstengagements wurde. Der Kunsthistoriker Götz Adriani beispielsweise stellt die Sammeltätigkeit von sechs baden-württembergischen Unternehmern exemplarisch nebeneinander und thematisiert die Vielfalt der Beweggründe und die daraus entstandenen Sammlungsbestände. Christina Leber sowie Gerda Ridler befassten sich jeweils im Rahmen ihrer Untersuchungen mit einzelnen Unternehmern bzw. Unternehmen und firmeneigenen Sammlungen. Darüber hinaus geben diverse Internetquellen wie Unternehmenshomepages und Interviews mit Sammlern Aufschluss über den Sammelbeginn und die zu Grunde gelegte Motivation. Diese sollen für den nachstehenden Überblick ebenfalls als Grundlage dienen.<sup>720</sup>

Der Unternehmer Reinhold Würth zum Beispiel erstand im Jahr 1965 sein erstes Kunstwerk, das zum Grundstein seiner gegenwärtig so bekannten Privatsammlung werden sollte. Würth wurde am 20. April 1935 in Öhringen bei Heilbronn geboren und begann 1949 eine kaufmännische Lehre im elterlichen Betrieb. Die Schraubengroßhandlung entwickelte sich nach dem Tod seines Vaters und der Betriebsübernahme im Jahr 1954 rasch zu einem weltweit agierenden Konzern.<sup>721</sup> Einen Ausgleich zum Arbeitsalltag suchte und sucht Würth u. a. in der Beschäftigung mit der bildenden Kunst. Diese habe er immer „als emotionalen Gegenpol zur Rationalität“ seines Kaufmannsberufes empfunden, „obwohl das Sammeln von Kunst der unternehmerischen Tätigkeit nicht ganz unähnlich“ sei.<sup>722</sup> Denn in beiden Fällen seien ein guter Blick für die richtigen Leute, für das Erkennen von Chancen sowie die Fähigkeit zu blitzschnellen Entscheidungen, die viel Geld kosten und nicht immer Erfolg versprechen, notwendig. Von dieser Kombination gehe für Würth „ein prickelnder Reiz“ aus.<sup>723</sup>

Seinen ersten Kontakt mit der Kunstszene erhielt Würth durch seinen Freund und Fotografen Paul Swiridof. Dieser ermutigte Würth zum Kunstsammeln und machte ihn mit weiteren Künstlern und Architekten bekannt. Im Jahr 1965 kauf

720 Adriani, *Unternehmer. Kunst. Sammler* (a.a.O.); Leber, *Kunstsammlungen* (a.a.O.); Ridler, *Privat gesammelt*, besonders: S. 187–228.

721 Vgl. Leber, *Kunstsammlungen*, S. 189 f.

722 Würth, Reinhold: *Erfolgsgeheimnis Führungskultur. Bilanz eines Unternehmers*, Frankfurt a.M. 1995, S. 24.

723 Ebd., S. 24 f.

te Würth mit dem Aquarell „Wolkenspiegelung in der Marsch“ von Emil Nolde sein erstes Bild.<sup>724</sup> In seiner Biographie schreibt Würth:

„Bis etwa 1985 habe ich Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Skulpturen, aber auch Ikonen, Wandteppiche, keramische und Porzellanobjekte ohne vertiefte Fachkenntnisse gesammelt, wie es mir meine Neigung jeweils eingab oder wie es bestimmte Gelegenheiten nahelegten.“<sup>725</sup>

Für Würth waren persönliche Beweggründe ausschlaggebend. Da er sich selbst nicht als „professionell nüchtern abzirkelnder Kunstfachmann“<sup>726</sup> sah, scheint er zu Beginn seiner Sammeltätigkeit dem klassischen Typus des Mäzens zu entsprechen. Würth habe seine Sammlung weder dem Trend gemäß aufbauen noch deren ideellen und finanziellen Wert erhöhen wollen. Doch der Unternehmer berichtigt sich selbst, indem er gleichzeitig zugeben muss, dass ihm als Kaufmann natürlich der ideelle und finanzielle Wert ebenfalls wichtig gewesen sei. Die Freiheit, Werke nach seinem Geschmack zu erwerben, genieße er jedoch mehr.<sup>727</sup>

Zu Beginn seiner Sammeltätigkeit dachte Würth nicht an eine Veröffentlichung seiner Kunstwerke oder an eine Integration von Kunst in sein Unternehmen. Gelegentlich nahm er ein Kunstwerk mit in den Betrieb. Erst ab 1985 sollte sich ein systematischer Ansatz in der privaten Kunstsammlung des Unternehmers entwickeln. Würth arbeitete seither planmäßiger mit Kunsthistorikern, Galeristen und Künstlern zusammen. Seine Sammeltätigkeit wurde professioneller und sein Vorgehen für weitere Unternehmenssammlungen handlungsweisend.<sup>728</sup>

Neben Reinhold Würth widmete sich beispielsweise auch der Bauunternehmer Reinhard Onnasch seit den 1960er Jahren der Kunst. Er versuchte ebenso in der Beschäftigung mit dieser einen Ausgleich zum Beruf zu finden und bekannte sich als Neuling auf dem Gebiet des Kunstsammelns:

„Als ich im Jahre 1968 zunächst in Berlin eine Galerie aufmachte, hatte ich eine relativ vage Vorstellung, nicht nur über das, was ich in dieser Galerie machen wollte, sondern auch über den Kunsthandel und die zeitgenössische Kunst selbst. Mir ging es darum, neben der ziemlich trockenen Materie des Wohnungsbaues noch etwas anderes zu tun, von dem ich mir zunächst für mich persönlich eine Bereicherung versprach.“<sup>729</sup>

Onnasch gestaltete sein Galerie-Programm zunächst ohne konkrete Vorstellungen und zeigte vor allem Werke der klassischen Moderne. Mit dem Interesse an neuerer Kunst setzte dann eine Spezialisierung ein. Im Jahr 1971 verlegte er den

724 Würth, Reinhold: Kunstsammlung – vom Hobby zur Passion, in: Sammlung Würth. Einblick, Ausblick, Überblick, Bd. 1, hrsg. von C. Sylvia Weber, Künzelsau 2001, S. 38–44, hier: S. 38.

725 Würth, Erfolgsgeheimnis, S. 25.

726 Würth, Kunstsammlung, S. 42.

727 Ebd.; vgl. Walter Grasskamps kritische Bemerkungen zur Benennung des industriellen Sammler als „Mäzen“, in: Kap. 4.3.1.

728 Würth, Erfolgsgeheimnis, S. 25; siehe: Kap. 6.5.1.

729 Honisch, Dieter: Zehn Fragen an Reinhard Onnasch, in: Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2.02.-23.04.1978, hrsg. von Nationalgalerie Berlin, Berlin 1978, S. 7 f., hier: S. 7.

Sitz seiner Galerie nach Köln, in die damals boomende Galerienstadt,<sup>730</sup> und widmete sich völlig begeistert von „den Auseinandersetzungen der verschiedenen Kunstrichtungen zu Beginn der 1960er Jahre und ihren Nachwirkungen“ dem Aufbau einer eigenen Sammlung.<sup>731</sup>

Auch der im Jahr 1930 geborene Duisburger Immobilienhändler Hans Grothe begann seine zeitgenössische Kollektion Anfang der 1970er Jahre mit einem für die damalige Zeit spektakulären Kunstankauf. Vorher hatte Grothe expressionistische Kunst gesammelt und bereits 1954 erste Bilder erstanden. Der damals 24-Jährige wollte sich von seinem ersten Gehalt einen Porsche für rund 13.000 DM leisten. Da das Autohaus jedoch noch geschlossen hatte, führte ihn sein Weg am frühen Morgen vorbei an der Düsseldorfer Kunsthandlung Konzen. Grothe entschloss sich gegen den Kauf eines neuen Autos und kaufte stattdessen spontan Emil Noldes „Blumengarten“ und Edwards Munchs „Tingeltangel“. Beide Bilder kosteten zusammen ebenso viel, wie es das neue Auto getan hätte. Erst nach seinem Ankauf der kompletten Ausstellung „Original+Fälschung“ von Sigmar Polke im Jahr 1973 erwarb Grothe dann konsequenter und in engem Kontakt mit einzelnen Künstlern ganze Werkgruppen oder Zyklen – etwa von Gerhard Richter, Georg Baselitz oder Markus Lüpertz.<sup>732</sup>

In München sammelte zur selben Zeit Lothar Schirmer und in Hamburg widmete sich ab 1975 Friedrich Christian Flick der Kunst. Zunächst kaufte dieser ebenfalls Werke der klassischen Moderne und konzentrierte sich dann, wie etwa auch Frieder Burda in Baden-Baden, Anfang der 1980er Jahre der zeitgenössischen Kunst. Den Grundstein seiner jetzigen Sammlung legte Burda 1968 spontan mit dem Erwerb des Bildes „Concetto Spaciale“ von Lucio Fontana. Später kaufte der Verlagsunternehmer Werke des amerikanischen abstrakten Expressionismus wie Jackson Pollock oder Mark Rothko, aber auch des deutschen Expressionismus und schließlich auch Künstler wie Baselitz, Richter, Polke oder Rainer.<sup>733</sup>

Erste Kunstankäufe tätigte ab Mitte der 1960er Jahre auch der Ingenieur Siegfried Weishaupt. In der väterlichen Firma kam es zu ersten Kontakten mit Künstlern und Architekten, wodurch Weishaupt sein Verständnis für Kunst schulen konnte. Zuerst richtete Weishaupt sein Augenmerk auf geometrisch-abstrakte Kunst der damaligen Ulmer Kunsthochschullehrer, bis er dann über diverse Galerien zur Op-Art und zu Werken der Künstlergruppe ZERO kam. Der Jungunternehmer reiste mit seiner Frau wie auch das Ehepaar Ludwig Anfang der 1970er Jahre in die USA, um dort das Sammlungsspektrum zu erweitern.<sup>734</sup>

730 Zur Massierung von Galerien in Köln nach 1967 siehe: Herzogenrath, Die Geburt der Kunstmetropole Köln, S. 20.

731 Honisch, Zehn Fragen an Onnasch, S. 7; siehe auch: Blechen, Camilla: „Sein Revier ist das ganze weite Feld der Zeitgenossen.“ Zum Geburtstag von Reinhard Onnasch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (6.08.2009), online: <http://www.faz.net/zum-geburtstag-von-reinhard-onnasch-sein-revier-ist-das-ganze-weite-feld-der-zeitgenossen-1827468.html> (4.07.15).

732 Vgl. Sager, Die Besessenen, S. 108–124.; Ridler, Privat gesammelt, S. 41.

733 Vgl. Irrgang, Judith: Museum Frieder Burda, in: Unternehmer. Kunst. Sammler; Private Museen in Baden-Württemberg, hrsg. von Götz Adriani, Stuttgart 2009, S. 34–37, hier: S. 35.

734 Vgl. Ruhrberg, Bettina: Kunsthalle Weishaupt, in: Adriani, Unternehmer. Kunst. Sammler, S. 179 ff.

Die Liste der mittelständischen Kunstinteressierten könnte nahezu beliebig fortgeführt werden: Auch die Münchner Eheleute Anette und Udo Brandhorst gingen ihrer Kunstleidenschaft in den 1970er Jahren nach und hinterließen eine Sammlung von rund 700 Werken.<sup>735</sup> Aus dieser Zeit stammt ebenfalls die Privatsammlung Grässlin, die von Dieter und Anna Grässlin mit Werken des deutschen Informel angelegt wurde. Seit den 1980er begannen ihre Kinder ebenfalls zu sammeln, sodass die Sammlung in Sankt Georgen im Schwarzwald gegenwärtig von fünf Familienmitgliedern getragen wird.<sup>736</sup>

Die genannten Beispiele stehen neben vielen anderen für eine neue unternehmerische Sammlergeneration, die noch vor oder während des Zweiten Weltkrieges geboren worden war. Stellenweise konnten die damaligen Jungunternehmer auf die bereits vorhandenen, konsolidierten elterlichen Betriebe zurückgreifen. Ihre Karrieren begannen meist in den frühen Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs, was ihre unternehmerischen Tätigkeiten beflügelte. Wie die Beispiele der Unternehmer Würth und Onnasch zeigen, wurde die Beschäftigung mit Kunst als willkommene Abwechslung zum Arbeitsalltag gesehen. Auch hier diente die in einem anderen Zusammenhang bereits näher erläuterte Analogie zwischen Unternehmertum und Kunstengagement als theoretische Handlungsgrundlage.<sup>737</sup>

Die Antworten der sechs baden-württembergischen Sammler auf Götz Adrianis Frage, inwieweit die Profession des Unternehmers mit der Tätigkeit des Kunstsammelns zusammenhänge, gingen gleichermaßen in eine Richtung. Demnach bedürfe es eines gewissen Unternehmergeistes, um eine Kunstsammlung aufzubauen. Beim Erwerb eines Kunstwerkes kämen Risikobereitschaft, Neugierde, analytisches Einschätzungsvermögen, strategische Entscheidungsfindung sowie die notwendige und in allen Fällen vorhandene finanzielle Grundlage zum Tragen.<sup>738</sup>

Ihre ersten Bilder kauften die kunstinteressierten Unternehmer, die zum Grundstein ihrer Sammlung werden sollten, meist spontan und aus rein subjektiven Beweggründen. Während einige auf den Erwerb von „Klassikern“ vertrauten, wollten andere sich etwa mit dem frühen Einsatz für Pop-Art oder Fluxus von der übrigen Sammlerschicht abheben.<sup>739</sup> Reinhard Onnasch beschrieb im Jahr 1978 hierzu treffend, welche Vorteile ein aus Privateigentum finanzierter Sammlungsaufbau verglichen mit dem öffentlichen Museumsbetrieb mit sich brachte:

735 Zur Sammlung Brandhorst siehe Homepage des Museums „Brandhorst“ online: <http://www.museum-brandhorst.de/de/sammlung-brandhorst.html> (4.07.2015).

736 Vgl. Adriani, *Unternehmer. Kunst. Sammler*, S. 106; zur Sammlung Grässlin/Konzept der Sammlungspräsentation, siehe: <http://www.sammlung-graesslin.eu/sammlung-graesslin/sammlung/konzept/> (4.07.2015).

737 Vgl. Kap. 3.3.1.

738 Vgl. Adriani, Götz: *Acht Fragen an sechs Sammler*, in: Adriani, *Unternehmer. Kunst. Sammler*, S. 18 f.

739 Vgl. Knapstein, Gabriele: *Nur was aufbewahrt wird, ist später da. Sammler und Liebhaber von Fluxus in Deutschland*, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, hrsg. von René Block, Stuttgart 1995, S. 62–70, hier: S. 62: Die vom Künstler bewusst eingenommene Randposition im „offiziellen“ Kunstbetrieb habe etwa Fluxus-Förderer gereizt und ermutigt, nun ihrerseits an den Normen und Konventionen der Kunstwelt und des Kunstmarkt vorbei zu sammeln.

„Ich betrachte es als ein Privileg des privaten Sammlers, persönlichen Neigungen stärker folgen zu können. Das mag vom musealen Standpunkt [...] eine Schwäche sein. Ich sehe das ein wenig anders. Die meisten öffentlichen Sammlungen versuchen, möglichst bekannte Künstler zu zeigen. So sind es immer wieder dieselben Namen, die in den Museen auftauchen. Dies führt zu einer gewissen Gleichförmigkeit. Private Sammlungen sollten da Gegengewichte schaffen.“<sup>740</sup>

In ihren Ankaufentscheidungen waren die Unternehmer unabhängig und setzten etwa mit Werken weniger bekannten, individuell favorisierten Künstler persönliche Akzente. Private Sammlungen konnten demnach als Gegengewicht bzw. Ergänzung oder auch als Ansporn des öffentlichen Ausstellungsgeschehens fungieren, wenn sie denn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Neben der persönlichen Akzentuierung legten viele unternehmerische Privatsammler, so auch Reinhard Onnasch und allen voran Peter Ludwig, Wert darauf, dass bekannte Künstler, wenn nicht sogar anerkannte künstlerische Spitzenleistungen, in der jeweiligen Privatsammlung vertreten waren.<sup>741</sup>

In der Bundesrepublik entstand seit Mitte der 1960er Jahre durch die Fortführung eines traditionellen Modells, Kunst aus Leidenschaft und Interesse zu sammeln bzw. zu fördern, ein Grundstock an bildender Kunst, der aufgrund einer sich gerade zu diesem Zeitpunkt anders orientierenden staatlichen Kulturpolitik so nicht zustande gekommen wäre. Denn wie sich noch zeigen wird, fokussierte sich die staatliche Kulturpolitik auf die Finanzierung der sogenannten Soziokultur und setzte ihre Kräfte an anderen Stellen ein.<sup>742</sup> Somit sind die durch das Engagement einzelner Unternehmer zusammengetragenen Privatsammlungen aus gegenwärtiger Sichtweise von hoher Bedeutung, weil sie einen großen Anteil der Bilder in den öffentlichen, meist von den Unternehmern privat initiierten Museen oder Ausstellungsräumen stellen.<sup>743</sup> Außerdem ist für die weitere Entwicklung des unternehmerischen Kunstengagements in diesem Zusammenhang von Belang, dass seit den ausgehenden 1960er Jahren manche Unternehmer nicht nur anfangen, Kunst zu sammeln, sondern diese auch in den jeweiligen Firmen präsentierten.<sup>744</sup>

Der Fleischwarenfabrikant Karl Ludwig Schweisfurth integrierte beispielsweise im Zeitraum von 1968 bis 1971 zeitgenössische Kunst in den Neubau der Herta-Zentrale in Herten. Schweisfurth übernahm im Jahr 1964 nach dem Tod seines

740 Honisch, Zehn Fragen an Reinhard Onnasch, S. 8.

741 Vgl. ebd. S. 8.

742 Siehe Kap. 4.5.

743 Siehe Kap. 6.5.1.

744 Vgl. Glaser, Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition, S. 266.

Vaters die Firma, deren Großküche 1947 während der ersten Ruhrfestspiele in Recklinghausen die dort gastierenden Schauspieler mit Essen versorgt hatte.<sup>745</sup> In den gegen Ende der 1960er Jahre neu angeschlossenen Großraumbüros wurde nun „nahtlos“ bildende Kunst in die Architektur eingefügt „und nicht als Zier- rat hinzugesetzt“.<sup>746</sup> Karl Schweisfurth selbst umschreibt seine Motivation, die ihn dazu bewogen hat, Kunst in seine Firma zu integrieren:

„Mein Denken, mein Wahrnehmen und mein Empfinden sind durch die Be- gegnungen mit Künstlern und mit ihren Arbeiten ungemein bereichert wor- den. Von dieser Bereicherung [...] wollte ich und will ich auch meinen Mitar- beitern etwas mitgeben. Mir ging es einfach darum, die Arbeitsplätze in meinem Unternehmen über das Selbstverständliche und Normale hinaus ein wenig interessanter und menschlicher zu machen, ohne dabei gleich an das Schlagwort von der ‚Humanisierung der Arbeitswelt‘ zu denken.“<sup>747</sup>

Schweisfurth bewegte sich mit der Einführung von bildender Kunst in die Groß- raumbüros seines Unternehmens auf damals noch unerprobtem Terrain. Es war ungewiss, wie die Mitarbeiter, die Kunstwerke bisher und wenn überhaupt nur in der Chefetage erwarteten, darauf reagieren würden.<sup>748</sup>

Mit seinem Experiment stand der Fleischwarenfabrikant am Beginn einer neuen Entwicklung im unternehmerischen Kunstengagement. Seit den ausgehenden 1960er Jahren sollte etwa auch Gunther Luedecke, damaliger Vorsitzender der deutschen Tetra-Pak-Gruppe, oder später dann Herbert Zapp für die Deutsche Bank AG systematisch anfangen, Kunst zu erwerben, um diese dann in den je- weiligen Unternehmensgebäuden präsentieren zu können.<sup>749</sup> Zum einen wurde wie im Fall der Herta GmbH seit Beginn der 1970er Jahren das anfängliche En- gagement eines Unternehmer-„Mäzens“ stellenweise auf das entsprechende Un- ternehmen überführt. Zum anderen wurden kunstinteressierte Mitarbeiter von der Unternehmensleitung beauftragt, in dessen Namen Werke für die Gestaltung der Firmenräume anzukaufen. Letztgenannter Sachverhalt ist als Vorläufer ei- ner prägnanten Entwicklung im Bereich der unternehmerischen Kunstförderung zu sehen, die, wie oben bereits in Schweisfurths Zitat angedeutet, unter dem Schlagwort „Humanisierung der Arbeitswelt“ in den 1980er Jahren noch zum Tragen kommen wird.<sup>750</sup>

745 Vgl. Kap. 2.3.; vgl. Homepage der Hermannsdorfer Landwerkstätten (Schweisfurths Landwirtschafts- Projekt seit den 1980er Jahren) online: <http://www.hermannsdorfer.de/fakten-die-uns-tragen/geschich- te-wie-alles-entstand/> (4.07.2015).

746 Gnichwitz, Siegfried: Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes, München 1987, S. 27; vgl. Leber, Kunstsammlungen, S. 28 ff.

747 Schweisfurth, Karl Ludwig: Vorwort, in: Gnichwitz, Kunst geht in die Fabrik, S. 9 f., hier: S. 9.

748 Vgl. Vogt, Werner-Rudolf: Die Kunst in unserem Unternehmen, in: Gnichwitz, Kunst geht in die Fabrik, S. 11 f., hier: S. 11.

749 Siehe Kap.5.3.2 und Kap. 5.4; Leber, Kunstsammlungen, S. 72 und S. 113 ff.; Roth, Kultur-Sponsoring, S. 199–203 und S. 213–219.

750 Siehe Kap. 5.3.1.

## 4.4 Unter Ideologieverdacht

### 4.4.1 Kollektive Förderung im Kalten Krieg

Während unternehmerische Einzelpersonen im Rahmen ihrer Kunstförderung persönlichen Interessen nachgehen konnten, musste der Kulturkreis, der im Übrigen von Beginn an und nun mehr oder minder zufällig seinen Sitz in der damaligen Galerien- und Kunstszenestadt Köln hatte, den Vorschlägen seiner Mitglieder und dem Rat externer Experten so gut es ging nachkommen. Dies zeigte sich insbesondere bei der Werkauswahl für die Museumsspende oder bei Kunstankäufen für die Grafiksammlungen. Dass auch hierbei Galeristen als Vermittler den Kontakt zum kollektiven Förderverein suchten und der Kulturkreis auf das Informationsnetzwerk des expandierenden Galeriewesens angewiesen war, zeigt etwa der Briefwechsel zwischen dem damaligen stellvertretenden Geschäftsführer des BDI sowie dem aktiven Kulturkreismitglied Gustav Stein und dem Galeristen Michael Hertz.<sup>751</sup>

Hertz, der Anfang der 1950er Jahre die alleinige Vertretung für Gemälde des Künstlers Max Ernst in der Bundesrepublik übernommen hatte, stand im persönlichen Kontakt mit Stein.<sup>752</sup> Dieser sammelte privat Kunst und kommunizierte mit Hertz über mögliche Ankäufe. Schließlich hatte Hertz gelegentlich „Etwas“, bei dem er an Steins Sammlung denken musste.<sup>753</sup> In einer Ansichtssendung vom 8. Januar 1958 nahm der Galerist Bezug auf einen Besuch bei Stein:

„Eine Notiz, die ich mir gelegentlich meines letzten Besuchs bei Ihnen im November machte, sagt mir, dass ich Sie Anfang Januar an zwei in meinem Besitz befindliche Werke erinnern soll, welche Sie nach den Fotos beeindruckt hatten.“<sup>754</sup>

Der Kunsthändler hatte Stein Abbildungen eines Frauenkopfs von Emli Nolde aus dem Jahr 1915 und Max Ernsts „Les obscurs“ von 1957 beigelegt. Beide Werke seien noch verfügbar und wenn die „Stücke für den ‚Bundesverband der deutschen Industrie‘ interessieren“, so wäre Hertz gerne bereit, Fotos mit genaueren Angeboten zu senden.<sup>755</sup>

Der BDI bzw. Stein schienen sich zu interessieren, sodass Hertz bereits zwei Tage später, am 11. Januar 1958, in einem direkt an den Kulturkreis adressierten Schreiben sein Angebot unterbreitete: Noldes „Frau: Profil“ sollte 28.000 DM und Max Ernst Gemälde 35.000 DM kosten. Mit der Antwort ließen die Verantwortlichen des Kulturkreises sich dann bis Ende Januar Zeit, was darauf zurückzuführen ist, dass sich diese in der Zwischenzeit miteinander berieten. Am 31.

751 ZADIK Köln, Bestand: Galerie Michael Hertz: Akte: Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Sign. A013 IV 098.

752 Vgl. ebd.; siehe auch: Galeriebeschreibung online auf Homepage des ZADIK: [http://www.artcontent.de/zadik.info/bestand.aspx?b\\_id=58](http://www.artcontent.de/zadik.info/bestand.aspx?b_id=58) (4.07.2015).

753 Siehe Brief Hertz an Stein am 28. Dezember 1970: ZADIK, A013 IV 098.

754 Brief Hertz an Stein am 8. Januar 1958: ZADIK, A013 IV 098.

755 Ebd.

Januar 1958 antwortete dann abermals Gustav Stein stellvertretend für den Kulturkreis mit einer Absage:

„Wir haben Ihr Angebot vom 11. Januar in der letzten Sitzung besprochen. Es tut uns leid, Ihnen mitteilen zu müssen, dass sich die Herren zu einem Ankauf nicht entscheiden konnten. Die Fotos dürfen wir Ihnen mit bestem Dank zurückgeben.“<sup>756</sup>

Nicht jeder Vorschlag und nicht jedes unterbreitete Angebot wurde von „den Herren“ bewilligt. Stein, der privat Interesse an den von dem Galeristen vorgestellten Bildern gezeigt hatte, konnte zwar eine Diskussion über eventuelle Ankäufe durch den Kulturkreis initiieren und somit Einfluss auf die Werkauswahl nehmen, die endgültige Entscheidung darüber oblag jedoch mittlerweile mehreren Zuständigen bzw. dem zuständigen Gremium.

Obwohl Steins Schreiben jegliche Begründung für die Absage vermissen lässt, kann hier von einer Prioritätensetzung im Rahmen der kollektiven Kunstförderung auch im Hinblick auf das gesamte Förderprogramm ausgegangen werden. Die Entscheidungen über eventuelle Werkankäufe mussten dabei der zeitgemäß aktuellen Förderstrategie sowie dem vorhandenen Förderetat entsprechen. Dass solche hinter verschlossenen Türen abgehaltene Sitzungen über Ankaufentscheidungen das kritische Feuer der eifrigen Verschwörungstheoretiker schürten, steht dabei außer Frage. Mögliche Förderobjekte mussten somit nicht nur dem jeweiligen internen, sondern auch den externen Ansprüchen genügen.

Die in Kapitel 3.4.1 skizzierte kulturökonomische Diskussion um die vermeintlich zu geringen Ausgaben der Wirtschaft im Bereich der Kulturförderung hatte bewirkt, dass der Kulturkreis seinen Förderetat umdisponierte. Die Beträge der sogenannten Ehrengaben, die 1959 noch mit 4.000 DM dotiert waren, wurden beispielsweise bis 1967 auf eine Summe von 8.000 DM erhöht. Empfind Hans Magnus Enzensberger die für ihn vorgesehene Auszeichnung des Kulturkreises im Hinblick auf seine allgemeine Vereinskritik als Schmach und Peinlichkeit, so waren andere Künstler zu dieser Zeit durchaus dankbar für die finanzielle Unterstützung.<sup>757</sup> Schließlich konnte eine Auszeichnung des Kulturkreises den Kulturschaffenden in Zeiten ohne Künstlersozialversicherung und Urheberrechtsschutz viele Vorteile bringen. Nicht nur die finanzielle Unterstützung, sondern auch Kontakte, die mit Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Kunstszene geknüpft werden konnten, halfen Künstlern in ihrem persönlichen und beruflichen Werdegang – und dies nicht zuletzt, weil eine fortwährende individuelle Förderung gesichert werden konnte.<sup>758</sup>

<sup>756</sup> Brief Stein an Hertz am 31.01.1958: ZADIK, A013 IV 098.

<sup>757</sup> Gespräch mit Gehring/Müller: Es gab weder Dankesreden der Künstler noch eine Laudatio auf jenen, sodass im persönlichen Kontakt/Austausch gedankt wurde.

<sup>758</sup> Vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 34; siehe auch: Conzen, Brigitte: Kulturförderung der Wirtschaft - Tradition und neue Konzepte des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., in: Kulturförderung - Kultursponsoring. Zukunftsperspektiven der Unternehmenskommunikation, hrsg. von Manfred Bruhn/H. Dieter Dahlhoff, Frankfurt a.M./Wiesbaden 1989, S. 117–133, hier: S. 128.

Der in anderem Zusammenhang erwähnte Bankier Hermann Josef Abs setzte sich beispielsweise als langjähriges Kulturkreismitglied noch weit nach der Kulturkreisauszeichnung des Komponisten Bernd Alois Zimmermann im Jahr 1953 für diesen ein. Bis zum Selbstmord des Musikers im Jahr 1970 wollte Abs die Freistellung Zimmermanns von dessen Lehrtätigkeit an der Kölner Musikschule bewirken, sodass dieser sich ausschließlich auf die Fertigstellung seiner Oper „Medea“ hätte konzentrieren können.<sup>759</sup>

Der ebenfalls bereits erwähnte Unternehmer und Kunstsammler Bernhard Sprengel, der seit 1961 einen nach ihm benannten Preis für Kammermusik im Kulturkreis stiftete, finanzierte dem Geiger Ulf Hoelscher ein zusätzliches Stipendium in den USA; der Architekt Günter Vaupel konnte für die Dortmunder Bergbau AG eine Bergberufsschule entwerfen und die Farbenfabriken Bayer unterstützten den Pianisten Joachim Volkmann bei vier Konzerten in Hamburg, Berlin, Den Haag und London.<sup>760</sup>

Im Laufe der Kulturkreis-Geschichte tauchen somit immer wieder und seit den 1960er Jahren nun verstärkt neben den persönlichen Einzelengagements einiger Mitglieder auch Förderungen ganzer Unternehmen auf, die aufgrund der unterschiedlichen Konzeptionen individuellen Charakter erhielten. Diese Einzelengagements von Privatpersonen oder Unternehmen fanden, wie es Grasskamp bereits festgestellt hatte, in der Gesamtbilanz des Kulturkreises keine Beachtung.<sup>761</sup> Die transparent gemachten Summen der Mitgliedsbeiträge und -spenden sowie der ausgeschütteten Förderbeträge<sup>762</sup> waren nicht nur Kritikern wie Enzensberger zu niedrig. Im Nachhinein konnte seine Kritik als Vorbote einer prinzipiell „beginnenden Entfremdung zwischen dem literarischen Milieu und dem des Kulturkreises, welche die späteren sechziger und siebziger Jahre bestimmen sollte“,<sup>763</sup> gedeutet werden.

Weitaus mehr Kritiker, insbesondere aus dem Bereich der Literatur und der bildenden Kunst, stellten die Fördertätigkeit des im BDI gegründeten Vereins unter einen generellen Ideologieverdacht: Als Teil des konservativen Establishments sei er in seiner Förderaktivität manipulativ und keinesfalls unvoreingenommen gewesen. Insbesondere Richard Wenzel Eichler, Kunsthistoriker und -kritiker, prägte Ende der 1960er Jahre in seinem Buch „Viel Gunst für schlechte Kunst. Kunstförderung nach 1945“<sup>764</sup> ein Bild des Kulturkreises, nach dem dieser innerhalb eines „modernistischen Clans“<sup>765</sup> fungiere und nur ein Ziel verfolge: „Die Wohlstandskunst der Neureichen und Meinungslosen“<sup>766</sup> solle an Stelle von qua-

759 Vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 35.

760 Vgl. Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1961 bis 31. März 1962, Köln 1962, S. 53; Ders.: Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. April 1962 bis 30. April 1963, Köln 1963, S. 48 f.; Jedem weiteren Jahresbericht können Beispiele für Einzelengagements sowie Unternehmensförderungen entnommen werden.

761 Vgl. Kap. 3.4.1.

762 Vgl. BDI-Jahresbericht 1961/62, S. 48: Im Jahr 1961 beliefen sich diese nach zehn Jahren auf insgesamt 4.300.000 DM.

763 Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 35.

764 Eichler, Richard W.: Viel Gunst für schlechte Kunst. Kunstförderung nach 1945, München 1968; Bereits in seinen Büchern „Köner, Künstler, Scharlatane“ (1960) und „Der gesteuerte Kunstverfall“ (1965) kritisierte Eichler die Förderung gegenstandsloser Kunst in der Nachkriegszeit.

765 Eichler, Viel Gunst für schlechte Kunst, S. 55.

766 Ebd., S. 76.

litativ wertvollen Kunstrichtungen, deren Ruin somit vorprogrammiert sei, etabliert werden. In einer Liste zur Ermittlung der „Bevorzugung arrivierter gegenstandsloser und miserabilistischer Maler und Plastiker bei der Vergabe von Preisen und bei Ausstellungsbeteiligungen“<sup>767</sup> analysierte der kulturpolitische Repräsentant der nationalkonservativen Rechten am Beispiel von 25 Künstlern deren jeweilige Förderung durch insgesamt 27 deutsche öffentliche sowie private Institutionen. Der Kulturkreis erhielt Platz fünf und sechs in der Tabelle deutscher „Karriereschleusen“ für abstrakte Kunst.<sup>768</sup>

Der Vorwurf der einseitigen Förderung war zwar nichts Neues.<sup>769</sup> Die auf Intellektuellenebene bisher meist oberflächlich geführte Auseinandersetzung über die vermeintlich eingleisige Förderpolitik des Kulturkreises gewann jedoch an Schärfe. Denn durch Eichlers Argumentation ziehen sich die Vorwürfe, dass Unternehmer mit der Förderung der gegenstandslosen Kunst von ihrer Rolle im künstlerisch reaktionären Dritten Reich ablenken und die Kontinuität der kapitalistischen Eliten leugnen wollten, wie rote Fäden.<sup>770</sup>

Manuel Frey sieht das Kompromittieren der Kulturkreismitglieder auf ihre Tätigkeiten in der Nazi-Zeit rückblickend als ein „legitimatorisches Moment“<sup>771</sup> ihrer als liberal und verantwortungsvoll ausgelegten Förderung von zeitgenössischer Kunst. Dass es sich bei den damaligen Vorstandsmitgliedern des Kulturkreises um Unternehmer gehandelt habe, die leitende Stellungen in der nationalsozialistischen Kriegswirtschaft übernommen hatten, stehe außer Frage. Doch beispielsweise Hermann Reusch oder Gustav Stein seien keine Nationalsozialisten, sondern Angehörige der traditionellen bürgerlichen Wirtschaftselite gewesen, die nun vor dem Hintergrund übereinstimmender Lebenserfahrungen den „zentralen Aspekt des Schenkens – nämlich die Förderung des Zusammenhalts innerhalb einer Elite und ihrer Selbstdarstellung nach außen [...]“<sup>772</sup> im Rahmen des kollektiven Mäzenatentums wiederaufleben ließen.

Ordnet man die Diskussion um die Förderpolitik des Kulturkreises in den zeit-historischen Kontext der 1960er Jahre ein, dann erhält die Auseinandersetzung m. E. und im Gegensatz zur Nachkriegszeitdebatte noch eine weitere, neue Gewichtung. Im Hinblick auf die zunehmende Verhärtung der politischen Fronten im Kalten Krieg war eine Positionierung des Kulturkreises im Rahmen seiner Fördertätigkeiten unvermeidbar. Denn Kontroversen um gegenständliche oder

767 Ebd., S. 56 f.

768 Ebd.; Auch Eichler führte als einen konkreten Beweis „für den einseitig proabstrakten Drall im Kulturkreis“ die mittlerweile im Förderprogramm des Kulturkreises fest etablierte Museumsspende an. Deren Ziel, durch die Auflage, aufstrebende, momentan lebende Künstler als Dauerleihgabe aufzunehmen, sei „klar erkennbar“. Deutsche Museen sollten mit Gegenstandslosigkeit gefüllt werden, um somit „den Antinaturalismus als gültigen Zeitstil“ zu proklamieren. Demnach würden „auch jene Museumsleiter, die sich einen Rest von Qualitätsbewusstsein und Verantwortungsgefühl bewahrt“ hätten, „zur Darbietung von Pseudokunst genötigt“. Hinter der Maßnahme, vermeintlich museumswürdige Arbeiten zu fördern, stehe die eigentliche Absicht, dem unbekanntem Begünstigten erst einmal zu einem Marktwert verhelfen zu wollen, siehe: ebd., S. 55–57 und S. 76.

769 Vgl. Kap. 3.2.2.

770 Vgl. Eichler, Viel Gunst für schlechte Kunst, S. 8 ff.

771 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 202.

772 Ebd.

nichtgegenständliche Standpunkte gerieten mittlerweile „sehr schnell zu weltanschaulich geprägten Bekenntnissen“.<sup>773</sup> Die Unterstützung abstrakter Kunst wurde nicht nur als Verschweigen der unternehmerischen NS-Vergangenheit, sondern auch als Ausdruck von westlicher Liberalität, als Ablehnung der sozialistischen Regimes und der Kunst des sozialistischen Realismus verstanden. Zudem erklärten sich viele Künstler ihren ausbleibenden Erfolg auf dem Kunstmarkt schlichtweg mit einer ästhetischen Verschwörung des westlichen Kapitals sowie der rahmengebundenen Vermittlungs- und Distributionsinstanzen im Galeriewesen. Eine „Nichtförderung“ durch den Kulturkreis kam diesen Vorwürfen nur entgegen.<sup>774</sup>

Die Kritik am Kulturkreis ist in die spätestens seit Ende der 1950er Jahre vorherrschende Theorie einer kunstökonomischen Verschwörung bzw. eines von profitorientierten Managern geleiteten Kunstsystems einzubetten. In diesem, so auch der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann, komme der Verdacht der Manipulation sowie der Selektion häufig bei jenen auf, die außerhalb des Systems stünden, wohingegen dessen Steuerung dann von den am System Beteiligten geleugnet werde.<sup>775</sup> Mit seinem Kunstengagement befand sich der Kulturkreis schlichtweg in einem Dilemma. Während der Vorwurf der angeblichen Bevorzugung abstrakter Kunst linken wie rechten Kulturkreisgegnern Nahrung gab, wäre eine rigorose Verweigerung der gegenstandslosen Kunstrichtungen ein Affront gegen liberale Vereinsmitglieder gewesen. Dieser Sachverhalt zeigt umso mehr, dass die Kontroverse um abstrakte oder nicht-abstrakte Kunst aus heutiger Sicht eine Auseinandersetzung um ein kunsttheoretisches Scheinproblem und in erster Linie eine politische Debatte war. Ebenso wie die öffentliche Hand im Rahmen ihrer „Kunst-am-Bau“-Projekte bzw. ihrer staatlichen Auftragskunst mit Legitimationsproblemen der Förderentscheidungen zu kämpfen hatte, war die unternehmerische Förderung abstrakter Kunst ebenfalls ideologischen Angriffen von Links und Rechts ausgesetzt. Diese verschärften sich, wie auch das folgende Beispiel zeigt, im Zeichen des Kalten Krieges zusehends.<sup>776</sup>

Der Kulturkreis musste sein in den 1950er Jahren entwickeltes Förderungsprogramm intern einer Revision unterwerfen und dies nicht nur, weil externe Kritik aus dem nationalkonservativen rechten Milieu wie etwa von Richard W. Eichler geäußert wurde. Auch intellektuelle Repräsentanten der Neuen Linken bewirkten direkte Spannungen innerhalb des Kulturkreises sowie in der Öffentlichkeit. Bereits zu Beginn der 1970er Jahre sorgte etwa eine Preisverleihung an die Schriftstellerin Angelika Mechtel für Aufruhr. Zwar nahm sie im Gegensatz zu Enzensberger den mittlerweile mit 5.000 DM dotierten Preis 1971 an. In der Öffentlichkeit distanzierte sie sich jedoch ausdrücklich vom Kulturkreis. Mechtel

773 Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 564.

774 Vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 40; siehe auch: Dörstel, Die Kunstmesse, S. 66.

775 Bätschmann, Ausstellungskünstler, S. 228.

776 Vgl. Manske, Anschlussversuche an die Moderne, S. 576 und S. 582.

gab offen zu, dass sie das Geld von „falscher Seite“ erhalten habe, es jedoch für die „richtige“ einsetzen werde.<sup>777</sup> Im Interview mit der Presse betonte sie immerzu, dass man eben „die falsche Seite [...] mit den eigenen Mitteln schlagen“<sup>778</sup> solle, indem man das Geld nehme und anderweitig verwende. Die Entrüstung unter Kulturkreismitgliedern und -freunden darüber, dass „ihr“ Literaturpreis an eine in ihren Augen linksradikale Schriftstellerin ginge, die diesen öffentlich belächle und zu ihren ideologischen Zwecken benutze, war groß. Um die Affäre so schnell wie möglich – schließlich war es die zweite um den Literaturpreis des Kulturkreises –<sup>779</sup> zu beenden, wurde Mechtel wie alle anderen Preisträger ordnungsgemäß in die Kulturkreispublikation „Jahresring“ für 1971/72 aufgenommen.

Ab 1972 und bis Ende der 1970er Jahre wurden die Stipendien in den Bereichen Kunst und Literatur dann jedoch eingestellt und es wurden nur „Ehregaben“ an bereits anerkannte Persönlichkeiten vergeben. Dies geschah bisher nur im Jahr 1964, in dem auch im Bereich Musik nur noch zwei Komponisten eine Auszeichnung erhielten. Fortan stellte auch hier der Kulturkreis seine Förderung bis in die 1980er Jahre ein. Ebenfalls komplett beendet wurden die seit 1954 an Architekten und die seit 1956 an Designer vergebenen Stipendien. Dotierte Wettbewerbe sollten diese ersetzen.<sup>780</sup>

#### 4.4.2 Rückzug mit Modellcharakter

Zu der Revision der Förderpolitik des Kulturkreises gehörte ein Um- und Überdenken der Stipendienvergabe. Im unmittelbaren Zusammenhang dazu stand eine Umorientierung im Bereich der bildenden Kunst, sodass die Kunstförderung seit Ende der 1960er Jahre weitere Spezifizierungen finden sollte. Während man bei der Museumsspende immer häufiger feststellte, dass die von den öffentlichen Kulturinstitutionen geäußerten Wünsche etwa nach Werken der klassischen Moderne nicht mit der zeitgenössischen Kunstproduktion in Einklang zu bringen waren, verschoben sich hier die anfänglich als Hilfsmaßnahmen gedachten Förderbemühungen hin zu überwiegend gezielten Ankäufen der neuesten Kunst. Im Rahmen des Werkauswahlprozesses besuchten die Verantwortlichen hierzu die Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, die Düsseldorfer Weihnachtsausstellungen sowie die vereinseigenen Werkschauen „ars-viva“. Daran anschließend sollten aus dem gewonnenen Überblick diejenigen Werke ausgesucht werden, die für die Museumsspende in Betracht kamen. Neben diesen großangelegten, systematischen Auswahlaktionen berücksichtigte man stets individuelle Galerieaktionen wie immer häufiger stattfindende

777 Zit. nach: Grasskamp, Walter: Risikobewusstsein und Modernisierung. Die siebziger Jahre, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 61–77, hier: S. 61.

778 Ebd.; vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 43f.

779 1969 erhielt Ernst Schnabel den Literaturpreis des Kulturkreises und gab das Fördergeld an die APO weiter; vgl. Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 6.

780 Vgl. ebd., S. 61f.

„Ein-Mann-Ausstellungen“ oder auch die aktuellsten Kunstankäufe prominenter Privatsammler.<sup>781</sup>

Weniger bekannte Künstler wie Georg Baselitz, der dem Kulturkreis im Jahr 1968 von Karl Ströher vorgeschlagen wurde – dieser kannte den in der Szene zunehmend aufstrebenden Künstler über seinen Galeristen bzw. Kunstberater Franz Dahlem –<sup>782</sup> konnten somit in den Fokus der Förderung rücken. Dem Kulturkreis schien es notwendig, die Förderung im Hinblick auf die spannungsgeladenen Vorfälle der vergangenen Jahre mittels Spezifizierung zu reduzieren. Die jährliche Ausstellung „ars-viva“ begrenzte sich im Gegensatz zu den vorherigen Jahren nun nur noch auf die Arbeiten weniger Stipendiaten. Ab den 1970er Jahren wurde sie sogar nur noch unter einem jährlich wechselnden Gattungsthema geführt.<sup>783</sup>

Es stellt sich die Frage nach weiteren Gründen für die inhaltlichen Änderungen im Förderprogramm des Kunstengagements, weil diese nicht ausschließlich als Reaktion auf vereinsinterne Rahmenbedingungen verstanden werden können. Während der Kulturkreis sich im Bereich der Kunst zumindest im Bereich der Malerei und Plastik durchaus aktuelleren Strömungen öffnete und seine Arbeit konkretisierte, schien man im Gegensatz dazu im Bereich Musik mit der Grundsatzstiftung „Streichquartett“<sup>784</sup> oder im Bereich Literatur mit der Vergabe von Fördermitteln an bereits renommierte Schriftsteller auf konservativen Maßstäben zu beharren. An dieser Stelle ist weiterhin zu beobachten, dass sich der Kulturkreis im Rahmen seines Kunstengagements zwar neu positionierte, die neu aufkommenden Kunstbewegungen des Fluxus' und Happenings, die im Visuellen eine Verbindung von aktionistischer Kunst und moderner, elektronischer Musik bilden konnten, zu diesem Zeitpunkt jedoch aus dem Förderprogramm ausblendete.<sup>785</sup>

Für den auditiven Bereich ist die Frage nach der hier ausgebliebenen Umstrukturierung der Förderung u. a. damit zu beantworten, dass der Kulturkreis seiner Förderung hier konsequent den konservativen Musikgeschmack seiner Mitglieder zu Grunde legte und somit klassische Gattungen präferierte. Schließlich gab es auch im Bereich der Musik die meisten zweckgebundenen Spenden der Mitglieder.<sup>786</sup> Die Musikförderung des Kulturkreises verlief folglich konträr zu den sich seit Anfang der 1950er Jahre verändernden Hörgewohnheiten der jüngeren bundesrepublikanischen Generation. Statt in Streichquartetten zu spielen, wid-

781 Vgl. Stein, Gustav: Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, erstattet in der 25. Ordentlichen Mitgliederversammlung am 15. Oktober 1976, in: 25. Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. 15. bis 17. Oktober 1976, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1977, S. 35–47, hier: S. 38.

782 Vgl. Kap. 4.2.1.

783 Vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 44.

784 Für diese Grundsatzstiftung wurde der Turnus der alljährlichen Stipendien von 1969 bis 1973 unterbrochen. Als „Eingedenk des einseitigen Ruhmes der Quartettpflege in Deutschland“ sollte die Aufmerksamkeit auf das Gebiet der Kammermusik gelenkt werden, siehe: Stein, Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, S. 40.

785 Gegenwärtig sind im Bereich der Musikvermittlung z. B. Einführungen in „Performances“ integriert, siehe Kap. 8.2.2.

786 Vgl. Stein, Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, S. 40.

mete diese ihre Freizeit vielmehr zwei aus den USA kommenden Strömungen, dem Jazz und dem Musical.<sup>787</sup> Auch wenn in manchen Bereichen der Kulturkreisförderung das kulturelle Verständnis Spielraum für Innovationen zuließ, so wurden diese, wie es das folgende Beispiel zeigt, nur vereinzelt genutzt.

Im Rahmen der Grundsatzstiftung „Berlin-Stiftung für Literatur und Sprache“ wurde bereits vor dem Mauerbau beschlossen, dass von 1961 bis 1964 in- und ausländische Schriftsteller sowie Literaturwissenschaftler in das isolierte Westberlin reisen sollten, um dort ihre Publikationen in Lesungen oder Vorträgen vorzustellen. In den Jahresberichten des BDI wird deutlich, welche Bedeutung der geteilten Stadt Anfang der 1960er Jahre beigemessen wurde. Berlin stehe im „Schnittpunkt der Weltpolitik“,<sup>788</sup> sodass die vom Kulturkreis initiierte Stiftung „zum Verständnis der West-Ost-Probleme“<sup>789</sup> beitragen und im literarischen Bereich zu neuen Kontakten verhelfen solle. Diese und bereits bestehende Verbindungen gelte es zu pflegen, weil sie sich für Berlin, „das trotz aller Abdrosselung Weltstadt“<sup>790</sup> geblieben sei, so wichtig erwiesen.<sup>791</sup> Bis 1965 konnten rund 60 Schriftsteller mit ihrer zum größten Teil zeitgenössischen Literatur im Rahmen der Berlin-Stiftung unterstützt werden. Das Projekt wurde zum Vorläufer des 1963 ins Leben gerufenen Berliner „Artist-in-Residence“-Programms<sup>792</sup> der Ford-Foundation, das 1965 als Berliner Künstlerprogramm vom Deutschen Akademischen Austauschdienst übernommen wurde. Dadurch wurde die Kulturkreisstiftung entsprechend ergänzt und fortgeführt.<sup>793</sup>

Gleichwohl konservativ, aber unterdessen wegweisend waren weitere Grundsatzstiftungen, die insbesondere im Fall der 1963 begonnenen „Stiftung Regensburg“ Modellcharakter erhielten. In dieser Stiftung widmete sich der Kulturkreis im Bereich der Stadtplanung dem Problem des seit Ende der 1950er Jahre stattfindenden „schleichenden Verfalls“<sup>794</sup> deutscher Altstadtgebiete, die weitestgehend „vor den Spreng- und Brandbomben des Weltkrieges verschont geblieben“ aber „den Ansprüchen des modernen Lebens nicht mehr gewachsen“<sup>795</sup> waren. Um „nicht bei theoretischen Überlegungen und Teilbeispielen zur Frage der Altstadterneuerung“<sup>796</sup> wie sie etwa zu Beginn der 1960er Jahre von dem Soziolo-

787 Vgl. Riethmüller, Albrecht: Deutsche Leitkultur Musik und neues Leitbild USA in der frühen Bundesrepublik, in: Koch, Modernisierung als Amerikanisierung?, S. 215–232, hier: S. 225 f.

788 BDI-Jahresbericht 1961/62, S. 48.

789 BDI-Jahresbericht 1962/63, S. 53.

790 Ebd.

791 Ebd.

792 „Artist-in-Residence“-Programme führen Künstler unterschiedlichster Herkunft und aus unterschiedlichen Fachrichtungen zusammen, ohne dass sie für ihre kreativen Tätigkeiten außerhalb ihres unmittelbaren Kultur- und Wirkungskreises eigene finanzielle Mittel aufbringen müssen. Stipendien oder Einladungen von Institutionen sollen diesen künstlerischen Austausch ermöglichen, vgl. „Berlin Artists-in-Residence Programme“ online über Homepage des Deutschen Akademischen Austausch Dienstes: <https://www.daad.de/portrait/wer-wir-sind/bkp/08942.en.html> (4.07.2015).

793 Vgl. Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 36 f.: Nach Ende der „Berlin-Stiftung“ setzten auch die Stipendien für junge Literaten aus, die in Ehrengaben an bereits ausgewiesene Schriftsteller umgewandelt wurden.

794 Schmidt, Walter: Unwissenschaftliche Einführung in einen wissenschaftlichen Bericht, in: Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt, hrsg. von Städtebauliches Seminar der Stiftung Regensburg des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., Düsseldorf/Wien 1967, S. 14–17.

795 Ebd., S. 14.

796 Ebd., S. 15.

gen Hans Paul Bahrtdt in seiner Untersuchung „Die moderne Großstadt“ aufgeführt wurden –<sup>797</sup> zu bleiben, „entschloss sich der Kulturkreis [...] ein städtebauliches Seminar zu errichten“,<sup>798</sup> das am Beispiel einer alten deutschen Stadt praktische Lösungsvorschläge für Altstadtsanierungen entwickeln sollte. Das „Städtebauliche Seminar“ entschied sich unter Leitung des Architekten und Stadtplaners Werner Hebebrand, dessen Nachfolger 1966 der Augsburger Stadtbaurat Walter Schmidt wurde, für die von Krieg und Industrialisierung fast verschont gebliebene Altstadt Regensburgs. Der Kulturkreis ernannte die im Frühmittelalter „bedeutendste Handelsstadt diesseits der Alpen“<sup>799</sup> aufgrund ihrer zahlreichen kirchlichen und profanen Baudenkmale aus romanischer und gotischer Zeit sowie wegen ihres engen mittelalterlichen Stadtgefüges zum „Modellfall erstes Ranges für die Probleme der Stadterneuerung“.<sup>800</sup>

Neben ständigen Mitarbeitern wurden deutsche Architektur-Studenten als Stipendiaten des Kulturkreises beschäftigt. Sie erhielten konzeptionelle Aufgaben im Bereich der Stadterneuerung und Denkmalpflege. Zudem wurden Wettbewerbe zur Gestaltung von Studentenwohnheimen, die wegen der neugegründeten Landesuniversität Regensburg erforderlich waren, ausgeschrieben.<sup>801</sup> Von Beginn des Projekts an erhoben die Mitglieder des „Städtebaulichen Seminars“ im Falle einer gelungenen Umsetzung der Regensburger Altstadterneuerung den Anspruch, dass ihre Planung „in jeweils abgewandelter Weise für jede andere alte Stadt möglich“<sup>802</sup> sei und somit Maßstäbe im Bereich der Stadtplanung setze.<sup>803</sup>

Während der über drei Jahre andauernden Sanierung und Wiederbelebung der Regensburger Altstadt entwickelten Architekten, Städtebauer, Soziologen, Rechts- und Volkswirtschaftswissenschaftler, Fachleute des kommunalen Finanzwesens sowie der Verkehrsplanung eine Methode zur Erhaltung historischer Städte, die folglich bundesweit zur Altstadtplanung herangezogen werden konnte. Der 1967 erschienene Ergebnisbericht „Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt“<sup>804</sup> etablierte sich für lange Zeit als Standardwerk für die in dieser Zeit deutschlandweit beginnenden Altstadtsanierungen.<sup>805</sup>

Hierin werden am Beispiel Regensburgs und anhand konkreter Planungsstudien sowie sozio-ökonomischer Analysen die Grundsätze einer Stadterneuerung aufgezeigt. Der Kulturkreis „als Organisation der Industrie“ sah in der Stiftung Regensburg seine doppelte Satzungsaufgabe erfüllt. Der „Konflikt zwischen

797 Vgl. Bahrtdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Hamburg 1961, besonders: S. 123 ff.

798 Schmidt, Unwissenschaftliche Einführung, S. 15

799 Ebd.

800 Ebd.

801 Vgl. ebd., S. 14.

802 Ebd.

803 Vgl. ebd., S. 14; siehe auch: Lampugnani, Vittorio Magnago: Gebrauchsgegenstand, Kulturgut, Lehrstück. Für eine Wertschätzung der historischen Stadtzentren, in: Städtebauliches Seminar, Regensburg zur Erneuerung einer alten Stadt, S. 6–10, hier: S. 10.

804 Städtebauliches Seminar der Stiftung Regensburg des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. (Hrsg.): Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt, Düsseldorf/Wien 1967.

805 Vgl. Kurzdarstellung des zeitgenössischen Forschungsstands zu (Stadt-)Sanierungen bei: Bahrtdt, Die moderne Großstadt, S. 163 ff.; Litzel/Loock/Brackert, Annette, Handbuch Wirtschaft, S. 19; Lampugnani, Gebrauchsgegenstand, Kulturgut, Lehrstück, S. 10; siehe auch: Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 46 f.

den Forderungen einer nach Entwicklung und Ausdehnung strebenden Wirtschaft und der Verpflichtung, ein kulturelles Gut zu bewahren“,<sup>806</sup> sei gelöst worden. Die Aufnahme der Regensburger Altstadt in die UNESCO-Welterbeliste im Juni 2006 kann im Nahhinein als eine besondere Auszeichnung der Arbeit dieser Kulturkreis-Stiftung gesehen werden. Ihre Bedeutung reicht dadurch bis in die unmittelbare Gegenwart.<sup>807</sup>

Anhand der genannten Beispiele zeigt sich, dass der Kulturkreis praktisch darum bemüht war, die Wogen zwischen liberaler und konservativer Klientel im Rahmen seines Förderprogramms zu glätten. Doch im Literatur- und Musikbereich wurde meist ein „sicherer“ Weg, der den konservativen Einstellungen vieler Kulturkreismitglieder entsprach, eingeschlagen und präferiert.<sup>808</sup> Einen konservativen Kulturbegriff legten bis dahin auch die Bundesregierungen ihrer Kulturförderung zu Grunde. Dass dieser jedoch im Zuge der gesellschaftlichen, kulturellen wie politischen Umwälzungen an seine Grenzen geraten musste und welche Rolle die private Förderung bis dahin im Vergleich zur staatlichen spielte, zeigt sich im Folgenden.

#### 4.5 Schattendasein: Private Förderung hinter öffentlicher Soziokultur

Überträgt man die oben festgestellten Aspekte der neuen Vertriebswege im Kunsthandel, des größeren und spezialisierten Marktangebots sowie der Rekrutierung neuer Sammler auf die Metaebene des gesamtgesellschaftlichen und -historischen Kontextes, so wird deutlich, dass diese Änderungen der 1960er Jahre auf eine Generation zurückgingen, die sich etwa nach Ansicht des Historikers Eberhard Illner „gerade in Fragen der Kunst und Kultur jetzt für einen breiten Pluralismus unter bewusstem Aufbrechen jedweder weltanschaulicher Vorfestlegungen im Kulturleben Deutschlands einsetzte“.<sup>809</sup> Als epochemachendes Datum setzt Illner hier den Tod des Kölner Rechtsanwalts und Kunstsammlers Josef Haubrich am 4. September 1961:

„Mit Josef Haubrich trat eine Generation von der Bühne, die sich schon in der Weimarer Zeit um das Kulturleben Meriten verdient hatte. Es folgte nun die Generation der um 1910/20 Geborenen [...]“.<sup>810</sup>

806 Vorwort zum Bericht „Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt“ (a.a.O.), S. 10.

807 Vgl. Publikation zur Ernennung des „Ensembles Altstadt Regensburg mit Stadtamhof“: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Regensburg, zur Erneuerung einer alten Stadt. Vom Städtebaulichen Seminar des Kulturkreises 1963–1967 zum Weltkulturerbe, Berlin 2011.

808 Vgl. die eingehende Betrachtung der in Kapitel 5.5.2 herangezogenen Reden zweier zu den Kulturkreisjahrestagungen geladenen Festredner; siehe auch: Grasskamp, Etablierung und Kritik, S. 38 f.

809 Illner, Kenner, kauft Kunst, S. 46.

810 Ebd.

Diese neue Generation habe eine Pluralität in der künstlerischen Vielseitigkeit angestrebt und grundsätzliche Kritik an den bestehenden Verhältnissen geübt. Schließlich sollte ein möglichst breites Publikum erreicht werden, um „den traditionellen kunstinteressierten Kreisen des Bildungsbürgertums breitere, der Hochkultur bislang fern stehende gesellschaftliche Schichten“ hinzuzufügen zu können.<sup>811</sup>

Illners Umschreibung fügt sich in die oben bereits geschilderten Entwicklungsstränge der kulturellen und gesellschaftlichen Modernisierung, Pluralisierung und Individualisierung. Auf diese Phänomene konnte das bisherige Konzept der öffentlichen Kulturförderung nur schwerlich reagieren, weshalb kritische Stimmen in der Bevölkerung immer lauter wurden. Zudem führten grundlegende Veränderungen im wirtschaftlichen Bereich, bei denen im Zeichen der „Tertiärisierung“<sup>812</sup> beispielsweise die Beschäftigungsstruktur maßgeblich verändert wurde, zu einer neuen Wahrnehmungsweise in der Bundesrepublik. Viele Berufsfelder verschoben sich vom sekundären, also vom produzierenden Gewerbe wie dem Bergbau und der Bauindustrie, hin zum tertiären Sektor. Dieser umfasste den gesamten Bereich der Dienstleistungen wie Handels-, Transport-, Verkehrs- und Kommunikationswesen sowie Banken und Versicherungen. Nicht nur die Definition von Arbeit, sondern auch das Verhältnis von Beruf zu Freizeit, die mit kulturellen Angeboten gestaltet werden konnte, erhielt fortan eine andere Gewichtung.<sup>813</sup> Qualifikationen und breites Wissen wurden wichtiger; der kulturelle Horizont eines Einzelnen erweiterte sich; bisherige kulturelle Bindungen innerhalb der Bevölkerung lockerten auf; materielle Werte rückten in den Hintergrund und stattdessen stand die Orientierung an Normen, die zu einer Verbesserung der eigenen Lebensqualität und zur individuellen Selbstverwirklichung führten, im Vordergrund. Die geistige Neuausrichtung bedingte im Gesamten, dass sich in der Gesellschaft verstärkt persönliche kulturelle Vorlieben herausbilden konnten, die dann in unterschiedlichste Lebensstile eingefügt werden konnten.<sup>814</sup>

Die mitunter generationsintendierte Modernisierung hatte während der 1960er Jahre an enormer Dynamik gewonnen. Die konservativ ausgerichtete Kulturpolitik des Staats schien regelrecht überholt, sodass dem Konzept der „Kulturpflege“ der Bezug zu den sich immer stärker herausbildenden Subkulturen, die zunehmend politische Teilhabe aber auch kulturelle Mitwirkung einforderten, fehlte. Es avancierten etwa Ideen von einer antiautoritären Gesellschaft im irdischen Glück in Frieden sowie grenzenloser Freiheit und der damit in Zusammenhang stehende Festivaltrend nur zu einer Art von zeitgemäßer Ge-

811 Ebd., S. 46 f.

812 Rödder, Andreas: Wertewandel und Postmoderne. Gesellschaft und Kultur der Bundesrepublik, Deutschland 1965–1990, Stuttgart 2004, S. 16.

813 Vgl. ebd.: Da immer mehr Menschen im Dienstleistungsbereich zu arbeiten begannen, zeichnete sich ein Wandel der deutschen Industrienation zur „industriellen Dienstleistungswirtschaft“ ab. Rödder bedient sich nicht dem in diesem Zusammenhang üblicherweise verwendeten Begriff der „postindustriellen Gesellschaft“. Denn der sekundäre Bereich sei seiner Ansicht nach keineswegs in seiner Bedeutung geschmälert worden, sondern er sei lediglich mit dem sich vergrößernden tertiären Bereich kombiniert worden.

814 Vgl. ebd., S. 18; Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 245 und S. 331.

genkultur in der Bundesrepublik. Aktionistischer und in ihrer Ausführung radikaler gingen dabei die Vertreter der Studentenbewegung vor, die nicht selten in künstlerischen Aktivitäten von bereits benannten Joseph Beuys oder Wolf Vostell Unterstützung fanden.<sup>815</sup>

Die Zielgruppe der kommerziellen Kulturproduktion hatte sich geändert: Diejenigen, die aufgrund der immer noch existenten soziokulturellen Teilung nicht vom staatlichen Kulturangebot angesprochen wurden, erhoben nun den Anspruch, ebenfalls berücksichtigt zu werden, wenn nicht sogar aktiv daran zu partizipieren. Dies konnte jedoch nur auf der Grundlage eines neuen kulturpolitischen Selbstverständnisses geschehen, dessen Wandlung im Bereich der Stadtplanung und Architektur bereits zu spüren war.<sup>816</sup>

Stand etwa in der Kulturkreisstiftung Ende der 1960er Jahre das Problem des seit Ende der 1950er Jahre bereits stattfindenden „schleichenden Verfalls“<sup>817</sup> deutscher Altstadtgebiete und somit die Sanierung einer beispielhaften Altstadt mit kombinierten zeitgenössischen Raumkonzepten im Mittelpunkt, so wurden nun im Jahr 1973 auf der 17. Hauptversammlung des Deutschen Städtetags in einer kulturpolitischen und öffentlichen Erklärung allgemeingültige Ziele für die Ausrichtung kultureller Stadtstrukturen formuliert. Diese standen im direkten Zusammenhang zur oben umschriebenen, soziokulturellen Umdisponierung.<sup>818</sup>

Der seit 1905 existierende und nach 1945 wiedergegründete Verband „Deutscher Städtetag“ fungiert bis heute als Vertreter der kommunalen Selbstverwaltung und hatte in den 1970er Jahren begonnen, sich für eine aktive und bewusste Veränderung der bundesdeutschen Kulturlandschaft bzw. für eine Neukonzeption der staatlichen Kulturpolitik stark zu machen.<sup>819</sup> Unter dem Titel „Wege zur menschlichen Stadt“<sup>820</sup> propagierte die Vereinigung 1973 Richtlinien, die einer Stadt die Entfaltung und Entwicklung der sozialen, kommunikativen und ästhetischen Möglichkeiten im Bereich der Kultur als oberste Priorität zusprachen. Die Bürger sollten gleichermaßen an Kunst und Kultur teilhaben und diese aktiv und selbst mitgestalten können.<sup>821</sup>

Wird das praktische Beispiel der Regensburg-Stiftung des Kulturkreises in diesem Kontext näher betrachtet, so hatte sich dort bereits gezeigt, dass es bei der zeitgenössischen Stadtplanung nicht nur um ein konservatorisches Problem der Denkmalpflege, sondern auch um eine regenerierende, erneuernde Aufgabe mit unterschiedlichsten wirtschaftlichen und verkehrstechnischen Zusammenhängen sowie deren Auswirkungen ging. In Regensburg wurde Altes konserviert

815 Vgl. Damus, *Kunst in der BRD*, S. 230.

816 Vgl. ebd., S. 229 f.

817 Schmidt, *Unwissenschaftliche Einführung*, S. 14–17.

818 Vgl. *Deutscher Städtetag* (Hrsg.): *Wege zur menschlichen Stadt. Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 17. Hauptversammlung vom 2. bis 4. Mai 1973 in Dortmund* (Neue Schriften des Deutschen Städtetages 29), Köln 1973.

819 Vgl. Homepage des Deutschen Städtetags online: <http://www.staedtetag.de/wirueberuns/aufgaben/> (4.07.2015); siehe auch: Endreß, *Kulturpolitik*, S. 115 f.

820 *Deutscher Städtetag, Wege zur menschlichen Stadt* (a.a.O.).

821 Vgl. *Deutscher Städtetag, Wege zur menschlichen Stadt*, S. 97 ff.; Endreß, *Kulturpolitik des Bundes*, S. 116; Klein, *Kulturpolitik*, S. 182.

und gleichzeitig Neues kreiert. Tradition und Erinnerung konnten in Neugeschaffenes transportiert werden. Das Konzept der „Kulturpflege“ musste letztendlich aufgebrochen werden, um den zeitgemäßen Ansprüchen einer modernen Großstadt und Gesellschaft entsprechen zu können.

Während spätestens die Wahl des Sozialdemokraten Willy Brandt zum Bundeskanzler am 21. Oktober 1969 den gesellschaftlichen Bewusstseinswandel im politischen Bereich signalisiert hatte, trieb nun der neu kreierte und sich vom fortschrittlichen Funktionalismus der 1960er Jahre abwendende Entwurf einer kulturell allumfassenden Stadtkonzeption die allgemeine kulturpolitische Diskussion voran. Der in der Stadtplanung angestoßene Prozess der Angleichung und „kulturellen Demokratisierung“ bzw. der hier stattfindende Paradigmenwechsel konnte auch in der öffentlichen Kulturpolitik Fuß fassen.<sup>822</sup>

Gemäß einer „Neuen Kulturpolitik“ sollte die Konzeption der ausschließlichen „Kulturpflege“ verworfen werden.<sup>823</sup> Dem affirmativen Kulturbegriff wird in diesem Zusammenhang der von Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl eingeführte Begriff der „Sozio-“ oder „Sozialkultur“<sup>824</sup> entgegengesetzt. Das tradierte Kulturverständnis erfuhr eine Erweiterung, da unter „Soziokultur“ die Kultur als Lebensweise und Medium des gesellschaftlichen Prozesses verstanden wurde. Unter dem Leitmotiv „Mehr Demokratie wagen!“ sollte Kultur nicht länger ein Privileg der Reichen und Gebildeten sein, im Gegenteil, es sollte eine „Kultur für alle“ geben.<sup>825</sup>

Die von Eberhard Illner umschriebene Motivation der neuen Generation deutete bereits hierauf hin, sodass der in der Kulturpolitik vorangestellte Slogan „Kultur für alle“ den vorherigen Demokratisierungsbemühungen etwa im wirtschaftlichen, kulturellen sowie künstlerischen Bereich zeitlich Folge leistete. Der ursprüngliche Leitgedanke, der Allgemeinheit Kunst nahe zu bringen und somit soziale Barrieren zu überwinden, entsprach der Vorstellung, die sich in Ansätzen schon bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen finden ließ. Dieter Honischs Meinung nach hatte diese Grundvorstellung dann zeitversetzt erst in den späten 1960er und den 1970er Jahren fast alle Kunstvermittlungsinstitute ergriffen.<sup>826</sup>

Vor dem Hintergrund der radikalen Auf- und Umbrüche in der Bundesrepublik war im westdeutschen Kulturbetrieb seit den 1960er Jahren neben der künstlerischen Inanspruchnahme des Alltags und der Wirklichkeit von Seiten der Künstler eine zunehmende Erwartungshaltung seitens der Gesellschaft etwa im inhaltlichen Umgang mit Kunst zu beobachten. Hatte die Documenta im Jahr 1968

822 Vgl. Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 116 und S. 117; Endreß spricht von der „ersten Neuorientierung der Kulturpolitik in der Bundesrepublik“; siehe auch: Rödter, Wertewandel, S. 21 ff.

823 Vgl. Klein, Kulturpolitik, S. 163.

824 Glaser, Hermann/Stahl, Karl Heinz: Bürgerrecht Kultur, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983, S. 34 ff.

825 Ebd., S. 38 ff.; Klein, Kulturpolitik, S. 178 ff. und S. 182; Heinrichs, Kulturfinanzierung, S. 29 f.; zur Formel „Kultur für alle“ siehe: Hoffmann, Hilmar: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M. 1979, S. 11.

826 Honisch, Dieter: 1956–1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität, in: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1945–1985, S. 17–23, hier: S. 19.

noch das damalige optimistische, auf sozialen sowie technisch-industriellen Fortschritt ausgerichtete Weltbild in Form von großflächiger Pop-Art und Hard

Edge wiedergegeben, so existierten parallel dazu gesellschaftsrelevante, politische Kunstströmungen, die eine bis dato ungewohnt gegenwartsbezogene Orientierung aufwiesen.<sup>827</sup> Neben der Demokratisierung, die Kunst allen zugänglich machen sollte, und der Politisierung, in der sich Kunst auf gesellschaftliche Veränderungen auszurichten und als Mittel der Aufklärung sowie der Kritik zu fungieren habe, spricht der Kunsthistoriker Martin Damus für die beginnenden 1970er Jahre von einer zusätzlichen „Sozialisierung“ der Kunst. Diese solle demnach gesellschaftlich wirksam und relevant werden. Künstler wie Wolf Vostell oder Jörg Immendorff rebellierten mit ihren Mitteln gegen bestehende Verhältnisse, um auf direktem bzw. künstlerischem Wege gestaltend und verbessernd auf ihre Umwelt, die „relevante“ Kunst geradezu erwarten zu können.<sup>828</sup>

Während die sogenannte Minimal- oder Conceptual-Art mit ihren Objekten, die sich jeder Farbe, jeder Gestaltung sowie jedem ästhetischen Genuss verweigerten, versuchten, die neuen Vermarktungsformen der Kunst in ihrer warenförmigen Verfügbarkeit konzeptionell zu unterlaufen, betreten seit Mitte der 1960er Jahre die „Kritischen Realisten“, darunter Ulrich Bahr, Werner Berges oder Hans-Jürgen Diehl, mit ihrer gesellschaftskritischen und explizit politisch-agitatorischen Kunst den westdeutschen Kunstmarkt.<sup>829</sup> Die „Realismuswelle in der Bundesrepublik“ ging einher mit der sozialliberalen, auf Fortschritt programmierten Reformpolitik der Bundesregierung.<sup>830</sup> Schließlich folgte das „Erneuerungsprogramm für Kultur“<sup>831</sup> dem neuen Kulturbewusstsein der Gesellschaft, um der allgemeinen Aufbruchsstimmung Rechnung tragen zu können.<sup>832</sup>

Kulturelle Infrastrukturen wurden erheblich ausgedehnt, zum Beispiel durch die Errichtung vieler Stadtteilkinos und Bibliotheken oder durch neuartige Veranstaltungen wie Stadtteilkulturwochen. Staatlich finanzierte Angebote beispielsweise in Museen oder Theatern sowie kulturelle Mitmachaktionen kamen den Vorstellungen der „Soziokultur“ entgegen. Die in diesem Zusammenhang neu entstandenen Berufsgruppen der Museumspädagogen und Kulturvermittler versuchten möglichst vielen Menschen den Zugang zur Kunst zu öffnen. Zahlreiche Neugründungen etwa von Volkshochschulen sollten mit ihrem gruppenspezifischen Programm verschiedenste Zielgruppen ansprechen. Zudem sollte das kulturelle Angebot etwa durch Jazz- und Rockkonzerte auf neuere Tendenzen und Entwicklungen im Kulturbereich eingehen.<sup>833</sup>

827 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 242–257.

828 Vgl. ebd., S. 270 ff.

829 Vgl. ebd., S. 237 ff.

830 Ebd., S. 276.

831 Heinrichs, Kulturfinanzierung, S. 31.

832 Vgl. Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 116.

833 Vgl. Klein, Kulturpolitik, S. 182 f.; Damus, Kunst in der BRD, S. 262.

Folglich stiegen die kommunalen Kulturausgaben im Laufe der 1970er Jahre überproportional an. Von 1975 bis 1985 wuchsen sie um 103,7 Prozent.<sup>834</sup> Schnell

überlagerten die Quantität und Vielfalt der Angebote die Nachfrage der Bürger. Die Ausweitung der staatlichen Leistungen entsprach nicht unbedingt den gesellschaftlichen, kulturellen Interessen, sodass sich der öffentliche Kulturbetrieb eher angebots- und wachstumsorientiert zeigte. Der Kulturwissenschaftler Werner Heinrichs stellt hierzu fest, dass ein solches Kulturangebot nur aus öffentlichen Mitteln finanziert werden konnte. Eine „private Kulturförderung für die Soziokultur“ scheidet von vornherein aus, „weil sie (die Soziokultur) weit mehr dem öffentlichen Interesse“ verpflichtet gewesen sei „als die auf Einzelinteressen ausgerichtete Kunstförderung im engeren Sinne“.<sup>835</sup>

Heinrichs bemerkt mit Blick auf die damalige Forschungsliteratur zur Kunst- und Kulturförderung in seinem Buch „Einführung in das Kulturmanagement“,<sup>836</sup> dass sich Diskussionen und Publikationen zum Thema der Kulturförderung bis in die 1970er Jahre weitestgehend auf die staatliche Kulturpolitik bezogen hätten. Somit sei der Eindruck entstanden, dass ausschließlich die öffentliche Hand bis Ende der 1970er Jahre Kulturangebote finanzierte.<sup>837</sup> Heinrichs Beobachtung kann zwar bestätigt, der entstandene Eindruck jedoch durch die bisherigen Ausführungen widerlegt werden. Zudem hat sich der Forschungsstand seit Heinrichs Untersuchung verändert und dahingehend verbessert, dass zumindest Teilbereiche des hier untersuchten Themenkomplexes angesprochen und detaillierte Einblicke in die nicht-staatliche Förderung gegeben werden. Privates Engagement existierte und war im Einzelnen sowie im Kollektiven organisiert. Dennoch kann an dieser Stelle als richtig festgehalten werden, dass die unternehmerische Förderung bis in die 1980er Jahre im Vergleich zur staatlichen „Kulturpflege“ und „Soziokultur“ ein absolutes Schattendasein führte.

Dabei verliefen die Entwicklungen im Bereich der privaten Kunstförderung wie im Fall der Stiftung Regensburg sowohl synchron als auch wie im Zuge der Popkunst- und Fluxus-Bewegung diachron zu den Maßnahmen der öffentlichen Kulturpolitik. Zu beachten ist hierbei, dass die private Kunstförderung im Vergleich zur staatlichen Kulturpolitik pointiert agieren konnte und daher zusätzlich den Charakter einer Nischenförderung erhält. Als gute Beispiele lassen sich hier die oben genannten Sammlungsveröffentlichungen anfügen. Doch trotz ihres vereinzelt Auftretens nahmen gerade unternehmerische Privatsammler, später dann auch vereinzelt kunstengagierte Unternehmen, eine bedeutende Rolle in ihrer „Nische“ und auf dem westdeutschen Kunstmarkt ein.<sup>838</sup> Darüber hinaus sieht der Kunsthistoriker Wilfried Dörstel in der Installation eines gemeinsamen kulturökonomischen Ortes wie der Kunstmesse ein Paradigma, das

834 Heinrichs, Kulturfinanzierung, S. 32.

835 Ebd.

836 Heinrichs, Werner: Einführung in das Kulturmanagement, Darmstadt 1993.

837 Vgl. ebd., S. 21; Klein, Kulturpolitik, S. 90.

838 Vgl. Crow, Die Kunst der sechziger Jahre, S. 91: Generell war Ende der 1960er Jahre der erste internationale Preisboom für zeitgenössische Kunst zu verzeichnen.

den Endpunkt vieler Entwicklungen im privaten Kunsthandel seit der Nachkriegszeit markiere.<sup>839</sup>

Dass die Nachkriegszeit und mit ihr die Mentalität des fortschrittlichen Wiederaufbaus nicht nur im Kunsthandel oder wie bereits angedeutet in der öffentlichen Kulturpolitik, sondern auch in anderen Bereichen zu Ende gegangen war, soll sich im Folgenden für das unternehmerische Kunstengagement und dann im Besonderen am Beispiel der Kulturkreisförderung zeigen.



# **5 Kurswechsel: Kunstförderung in Wirtschaftsunternehmen (1973–1985)**

Die Frage nach dem Ende der Nachkriegszeit wird in der Geschichtswissenschaft je nach Erzählperspektive und Erklärungsanspruch unterschiedlich beantwortet. Nach Ansicht des Historikers Ralph Jessen könne zweifelsohne darüber gestritten werden, wann das Ende der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik erreicht worden sei. Dabei biete etwa die These, erst mit Ende des Ost-West-Konflikts bzw. mit der Vereinigung beider deutschen Staaten sei diese Zeit beendet worden, nur eines von mehreren Periodisierungsangeboten. Jessen selbst markiert die Zeit um 1970 als den verändernden Einschnitt in der Geschichte der Bundesrepublik. Gerade zwischen 1969 und 1975 hätten sich mit einer Verdichtung in den Jahren 1973 und 1974 „zahlreiche ökonomische, soziale und kulturelle Umbrüche mit gravierenden Fernwirkungen in die Zukunft“ überschritten.<sup>840</sup> Der Historiker Andreas Rödder geht noch einen Schritt weiter und setzt das Jahr 1973 als radikalen Wendepunkt für das gesamte Klima in der Bundesrepublik.<sup>841</sup>

Die Gleichzeitigkeit vieler im Wechselspiel miteinander verbundener Ereignisse in der sich seit den 1960er Jahren in allen Teilbereichen der Gesellschaft vollziehenden Modernisierung setzt auch im Rahmen dieser Untersuchung eine einschneidende Zäsur. Hatten in diesem Jahr etwa die bereits erwähnten, neu aufgelegten Handlungsmaximen des Deutschen Städtetags einen kulturpolitischen Wechsel ausgelöst und der erste Ölpreisschock mitsamt der darauffolgenden wirtschaftlichen Konjunkturerinbrüche die Grenzen des deutschen Wirtschaftswachstums gezeigt, so erfuhr auch der Handel mit zeitgenössischer Kunst im Jahr 1973 seinen ersten Einbruch.<sup>842</sup> Zum einen bedingten die Situation der Weltwirtschaft und zum anderen das mittlerweile unüberschaubare Angebot auf den zahlreich neugegründeten und zersplitterten Kunstmessen nach Modell des Kölner Kunstmarkts einen Rückgang der Kunstankäufe sowie der Besucherzahlen.<sup>843</sup>

Auch der Markt für Multiples und Druckgrafiken hatte sich bereits seit Ende der 1960er Jahre aufgrund des inflationären Angebots verschlechtert. Die euphemistische Vorstellung, mittels einer möglichst preiswerten Verbreitung ähnlicher Arbeiten die gewinnorientierte Wertmaximierung des einzelnen Kunstwerks unterlaufen zu können, scheiterte letztlich an den verfestigten Strukturen des Kunsthandels und der konservativ-elitären Kunstrezeption.<sup>844</sup>

Nicht unerwähnt darf an dieser Stelle bleiben, dass dem Jahr 1973 auch im Hinblick auf den Kunstbetrieb und das Ausstellungswesen der DDR Bedeutung zukommt. Seit Beginn der 1970er Jahre hatte sich hier mit der Etablierung einer künstlerischen Gegenkultur, die für eine Wiederbelebung bzw. Rezeption der

840 Jessen, Ralf: Bewältigte Vergangenheit – blockierte Zukunft? Ein prospektiver Blick auf die bundesrepublikanische Gesellschaft am Ende der Nachkriegszeit, in: *Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte*, hrsg. von Konrad Jarausch, Göttingen 2008, S. 177-195, hier: S. 181 f.; vgl. Überblick über andere Herangehensweisen: ebd., S. 177-181.

841 Rödder, Wertewandel, S. 30.

842 Zur Zäsur 1973/74 aus wirtschaftshistorischer Sicht: Reitmayer, Morten/Rosenberger, Ruth: Einleitung, in: *Unternehmen am Ende des „goldenen Zeitalters“. Die 1970er Jahre in unternehmens- und wirtschaftshistorischer Perspektive*, hrsg. von Morten Reitmayer/Ruth Rosenberger, Essen 2008, S. 9-27, hier: S. 11 f.

843 Vgl. Jacobs, *Im Spannungsfeld zwischen Kunstelite und Populärkultur*, S. 34.

844 Vgl. Gassen/Scotti, *Druckgraphik & Multiples in den 60er Jahren*, S. 23.

klassischen Moderne sorgte, eine nonkonforme, inoffizielle Kunstszene entwickelt. Diese trat fortan in Opposition zum systemtreuen Kanon des sozialistischen Realismus, der bis zuletzt als unvereinbar mit der zeitgenössischen Kunst aus dem Westen galt. Ebenso wie die ostdeutsche, bildnerische Produktion einen Zugewinn an Freiheitsgraden erzielte, fanden parallel dazu auch im Kunsthandel erste Schritte zur Umgehung der aufgezwungenen Rahmenbedingungen statt. Dies war nicht zuletzt wegen der unter Erich Honecker im Jahr 1973 von Politbüro und Ministerrat beschlossenen Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler möglich.<sup>845</sup> Der „Genossenschaft der Bildenden Künstler“ gelang es etwa im März 1973 mit der Galerie „Arkade des Staatlichen Kunsthandels“ einen behördlich etablierten Ausstellungsort in Ost-Berlin zu eröffnen, wo etwa der Galerist Klaus Werner mit seinem Engagement für moderne und experimentelle Kunst einen Qualitätsumschwung im Bereich des ostdeutschen Ausstellungswesens sowie in der künstlerischen Kultur der DDR einläuten konnte. Auf die Person Werners bzw. auf die Mechanismen des DDR-Kunsthandels wird an späterer Stelle gesondert eingegangen.<sup>846</sup>

Diese Veränderungen in der DDR, die tiefgreifenden Einschnitte in nahezu allen gesellschaftlichen Teilbereichen der Bundesrepublik sowie die dadurch ausgelösten gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungen und sozio-mentalene Umschwünge führten nach einer Phase der fortschrittsorientierten Reformeuphorie der 1950er und 1960er Jahre letztendlich in eine Zeit umgreifender Verunsicherung. Nicht nur in Wirtschaft und Politik, sondern auch im kulturellen Bereich wurden die industriegesellschaftlichen Entwicklungen vor dem Hintergrund der weiterhin existenten Spannungen des Kalten Kriegs und der Formierung nationaler Untergrundbewegungen mit Skepsis verinnerlicht. Die sollte sich nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der unternehmerischen Förderung niederschlagen.<sup>847</sup>

## 5.1 Im Visier der RAF: Kulturkreis zwischen Risiko und Reform

Im Kontext der oben dargelegten Entwicklungszusammenhänge sah sich der Kulturkreis, der bereits seit Ende der 1960er Jahre vorübergehend aus der Sti-

845 Vgl. Lüttich, Jürgen/Scheel, Joachim/Salchow, Claudia: Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990. Malerei, Graphik und Kleinplastik, in: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 85–130, hier: S. 85.

846 Siehe Kap. 6.4; vgl. Blume, Eugen: Robert Rehfeldt: Künstler rührt Euch sonst werdet Ihr weggetreten. Fluxus in der DDR?, in: Block, Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, S. 32–37, hier: S. 33; Kaiser, Paul: Systemrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Los Angeles, 25.1.-19.4.2009, Nürnberg, 28.5.-6.9.2009, und Berlin, 3.10.2009–10.1.2010, hrsg. von Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 170–185, hier: S. 172 ff.

847 Vgl. Damus, Kunst der BRD, S. 202 und S. 307; Dörstel, Die Kunstmesse, S. 60.

pendienvergabe als Folge der vereinsextern aber auch -intern geäußerten Kritik zurückgetreten war, in den 1970er Jahren zu einer Neupositionierung gezwungen. Damit bisherige Förderleistungen sowie künftige Vorhaben weiter voran gebracht werden konnten, musste das in der Theorie zu Grunde gelegte Vereinsverständnis in einer weiterentwickelten Definition des Verhältnisses von Wirtschaft und Kultur eine kontextuelle Neulegitimation erhalten.

Denn wie sich zeigte, basierte die Arbeit des Kulturkreises mit einigen Ausnahmen auf einem überwiegend konservativen, an die westliche Tradition angelehnten Kulturbegriff. Dass dieser vergleichbar mit dem staatlichen Konzept der „Kulturpflege“ den Entwicklungen der Zeit nicht Stand halten konnte, wird etwa in der bereits zu Beginn dieser Arbeit zitierten Rede des Kulturkreismitglieds Jürgen Ponto anlässlich der Kulturkreisjahrestagung in Hannover am 14. Oktober 1973 deutlich.<sup>848</sup>

Ponto war von 1959 bis 1977 Vorstandschef der Dresdner Bank und engagierte sich u. a. in der Stiftung dieser Bank im Bereich der Musikförderung. Im Jahr 1973 löste er Hermann Josef Abs als Leiter des Kulturkreisgremiums Musik ab. Im Rahmen seines Vortrags, der bereits in der Einleitung dieser Arbeit zitiert wurde, ging er unter dem Titel „Begegnung von Kunst und Wirtschaft in unserer Zeit“ auch auf die Unruhen „seiner“ Gegenwart ein.<sup>849</sup> Vor deren Hintergrund seien die Fragen nach dem Verhältnis bzw. nach der Verbindung der „zwei weit hin als gegensätzlich empfundenen Kategorien menschlichen Handelns“<sup>850</sup> neu zu beantworten.<sup>851</sup> Bei der Umschreibung „seiner“ Gegenwart distanziert sich Ponto dabei ganz deutlich von vergangenen Zeiten:

„Kein Zweifel: eine Epoche, die Nachkriegszeit, ist zu Ende gegangen. Ihr geht der Ruf nach, ein Wunder an Wirtschaft erbracht zu haben. Die Zeichen für diese Zeit aber, Wirtschaft und Kunst haben sie gemeinsam gesetzt, beide haben in die verwüsteten Provinzen das Leben zurückgebracht. [...] Ein halbes Menschalter nach der Katastrophe sehen wir die Verluste, die sich nicht überdecken und nicht vergessen lassen, vielleicht schärfer.“<sup>852</sup>

Ponto verstand sich folglich als stellvertretenden Sprecher eines neuen unternehmerischen Jahrgangs, dem er ein „schärferes“ Urteil zutraute als der „Gründergeneration“. Der Bankier führte fort:

„[...] (W)ir erfahren überdies, dass die Zeit wohl beispielloser wirtschaftlicher Erfolge auch Skepsis, auch Unruhe erzeugt hat, ja mehr noch: offene Verachtung für die wiedergewonnene Welt, für die Freiheit, in der sie sich darstellt, vor allem aber für den Inhalt, den ihre Liberalität ausmacht.“<sup>853</sup>

848 Ponto, *Begegnung von Kunst und Wirtschaft* (a.a.O.).

849 Vgl. ebd., S. 206.

850 Ebd., S. 197.

851 Ebd., S. 206.

852 Ebd., S. 205 f.

853 Ebd., S. 206.

Nach einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs drücke sich Pontos Ansicht nach die „Unruhe“ in der „offenen Verachtung für die wiedergewonnene Welt“<sup>854</sup> aus, die er mit einer freiheitlichen und liberalen Grundordnung in Verbindung setzte. Mit Skepsis beobachtete er, dass „(d)er Ruf nach Umsturz und Gewalt“,<sup>855</sup> der vor einem Jahrzehnt noch als „Dummheit“ abgetan worden sei, gegenwärtig „als ein nahezu etablierter Bestandteil“ seiner Gegenwart erscheine.<sup>856</sup> In den politischen Polarisierungen als Folge des Kalten Kriegs einerseits, aber auch im Zuge nationaler Entwicklungen wie dem Terrorismus der Roten Armee Fraktion (RAF) andererseits sah Ponto die Herausforderungen seiner Zeit.<sup>857</sup>

Die RAF und ihre „Lehren vom gewaltsamen Umsturz der Dinge“<sup>858</sup> interpretierte der Finanzunternehmer als „eine Tragödie der Jugend“,<sup>859</sup> die den Wandel der Zeiten nicht erfahren hätte und somit „um Wissen und Wirklichkeit betrogen“<sup>860</sup> worden sei. Daraus entstehe der „Drang zur Utopie“ und „der zeitlich versetzte Widerstand gegen eine Gesellschaftsform, die es in der vorgegebenen Weise jedenfalls heute nicht mehr“ gebe.<sup>861</sup> Die Warnung vor der „radikalen Flucht aus der Vergangenheit“, der „totalen Abkehr von der Geschichte“ und dem „radikalen Zugriff auf das Morgen und Übermorgen“<sup>862</sup> verband Ponto mit der Frage, wie sich in einer solchen „geistigen Krise“<sup>863</sup> Kunst und Wirtschaft zu positionieren hätten und wie ihre Beziehung zueinander zu definieren sei.<sup>864</sup>

Ponto ging hierbei über die in Kapitel 3.3.1 erläuterte, seit den 1950er Jahren zu Grunde gelegte Analogie von Kunst und Unternehmertum, die ihre Hauptgemeinsamkeit in der Gestaltungsfreiheit fanden, hinaus. Er plädierte für „ein neues tertium comparationis im Verhältnis von Kultur und Wirtschaft“.<sup>865</sup> Künstler wie Unternehmer verbinde danach nicht mehr nur das „Risiko des Widerstands, [...] der Nichtanerkennung, [...] (oder) des Versagens“.<sup>866</sup> Schließlich habe dieses Risiko aufgrund der veränderten Inhalte in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft, die sich allesamt in einer „tiefgreifenden Krise“<sup>867</sup> befänden, zugenommen.

Trotz aller bisherigen Parallelitäten setzte Ponto die Figur des Künstlers keinesfalls mit der des Unternehmers gleich. Im Gegenteil, Ponto stufte sie als eigenständige und gleichwertige Partner ein, da beide von dem „auf gegenseitige Anregung bezogene(n) Verhältnis des Künstlerischen zum Wirtschaftlich-Technischen“<sup>868</sup> profitierten. Den Bezugspunkten des wechselseitigen Verhältnisses

854 Ebd.

855 Ebd.

856 Ebd.

857 Vgl. Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 63 ff.

858 Ponto Begegnung von Kunst und Wirtschaft, S. 206.

859 Ebd., S. 207.

860 Ebd.

861 Ebd.

862 Ebd.

863 Ebd., S. 209.

864 Ebd., S. 209 f.

865 Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 64.

866 Ponto, Begegnung von Kunst und Wirtschaft, S. 200.

867 Ebd., S. 208.

868 Ebd., S. 203 f.

auf handwerklicher und geistiger Ebene fügte der Unternehmer dabei eine dritte, eine persönliche, Komponente hinzu. Die Verbindung zwischen Kunst und Wirtschaft bestehe demnach zusätzlich aus einer Vielzahl an persönlichen, für die Praxis fruchtbaren Begegnungen beider Seiten. Die Möglichkeit zu diesen biete eben jenes Forum des „versammelten Kreises“, zu dem Ponto im Oktober des Jahres 1973 sprach.<sup>869</sup>

Pontos Rede zeigt abermals, dass die Mitglieder des Kulturkreises sich stets in der Verantwortung sahen, die eigene Tätigkeit und das tradierte Selbstverständnis im zeithistorischen und somit im kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Kontext legitimatorisch zu verankern. Doch um die Tätigkeiten des unternehmerischen Vereins im Gesamten und sein Engagement im Spezifischen rechtfertigen zu können, bedurfte es in einer Zeit des „Umbruchs“ und der „Gefahren“ aus gleich mehreren Gründen anderer Formulierungen und Legitimationsstrategien.<sup>870</sup>

Ein Erklärungsansatz ergibt sich daher aus der Wortwahl Pontos. Die von ihm umschriebene Skepsis und Angst sind unmittelbar nachzuverfolgen. Direkte Benennungen bezüglich der „Gefahren“ des Sozialismus oder des RAF-Terrors zu Beginn seiner analytischen Ausführungen verpuffen m. E. dabei rasch in abstrakten Vorstellungen eines vagen Modells von unvorhersehbarer Zukunftsvision und resignativer Abwehrhaltung. Die Verunsicherung seiner Generation wird nicht zuletzt in den am Ende seines Vortrags zahlreich aneinander gereihten Fragen offensichtlich.<sup>871</sup>

Dass Ponto bei der Formulierung jedweder Sachverhalte Vorsicht walten ließ, erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass Kulturkreismitglieder wie eben Jürgen Ponto selbst oder auch der damalige BDI-Präsident, Hanns Martin Schleyer, in ihren Rollen als Unternehmer im Visier der RAF standen.<sup>872</sup> Ponto, der in seinem Festvortrag vor den Gefahren „seiner“ Gegenwart bzw. dem „Ruf nach Umsturz und Gewalt“ gewarnt hatte, fiel gerade diesen zum Opfer. Am 30. Juli 1977 wurde er in seinem Haus von RAF-Anhängern erschossen. Auch BDI-Präsident Schleyer überlebte seine Entführung durch RAF-Terroristen im Oktober 1977 nicht. Nach seiner Ermordung wurde die geplante Jahrestagung des Kulturkreises in Stuttgart und Ludwigsburg für dasselbe Jahr abgesagt.<sup>873</sup>

Ein weiteres, die gesellschaftssoziologischen und wirtschaftspolitischen Aspekte der 1970er Jahre umfassendes Erklärungsschema legt etwa die Kulturwissenschaftlerin Silke Wenk in ihrer im Jahr 1982 erschienenen Untersuchung „Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst“ vor.<sup>874</sup> Wenks Ansatz ist jedoch in

869 Vgl. ebd., S. 198 und S. 203 f.

870 Vgl. Gespräch mit Gehring/Müller: Es wurde betont, dass das Selbstverständnis sich (bis heute) nicht geändert habe. Lediglich neue Aufgaben, auf die dann entsprechend reagiert werden musste, seien hinzugekommen.

871 Vgl. Ponto, Begegnung von Kunst und Wirtschaft, S. 211 f. und S. 219 f.

872 Gespräch mit Gehring/Müller.

873 Ebd., siehe auch: Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.), Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 17. Mai 1977–21. Mai 1978, Bergisch Gladbach 1978, S. 200 ff.

874 Wenk, Silke: Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst. Historische Analyse und empirische Untersuchung in Betrieben der Bundesrepublik, Köln 1982.

einen anderen Zusammenhang einzuordnen, der in Kapitel 5.5.1 gesonderte Beachtung findet.

Versuchte Ponto im Jahr 1973 die zeithistorischen Rahmenbedingungen mit einer theoretischen Neubestimmung des Verhältnisses von Wirtschaft und Kunst vereinsintern in Einklang zu bringen, so bemühte sich seit 1975 etwa Hans-Günther Sohl, der 1972 den bisherigen BDI-Präsidenten Fritz Berg in seiner Funktion ablöste und seit 1977 zum Verwaltungsratsvorsitzenden im Kulturkreis ernannt wurde,<sup>875</sup> aktiv um eine generelle und in der Praxis umsetzbare Modernisierung des Wirtschaftsverbands und somit auch des Kulturkreises. Dies schien ihm zwar ebenfalls aufgrund der gesellschaftspolitischen Entwicklungen, vielmehr jedoch wegen der parallel stattfindenden Umstrukturierungsmaßnahmen innerhalb vieler Mitgliedsunternehmen notwendig zu sein.

In seinem Vortrag „Musen und Management – Industrielle Kulturarbeit und moderne Unternehmensstruktur“<sup>876</sup> erörterte Sohl anlässlich einer Tagung des Kulturkreises im April 1975 in Saarbrücken den Wandel in Wirtschaftsunternehmen. Die Kunst- und Kulturförderung, die bisher vom „Typ des Eigentümer-Unternehmers“<sup>877</sup> initiiert und getragen wurde, werde im Zuge gewandelter Unternehmensstrukturen zunehmend einem Management überlassen, „das ihm anvertrautes Vermögen verantwortlich verwaltet“.<sup>878</sup> Diese Veränderung deutete sich bereits in Kapitel 3.5.1 an. Sohls Ansicht nach sei die Kunstförderung durch ein Management „notwendig von der des Spenders aus eigenem Besitz und auf eigenes Risiko“<sup>879</sup> zu unterscheiden. So sehe das „moderne Aktienrecht die Tätigkeit des Vorstands einer AG in dreifacher Zielrichtung:“<sup>880</sup> Das Management sei den Anteilseignern, den Arbeitnehmern und dem Gemeinwesen gegenüber verpflichtet.<sup>881</sup>

Mit dem Übergang des unternehmerischen Kunst- und Kulturengagements vom Einzelunternehmer auf die Unternehmensorganisation änderten sich folglich die Anforderungen, die wiederum eine neue Rechtfertigungsstrategie für eben diese bedurften. Während Karl Ludwig Schweisfurth sein Kunstengagement in der Fabrik noch nicht unter dem Schlagwort „Humanisierung der Arbeitswelt“ zusammenfasste,<sup>882</sup> stellt Sohl nun fest, dass dieses Konzept mittlerweile durch-

875 BDI-Jahresbericht 1977/78, S. 199: Nach der Änderung der Kulturkreissatzung wurde das Amt eines Verwaltungsratsvorsitzenden eingeführt, in das am 22. August 1977 Hans-Günther Sohl einstimmig gewählt wurde; zum personellen Wechsel im BDI: Bühner, Werner: „...insofern steckt in jedem echten Unternehmer auch ein künstlerisches Element.“ Die Erneuerung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI) in den 1970er Jahren, in: Reitmeyer/Rosenberger, Unternehmen am Ende des „goldenen Zeitalters“, S. 233–248, hier: S. 233 und S. 235.

876 Sohl, Hans-Günther: „Musen und Management – Industrielle Kulturarbeit und moderne Unternehmensstruktur“ (Vortrag anlässlich der Tagung des Kulturkreises im BDI e.V. im April 1975 in Saarbrücken), in: Ders., Weichenstellung für die Zukunft. Gedanken zur deutschen Wirtschaftspolitik, Düsseldorf/Wien 1980, S. 255–267.

877 Ebd., S. 261; vgl. Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 65 ff.

878 Sohl, Musen und Management, S. 261.

879 Ebd.

880 Ebd.

881 Ebd.

882 Vgl. Kap. 4.3.2.

aus zu einer gängigen Formel im Rahmen der jeweiligen Unternehmensstrategie avanciert sei. In der festen Überzeugung, dass die Umsetzung der eigentlichen, also der betriebswirtschaftlichen, Unternehmensabsichten das oberste Ziel eines Betriebs sei, belehrte Sohl seine Zuhörer:

„Keine noch so gute Kulturarbeit vermag rote Zahlen schwarz zu machen – auch rein optisch nicht. Nur auf einer gesunden ökonomischen Basis kann die industrielle Kulturarbeit beruhen.“<sup>883</sup>

Doch Sohl bestand vehement darauf, dass ein „wahres Unternehmertum“<sup>884</sup> sich noch nie „im Gewinnstreben allein“<sup>885</sup> erschöpft habe und somit „die Verpflichtung gegenüber dem Eigentum“<sup>886</sup> mit der Pflicht gegenüber Arbeitnehmer sowie Öffentlichkeit einhergehe. Jegliches Kulturengagement solle deshalb in richtiger Relation zum eigentlichen Unternehmenszweck stehen. Nur durch den „Gleichklang“<sup>887</sup> von industrieller Kulturarbeit und Gewinnstreben ließe sich ein Unternehmen zum Erfolg führen.<sup>888</sup>

Es wird deutlich, dass Sohl mit seiner Rede eine konkrete Änderung des Selbstverständnisses des Kulturkreises beabsichtigte. Schließlich wollte der BDI-Präsident, dass der Förderverein seine bisherigen Aufgaben ebenfalls in Richtung der Kulturvermittlung bzw. um betriebsinterne Bildungskonzepte erweiterte.<sup>889</sup> Die innerbetriebliche Kulturarbeit und Kunstvermittlung, sprich die kulturelle Wirkung des unternehmerischen Engagements auf die Mitarbeiter, sollten dabei nicht nur intensiviert und aufgewertet, sondern auch zur Identifikation mit dem Unternehmen genutzt werden.<sup>890</sup> Statt des erhabenen Kulturverständnisses der Nachkriegszeit und des Wiederaufbaus trat hier wie zuvor mit Jürgen Ponto nun auch mit Hans-Günther Sohl „die neue Sachlichkeit“<sup>891</sup> einer anderen Generation im Kulturkreis bzw. im BDI zu Tage.

Auch Werner Bühler betrachtete die personellen Änderungen des Wirtschaftsverbandes im Hinblick auf dessen programmatisch-inhaltliche Neuausrichtung in den 1970er Jahren und stellte fest, dass BDI-Präsident Sohl „zwar keinen Generationenwechsel im strengeren Sinne“<sup>892</sup> einleitet habe – schließlich gehörte er zum Jahrgang 1906 und somit zur Gruppe der älteren Wirtschaftsunternehmer. Mit seinen intensiven Bemühungen um eine Professionalisierung der unternehmerischen Arbeit nach innen wie nach außen und durch seine offenere Haltung gegenüber aktuellen, mitunter auch sozialen Fragestellungen habe sich mit Sohl jedoch die Verbandspolitik sowie der Führungsstil grundlegend geändert.<sup>893</sup>

883 Sohl, *Musen und Management*, S. 263.

884 Ebd., S. 266.

885 Ebd.

886 Ebd.

887 Ebd.

888 Ebd.

889 Vgl. ebd., S. 265 f.; siehe auch: Grasskamp, *Risikobewusstsein und Modernisierung*, S. 65.

890 Vgl. Sohl, *Musen und Management*, S. 263.

891 Grasskamp, *Risikobewusstsein und Modernisierung*, S. 68.

892 Bühler, *Die Erneuerung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie*, S. 235 f.: Ein „echter Generationenwechsel“ sei erst mit der Ablösung Sohls durch Hanns Martin Schleyer im Jahr 1977 eingetreten.

893 Vgl. ebd., S. 235 ff.

Die programmatische Neuausrichtung auf Verbandsebene steht folglich in direktem Zusammenhang zu den inhaltlichen Änderungen im Kulturkreis, wo Sohl nun stellvertretend für die neue Führungsriege das Wort ergriff. Seine betriebswirtschaftliche Konzeption einer industriellen Kulturarbeit sollte dabei ebenso wie Pontos Modell des wechselseitigen Verhältnisses von Wirtschaft und Kunst im Zuge genereller Modernisierungsbemühungen die Kulturkreisarbeit der Folgejahre nachhaltig prägen.<sup>894</sup>

## 5.2 Bewusst initiiert: Künstler in den Betrieben

Die „Krise der Stipendienvergabe“,<sup>895</sup> in der sich der Kulturkreis seit 1964 befand, hatte sich aufgrund des unerwarteten Finanzbedarfs der Regensburger Grundsatzstiftung verschärft. Für die Verwirklichung dieser Stiftung und der damit zusammenhängenden Folgeleistungen, die sich etwa aus einer Ausstellung oder eines externen, kostenlosen Beratungsangebots für andere Städte ergaben, machte der Kulturkreis Schulden in Höhe von 846.854 DM. Der Förderzusammenschluss befand sich in einem finanziellen Engpass.<sup>896</sup> Somit hatten die Einschränkungen im Bereich der Stipendien nicht nur programmatisch-ideelle, sondern durchaus auch materielle Gründe. Dieser Sachverhalt unterstreicht die Annahme, dass die „Krise“ keineswegs aus den persönlichen Empfindungen weniger Verantwortlicher evoziert wurde. Der Stillstand bis Ende der 1960er Jahre resultierte vielmehr aus einer Kombination von ideellem Rückzug und fehlenden Fördermitteln.

Erst Anfang der 1970er Jahre gewann die Kulturkreisförderung mit einem neuen Projekt im Bereich der bildenden Kunst wieder an Dynamik. Im Rahmen sogenannter Arbeitsstipendien konnten 14 Künstler in Mitgliedsunternehmen, die Material und Geld zur Verfügung stellten, arbeiten. Als „Experiment“<sup>897</sup> gestartet und zunächst für drei Jahre beabsichtigt, erhöhte sich die Zahl der Geförderten im Jahr 1973 auf 26. Wiederrum drei Jahre später, im 25. Jubiläumsjahr des Kulturkreises, wurde das Projekt als Grundsatzstiftung „Künstler arbeiten in Industriebetrieben“ im Förderprogramm fest verankert, sodass die Unterstützung weitere 22 Stipendiaten in Anspruch nehmen konnten.<sup>898</sup>

894 Vgl. Stein, Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, S. 29: „Herr Präsident Sohl hat in seinem Vortrag vor dem Kulturkreis im April 1975 in Saarbrücken die Wichtigkeit der industriellen Kulturarbeit betont und die Möglichkeiten umrissen. Das hat uns ermutigt, uns dieses Bereichs verstärkt anzunehmen [...]“.

895 Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 71.

896 Gespräch mit Gehring/Müller; Stein, Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, S. 42.

897 Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 71.

898 Vgl. ebd., S. 69; vgl. Bohlen und Halbach, Berthold von/Stein, Gustav: Vorwort, in: ars viva '76. Künstler arbeiten in Industriebetrieben, Ausstellung des Kulturkreises im BDI in Verbindung mit dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und der Kunsthalle Nürnberg, hrsg. von Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1976, S. 9–16, hier: S. 14.

Die zuständige Kulturkreis-Jury suchte „aus Vorschlägen von Mitgliedern, Fachleuten, Hinweisen von Künstlerkollegen und Selbstbewerbungen“<sup>899</sup> die Künstler aus, „bei denen die Zusammenarbeit mit Industriebetrieben die fruchtbarsten Ergebnisse versprach“.<sup>900</sup> Unter den Bewerbern befanden sich meist Metallbildhauer, die ohnehin technikaffin waren,<sup>901</sup> wie Dieter Klötzer oder Heinz-Günter Prager, aber auch Künstler wie Claus Böhmer, die anhand der Fotografie die Bereiche Kunst und Industrie bearbeiteten.<sup>902</sup>

Betriebe wie Thyssen-Edelstahl, Agfa Gevaert, Siemens, die Deutsche Bank oder die Volkswagenwerk AG stellten den Künstlern unterschiedliche Produktionsstätten und -mittel zur Verfügung. Die Herausforderung der Künstler bestand darin, eine Form des Kunstwerks zu finden, die den bei der Begegnung von Kunst und Industriebetrieb entstehenden, diametralen Gegensatz zwischen der freien künstlerischen Arbeit und der zweckbestimmten ökonomischen, auf Material-, Arbeits- und Kostenersparnis ausgerichteten Tätigkeit eines Unternehmens zum Ausdruck bringen sollte.<sup>903</sup>

Die Kunsthistorikerin Jutta Held sieht in ihrem Aufsatz „Die Aktualität des Bitterfelder Weges“<sup>904</sup> das Kulturkreisprojekt als Nachläufer der seit den 1960er Jahren in der Bundesrepublik entstandenen „Werkkreise Grafik bzw. Literatur der Arbeitswelt“,<sup>905</sup> die durch linke politische Überzeugung motiviert gewesen seien. In ihnen hätten sich „ähnlich wie in den Zirkeln der DDR [...] Laien und Berufskünstler“<sup>906</sup> organisiert, um die industrielle Arbeitswelt mit künstlerischer Tätigkeit zu verbinden. Held ist der Ansicht, dass der Kulturkreis in Westdeutschland neue Formen der Künstlerförderung sowie Kunstvermittlung erprobt hätte, „die ohne das Vorbild der DDR und der ‚Werkkreise‘ kaum erdacht worden wären“.<sup>907</sup>

Der „Bitterfelder Weg“, den Held zum Vergleich heranzieht, stand in der DDR für ein zweiseitiges Erziehungsprogramm. Die im Rahmen der beiden „Bitterfelder Konferenzen“ in den Jahren 1959 und 1964 beschlossenen Maßnahmen sollten zu einem „produktiven Regelkreis“ führen, „in dem ökonomische, soziale und kulturelle Aktivitäten ineinandergriffen und sich gegenseitig verstärkten“.<sup>908</sup> Die Künstler hatten demnach während ihrer Arbeit im Betrieb auf die sozialen Prozesse der Gegenwart zu verweisen, indem sie diese zum Gegenstand ihres künstlerischen Schaffens machten. Ihre Kunst sollte das kulturelle Niveau der Werkstätigen heben. Die Arbeiter erhielten im Gegenzug Einblicke in den künstlerischen Arbeitsprozess. Hierdurch wollte die SED „die

899 Bohlen und Halbach, Berthold von: Verkündigung der Ehren- und Fördergaben, in: 25. Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. bis 17. Oktober 1976, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1977, S. 13–17, hier: S. 14.

900 Bohlen und Halbach/Stein, Vorwort, S. 14.

901 Vgl. ebd.

902 Vgl. ebd., S. 13.

903 Vgl. ebd., S. 10; siehe Liste der Kooperationen, in: Kulturkreis, ars viva '76, S. 7 und S. 189 ff.

904 Held, Jutta: Die Aktualität des Bitterfelder Weges, in: Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, hrsg. von Annette Tietenberg, München 1999, S. 210–218.

905 Ebd., S. 214.

906 Ebd.

907 Ebd., S. 214 f.

908 Ebd.

kreativen Dispositionen der Arbeiter“<sup>909</sup> gestärkt wissen, um die geplanten sozialen und ökonomischen Fortschritte, die mehr Arbeitsdisziplin, Selbstständigkeit und intellektuelle Fähigkeiten bei den Arbeiternehmern erforderten, realisieren zu können. Schließlich, so dachten es die Verantwortlichen, könne auf diese Weise die Trennung zwischen Intellektuellen und Arbeitern sowie zwischen politischem Überbau und Volk aufgehoben werden.<sup>910</sup>

Sieht die Kunsthistorikerin Jutta Held hier also eine direkte Verbindung zum Kulturkreisprojekt der 1970er Jahre, war man sich auf Seiten des Fördervereins jedoch des innovativen Charakters dieses als Experiment gestarteten Kulturkreisprojekts sicher. Nach 25 Jahren Kulturkreistätigkeit bekräftigte Berthold von Bohlen und Halbach,<sup>911</sup> der nach dem Tod Hermann Reuschs im Jahr 1971 den Vereinsvorsitz übernommen hatte, dass der Kulturkreis die erste Institution in Deutschland gewesen sei, der dieses Projekt in einem solchen Umfang gewagt hätte.<sup>912</sup> Diese Ansicht teilt auch Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Silke Wenk in ihrer 1982 erschienen Untersuchung zu künstlerischen Tätigkeiten in Industriebetrieben. Der Kulturkreis habe mit dem seit 1972/73 durchgeführten neuartigen Stipendienprogramm „einen – zumindest für die Bundesrepublik – gänzlich neuen Weg eingeschlagen“.<sup>913</sup> Es habe immer künstlerische Arbeit in Betrieben gegeben, sodass ihr in diesem Zusammenhang wichtig erschien, dass die Kunstobjekte in der Kulturkreisstiftung unter Mitarbeit von Arbeitern entstehen sollten:

„Dies signalisiert etwas Neues in der Beziehung Künstler-Rezipienten. Auch wenn in den meisten Fällen der Künstler ‚der Kopf‘ blieb und somit der Planer, Konstrukteur und Organisator – er gleichsam wie ein Künstler der Renaissance die Entwürfe liefert –, so darf über dieser Tatsache dennoch nicht das Neue übersehen werden: zuvor standen die Arbeiter nur den fertigen Produkten gegenüber, hier (in der Kulturkreisstiftung) sind sie unmittelbar als Mittätige in den Prozess der Herstellung einbezogen, und zwar nicht nur als Hilfskräfte, sondern als Wissende: sie führen nicht nur den künstlerischen Plan mit aus, sondern stehen auch mit Rat über technische Möglichkeiten, über Rohmaterial und Werkzeuge dem Künstler zur Seite.“<sup>914</sup>

Auch nach weiteren 25 Kulturkreisjahren änderte sich an der Sichtweise, mit den Industriestipendien eine völlig neue und originelle Ausrichtung der Zusammenarbeit von Künstlern und Arbeitern geschaffen zu haben, nichts. Walter Grasskamp versucht in der Publikation zum 50-jährigen Jubiläum des Fördervereins

909 Ebd., S. 211.

910 Ebd.

911 Berthold von Bohlen und Halbach war der jüngere Bruder des letzten Inhabers der Friedrich Krupp AG, Alfred Krupp von Bohlen und Halbach. So erinnert sich Bohlens Onkel, Tilo Frhr. von Wilmoasky, in seinen Memoiren, wie er 1954 gemeinsam mit seinem Neffen im ehemaligen Wohnsitz der Familie Krupp in Essen, der Villa Hügel, einen gleichnamigen Verein zur Kulturförderung gegründet hat. Das Nebengebäude dieser Villa, das fortan als Kulturzentrum fungierte, wurde an den BDI für seine Arbeitsgemeinschaft „Industrieform“ vermietet, sodass bereits eine frühe Verbindung zwischen Bohlen und dem BDI bzw. dem Kulturkreis hergestellt werden kann, siehe: Wilmowsky, Tilo Frhr. von: Rückblickend möchte ich sagen...An der Schwelle des 150jährigen Krupp-Jubiläums, <sup>2</sup>Oldenburg/Hamburg 1961, S. 240 f.

912 Bohlen und Halbach, Verkündigung der Ehren- und Fördergaben, S. 14.

913 Wenk, Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst, S. 162.

914 Ebd., S. 166.

abermals Jutta Helds These zu widerlegen. Es müsse bezweifelt werden, so führt er aus, dass die Projektplaner des Kulturkreises von den „Werkkreisen“, die als Ideengeber gedient haben sollen, gewusst hätten. Es bestünde keine Parallele zwischen den beiden Programmen. Schließlich sei die Kunstpolitik des „Bitterfelder Weges“ restriktiv, „der formale Spielraum und die Themenauswahl im Stiftungsprojekt“<sup>915</sup> hingegen offen gewesen.

Den Vorwurf Helds, „die Experimente des BDI“<sup>916</sup> hätten als der politische Druck von links in den 1980er Jahren nachließ schnell ein Ende gefunden, bezeichnet Grasskamp als „Wunschdenken“.<sup>917</sup> „Das Experiment des Kulturkreises“<sup>918</sup> sei statt der beabsichtigten vier, weitere acht Jahre fortgeführt worden. Während Held das Projekt als „ein Randphänomen [...] ohne nennenswerte Wirkung auf den offiziellen Kunstbetrieb“ einstuft, betonen die Initiatoren, wie schon damals von Bohlen und Halbach sowie Gustav Stein, die „besondere Bedeutung“ dieser Grundsatzstiftung. Schließlich sei sie „völlig unabhängig [...] vom ästhetischen Rang der entstandenen Arbeiten“<sup>919</sup> gewesen.

Vor dem Hintergrund der bisher ausgeführten Förderprojekte im Kunstbereich scheint die Unabhängigkeit vom „ästhetischen Rang“ indessen fragwürdig. Hier sollte sicherlich nicht der Eindruck entstehen, dass die im Rahmen dieses Projekts hervorgebrachten Werkergebnisse den Erwartungen an eine künstlerische „Qualität“ und weiteren Förderkriterien nicht entsprochen hätten. Richtig ist, dass der Entstehungsprozess und später dann die ausführliche Dokumentation der sich „zu Werken kristallisierten Ergebnisse“ im Fokus des Förderprogramms standen.<sup>920</sup> Dabei stellten die Projektinitiatoren nach Beendigung der ersten Arbeitsstipendien im Jahr 1973 selbst fest, dass die Resultate, die meist in die Gattung der „Kunststoffplastik“ fielen, aufgrund der „Multiplizierung gegenüber dem Einzelstück“ und der „unabdingbaren Reproduktion gleicher Elemente“ in „serieller Fertigung“ durchaus „ästhetischen“ Charakter enthielten. Ihnen komme jedoch eine andere „Qualität“ zu als dem vom Künstler in Handarbeit hergestellten Kunstwerk.<sup>921</sup>

Während im Ausstellungskatalog zur „ars viva '73“ weitestgehend von einer positiven Resonanz gesprochen wird,<sup>922</sup> zeigte sich im Projektjahr 1976, dass die Künstler zwar weiterhin in der Umsetzung ihrer Aufgabe frei waren. Alle Beteiligten hatten jedoch aufgrund der „grundsätzlichen Fremdheit“<sup>923</sup> der Bereiche Kunst und Industrie ihre Schwierigkeiten. Dies spiegelt sich etwa in den zusam-

915 Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung S. 70.

916 Held, Aktualität des Bitterfelder Weges, S. 215.

917 Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 70.

918 Ebd. S. 71; vgl. Held, Aktualität des Bitterfelder Weges, S. 215.

919 Bohlen und Halbach/Stein: Vorwort, S. 16.

920 Stein, Gustav/Neuhaus, Volker: ars viva '73, in: ars viva '73. Künstler arbeiten in Industriebetrieben. Eine Ausstellung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. Katalog zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover 13.10–4.11.1973 und in der Kunsthalle Nürnberg 16.02–31.03.1974, Köln 1973, hrsg. von Bettina Schwerdtfeger, S. 5–8, hier: S. 5.

921 Schwerdtfeger, ars viva '73, S. 7. „Zugleich kommt die Gattung ‚Kunststoffplastik‘ im Grunde dieser seriellen Fertigung erst zu ihrem Ziel, wie immer man das ästhetisch beurteilen will“.

922 Vgl. ebd., S. 6 ff.

923 Ebd., S. 9.

menfassenden Umschreibungen im Vorwort des Ausstellungskatalogs zur „ars viva“, die in den Jahren 1976 und 1977 in Duisburg und Nürnberg gezeigt wurde, wider. Hier ist die Rede von „fruchtbaren Spannungen“, von „Ratlosigkeit über die Faszination“, von „technischen Schwierigkeiten“ sowie von „schwer zugänglichen Werken“.<sup>924</sup> Und auch der BDI fasste in seinem Jahresbericht zusammen, dass

„aus den so oft grundverschiedenen Arbeitsmethoden und den meist als diametral gegensätzlich empfundenen Zielen einer ökonomisch ausgerichteten Produktion und eines aus sich bestehenden Kunstwerks“<sup>925</sup>

Probleme entstanden seien.<sup>926</sup>

Jutta Held ist in diesem Zusammenhang der Ansicht, dass die Künstler während des Projekts bei den Werkträgern zwar Akzeptanz gefunden hätten, ihre künstlerische Arbeit allerdings weniger aufgenommen worden sei. Die Kunsthistorikerin betont, dass „für die Idee, ein modernes Kunstwerk als Resultat reflektierter Arbeitsprozesse verständlich zu machen [...], ein breiter angelegtes didaktisches und kunstpolitisches Konzept“ gefehlt habe.<sup>927</sup>

Silke Wenk ist in ihrer zum Stipendienprogramm doch sehr zeitnahen Analyse anderer Meinung und kommt zu dem Schluss, dass es zwar Fälle gegeben habe, bei denen die geförderten Künstler nur die Absicht gehabt hätten, die technischen Werkzeuge und Materialien für ihre Arbeit zu verwenden, es dennoch bei einigen Projekten zu einer funktionalen Zusammenarbeit in den Produktionsbereichen gekommen sei. Im Projektjahr 1973 fertigten etwa der Bildhauer Hans-Günther van Look gemeinsam mit den Beschäftigten der Firma Henkel & Co oder Robert Cordone bei der Bayer AG ihre Plastiken an.<sup>928</sup>

Gleich welchem der beiden deutschen Projekte letztendlich der Erfindergeist innewohnte, und unabhängig davon, welcher kunstästhetischen Vorstellung die Ergebnisse entsprachen, zeigen sich doch in dieser Kulturkreisstiftung zum einen die praktische, zumindest in Ansätzen erfolgte Umsetzung der von Hans-Günter Sohl propagierten industriellen Kulturarbeit innerhalb der Fördertätigkeiten des Kulturkreises sowie das von Ponto befürwortete Moment der persönlichen Begegnung von Wirtschaft und Kunst.<sup>929</sup>

Zum anderen wird deutlich, dass die ästhetischen oder didaktischen Maßstäbe bereits vorangegangener Grundsatzstiftungen nicht mit dem neuen Projekt verglichen werden können. Schon die Kriteriendebatte bezüglich des Kunstengagements in den 1950er Jahren hatte gezeigt, dass die im Rahmen der Museumsspende ausgewählten Werke von vornherein einen unabdingbaren qualitätsvollen und damit ästhetischen Rang besessen haben müssen. Nach der damali-

924 Ebd., S. 9 ff.; vgl. Kulturkreis, *ars viva* '76: S. 22 ff. (Beschreibungen der Künstler) und S. 178 ff. (Erfahrungsberichte der Industriebetriebe).

925 Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Juni 1973–20. Mai 1974, Bergisch Gladbach 1974, S. 223.

926 Vgl. Kulturkreis, *ars viva* '76, S. 9 f.

927 Held, *Aktualität des Bitterfelder Wegs*, S. 215.

928 Wenk, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst*, S. 167 f.; Vgl. Schwerdtfeger, *ars viva* '73, S. 45–50.

929 Vgl. Salzmann, Siegfried: Notizen zum Thema „Kunst & Industrie“, in: Kulturkreis, *ars viva* '76, S. 17–20, hier: S. 20.

gen Einschätzung Gustav Steins werde etwa bei der Museumsspende „das Bemühen um Qualität“<sup>930</sup> am deutlichsten. Die bewusst an westdeutsche Museen verliehene zeitgenössische Kunst entsprach schließlich dem Verständnis des Kulturkreises von „Qualität“ oder auch künstlerischer Ästhetik.<sup>931</sup> Die Stiftung „Künstler arbeiten in Industriebetrieben“ hingegen, in der es darum ging, künstlerisch eine Syn- oder Antithese der Bereiche Industrie und Kunst zu erarbeiten, sollte in erster Linie an die jeweils andere Arbeitsweise heranzuführen, sodass der Erkenntnisgewinn und der Weg zu diesem und nicht etwa das unmittelbare „ästhetische“ Ergebnis im Vordergrund standen.<sup>932</sup>

Offensichtlich unterlag jede Grundsatzstiftung gemäß ihrem Förderzeitpunkt anderen Förderabsichten bzw. -zielen. M. E. ist das in den 1970er Jahren neu initiierte Kulturkreisprojekt, das an dieser Stelle weitestgehend unabhängig von zeithistorischen Faktoren betrachtet wurde, doch unbedingt auch im Zusammenhang mit gesellschaftlichen, wirtschaftspolitischen und künstlerischen Entwicklungen zu sehen.

## 5.3 Interner Einsatz

### 5.3.1 Kunst am Arbeitsplatz

Seit Beginn des Jahrzehnts machte sich die allumfassende Verunsicherung auch in der künstlerischen Produktion bemerkbar. Die durch wirtschaftliche und politische Krisen hervorgerufenen Resignationsängste verdrängten auch hier Zukunftsvisionen, die bisweilen die bildende und plastische Kunst bestimmten. Der Umbruch der 1970er Jahre kam für den Bereich der Kunst, der seit den 1960er Jahren verstärkt in gesellschaftspolitische Prozesse hineinwirken wollte und konnte, dabei ziemlich unvermittelt. Neben dem extrovertierten Drang zum Kommentar und zur Aufklärung, wie ihn etwa Klaus Steak in seiner Plakatkunst äußerte, oder dem vehementen Trieb zur Partizipation innerhalb der Happeningbewegung wurde nun seit Beginn der 1970er Jahre auch ein Weg der Selbstbezogenheit und Verinnerlichung als Ausdruck des Rückzugs und der Enthaltung eingeschlagen.<sup>933</sup>

Viele Künstler begnügten sich fortan mit der Verwendung „klassischer“ und einfacher Materialien und sagten sich vom optimistischen Anspruch, fortwährend Neues bzw. noch nie Dagewesenes zu kreieren, los. Simple Arbeitsprozesse ersetzten aufwendig in Szene gesetzte Kunstformen. Insbesondere im Bereich der Plastik, Fotografie und Videokunst fand die versachlichte, neutrale und von der gesellschaftlichen Realität abgewandte Kunst ihre Heimat. Die plastische Elementarkunst machte das Stoffliche in seiner Eigenart nachvollziehbar; die

930 Stein, *Das vierte Jahr*, S. 21.

931 Ebd..

932 Vgl. Salzmann, *Notizen*, S. 20.

933 Vgl. Damus, *Kunst in der BRD*, S. 304–318; vgl. Gassen/Scotti, *Polit-Kunst*, in: Gassen/Scotti, *Von Pop bis Polit*, S. 93.

fotografischen Dokumentationen dienten als künstlerische Zeugnisse einer Spurensicherung, einer Vergegenwärtigung des eigenen Künstlerdaseins; die Videotechnik kam den künstlerischen Rückzugstendenzen und dem Trend der extremen Verinnerlichung durch den Einblick in den intimen Akt der Werkproduktion entgegen.<sup>934</sup>

Die künstlerischen Strömungen, die sich an ZERO, Op- bzw. Kinetic-Kunst orientierten, griffen dabei Phänomene und Strukturen der modernen Technik und Arbeitswelt auf. In ihrer Gestaltungsweise lösten sie den Gegenstand aus seinem funktionalen Zusammenhang, um ihn dann in einen künstlerischen bzw. „ästhetischen“ zu setzen. Ähnlich wie die dadaistischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die auf die Inkohärenz der Welt mittels Montage, Collage oder Licht- und Bewegungsobjekten reagiert hatten, ging es auch Künstlern wie Günter Dohr oder Günther Uecker um die primäre Funktion des Gegenstands bzw. des Stoffes. Dessen Qualität und Veränderbarkeit durch den Menschen in der Auseinandersetzung mit Raum- und Zeitstrukturen standen im Mittelpunkt.<sup>935</sup> Bildhauer wie Ferdinand Spindel, Joachim Bandau oder Hans Nagel experimentierten mit nicht-traditionellen Werkmaterialien wie Schaumstoff, Gummi oder Acrylglas und stellten in plastischen Skulpturen Reflexionen über industrielle Gesellschaftsmechanismen an. Arbeitsprozesse und Zweckbestimmungen sollten infrage gestellt und in einen funktionsfremden und zweckfreien Kontext transponiert werden. Allesamt waren die sachlich wirkenden Kunstströmungen weiterhin zwar als Manifestation der Verbindungen von Kunst und Leben zu verstehen, dennoch galten sie als Demonstration des innerlichen Rückzugs aus einer Gesellschaft, die ihre eigenen Grundlagen in einer Krise wusste und die den expansiven Entwicklungen von Industrie und Technik skeptisch gegenüberstand.<sup>936</sup>

Geradezu widersprüchlich war es also, dass sich in den 1970er Jahren vermehrt Wirtschaftsunternehmen, denen mitunter diese Skepsis galt, für die neue, „dienstbare Kunst“<sup>937</sup> engagierten. Die öffentliche Hand bzw. die Kommunen hatten bereits im Rahmen der in den 1960er Jahren umfangreich angesetzten „Kunst-am-Bau“-Projekte die skulpturalen Konzepte für sich entdeckt. Schließlich negierten sie jeglichen Denkmalcharakter und stellten mittels stereometrischer Formen, minimalistischer Materialien und räumlicher Beziehungsverflechtungen einen direkten Bezug zu ihrer näheren Umwelt her.<sup>938</sup>

Diese Eigenschaften der funktional-wirkenden Plastiken und Skulpturen kamen nun auch den Vorstellungen der industriellen Produktion und Technik verstärkt entgegen. Der Kunsthistoriker Martin Damus bemerkt kritisch, dass hinter „reich ausgestalteten postmodernen und anheimelnd regionalistischen

934 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 304–318.

935 Vgl. Gassen/Scotti, ZERO & kinetische Kunst, in: Gassen/Scotti, Von Pop bis Polit, S. 77.

936 Vgl. ebd.; Damus, Kunst in der BRD, S. 304–318.

937 Ebd., S. 315.

938 Vgl. Gassen/Scotti, Plastik und Skulptur in den 60er Jahren, in: Gassen/Scotti, Von Pop bis Polit, S. 177 f.

Fassaden“<sup>939</sup> die Strukturen des Industriesystems ungebremst hätten weiter wirken können. Eine ausgestaltende Kunst habe hier gute Dienste erwiesen.<sup>940</sup>

Dabei war die Idee einer Indienstnahme von plastischer bzw. skulpturaler Kunst zum Ausdruck eines bestimmten unternehmerischen Anspruchs in der Bundesrepublik keineswegs neu. Hier sei an das Engagement des Mannesmann-Konzerns, der bereits seit den 1950er Jahren seine Außenarchitektur zeitgemäß gestalten ließ, erinnert. Des Weiteren existierten bereits vielfältige kulturelle Angebote in Unternehmen etwa in Form von Werkchören oder Laientheatergruppen. Auch der Einzug bildender Kunst in eine Firma konnte etwa am Beispiel des Fleischwarenfabrikanten Karl Ludwig Schweisfurth festgestellt werden.<sup>941</sup>

Im Unterschied zur meist „dekorativen“ Verwendung von Kunst auf Vorplätzen, in Empfangshallen oder Unternehmerbüros, die für die 1950er Jahre ausgemacht werden konnte, legte ein Firmenleiter beim Neubau seiner Firma nun jedoch gezielt den Fokus auf die Integration von zeitgenössischen Kunstwerken in die Architektur der für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Verwaltungs- und Produktionsräume. Auch der damalige Herta-Mitarbeiter, Werner-Rudolf Vogt, erinnert sich in der Dokumentation „Kunst geht in die Fabrik“:

„Es ist beileibe nicht so, dass die Kunst erst mit dem Neubau des Werkes in Herten in unser Unternehmen eingezogen wäre. Natürlich gab es auch vorher Kunst bei uns. Es war allerdings eine Kunst, die man bewunderte und die sich einer Auseinandersetzung entzog. Sie hing in Räumen, die man mit Respekt betrat, waren es doch die Chefbüros und – vor allem – das Arbeitszimmer des Unternehmers selbst. Es waren vorwiegend Szenen aus dem eigenen Milieu, z.B. „Schlachtszenen“ alter holländischer Meister, die heute, im Großraumbüro aufgehängt, allen Mitarbeitern zugänglich sind.“<sup>942</sup>

Die Eingliederung der Kunst in weitere Räumlichkeiten eines Unternehmens bildete vorerst eine Ausnahme im privaten Engagement, die noch an späterer Stelle thematisiert werden soll.<sup>943</sup> Für die 1970er Jahre ist nun vielmehr ein Phänomen auszumachen, das aus personalbetrieblichen Maßnahmen im Bereich der unternehmerischen Mitarbeiterführung abgeleitet wurde und in Rückwirkung auf die Einführung von bildender Kunst in Unternehmen Relevanz besitzt.<sup>944</sup>

In der bereits erwähnten Untersuchung zum Bereich der Kunstförderung in Industriebetrieben kommt Silke Wenk im Jahr 1982 zu dem Ergebnis, dass damals von 84 befragten Betrieben rund 66 in irgendeiner Weise im Bereich der Kunstförderung und -vermittlung aktiv gewesen seien.<sup>945</sup> Legte Wenk den Fokus auf die Förderung künstlerischer Eigenständigkeit der Beschäftigten sowie auf die Un-

939 Damus, Kunst in der BRD, S. 315.

940 Vgl. ebd.

941 Vgl. Kap. 4.3.2.

942 Vogt, Die Kunst in unserem Unternehmen, S. 11.

943 Siehe Kap. 5.3.2 und 5.4.

944 Vgl. Wenk, Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst, S. 36.

945 Vgl. ebd., S. 33 und S. 37.

terstützung von Laien- oder Hobbygruppen im Unternehmen und nicht etwa auf die unmittelbare Integration bildender Kunst von außen bzw. von professionellen Künstlern, so stellte sich doch auch in diesem Zusammenhang die Frage, warum im Laufe der 1970er Jahre das Interesse der Wirtschaftsunternehmen an der Kunstförderung gestiegen ist.<sup>946</sup>

Die erste größere wirtschaftliche Krise der Nachkriegszeit schließt Wenk schließt als Begründung für die seit dem Ende der 1960er Jahre gestiegenen innerbetrieblichen Kunstfördermaßnahmen aus. Statt der Einführung kultureller Engagements stünde hier immer die Sicherung von Arbeitsplätzen im Vordergrund. Vielmehr sieht Wenk die Ursache in einem anderen Sachverhalt begründet:

„Als weiterer Hintergrund könnte nun aber die technologische Umstrukturierung in den Betrieben, wie sie sich über diese Krise durchgesetzt hat, geltend gemacht werden. Gerade in dieser Zeit hatte nämlich in nahezu sämtlichen Betrieben ein Automationschub eingesetzt, d.h. es war in einer ständig zunehmenden Zahl von Branchen und Betrieben die Produktion auf Automation umgestellt worden.“<sup>947</sup>

Im Zuge der betrieblichen Automatisierung, in der Arbeitsprozesse in Maschinensystemen zusammengefasst wurden, seien „die Anforderungen an die intellektuellen und motivationalen Fähigkeiten der Produzenten“<sup>948</sup> gewachsen. Monoton ablaufende Produktionen lösten menschliche Fertigkeiten ab, woraus eine Entfremdung der Arbeitenden von ihrer Tätigkeit sowie eine physische Grundstimmung der Unzufriedenheit und Passivität resultierten. Um die Arbeitnehmer weiterhin für die Ziele des Unternehmens gewinnen zu können, werde seither die Kunst in ihrer „therapeutischen“ sowie „pädagogischen“ Funktion in den Dienst des Unternehmens genommen.<sup>949</sup> Wenk folgt in ihrer Erörterung weiterhin einem Marxschen Argumentationsmodell, wonach die „Kapitalvertreter“ Ventile für angestautes gewerkschaftliches und antikapitalistisches Konfliktpotential geöffnet hätten, indem sie den „Lohnabhängigen“ die Möglichkeit zu eigener künstlerischer Tätigkeit, zur Selbstentfaltung sowie zur Auseinandersetzung mit Kunst geboten hätten.<sup>950</sup>

Die Erkenntnis, dass die verstärkte Integration von Kulturfördermaßnahmen mit der durch die Automatisierung herbeigeführte Verschlechterung der Arbeitsbedingungen einhergehe, ist zum einen im Rahmen dieser Untersuchung und zum anderen im Hinblick auf die zeitgenössisch geführten Debatten über die Problematiken der Arbeitswelt von besonderer Bedeutung. M. E. lässt sich

946 Vgl. ebd., S. 38.

947 Ebd.

948 Ebd., S. 111.

949 Vgl. ebd., S. 52 ff. und S. 113 f.; zur „therapeutischen Funktionalität künstlerischer Gestaltung und Rezeption“: Holzkamp, Klaus: Kunst und Arbeit – Ein Essay zur „therapeutischen Funktion künstlerischer Gestaltung (1974), in: Gesellschaftlichkeit des Individuums. Aufsätze 1974–1977 (Studien zur Kritischen Psychologie, Bd. 3) hrsg. von Karl-Heinz Braun/Klaus Holzkamp, Köln 1978, S. 17–40, hier: S. 32 ff.

950 Wenk, Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst, S. 51.

gerade hieraus der Zusammenhang zwischen den zeithistorischen Rahmenbedingungen und der unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung schließen.

Wie die Indienstnahme von Kunst im Bereich der unternehmerischen Gemeinschaftsförderung damals theoretisch konzipiert werden konnte, zeigte sich im Rahmen der Kulturkreisstiftung „Künstler arbeiten in Industriebetrieben“. Mit Verweis auf Hans-Günther Sohls theoretisches Konzept der „Kulturarbeit“, fand im Kulturkreisprogramm eine bewusst evozierte, praktische Verbindung von Unternehmen und Kunst statt. Dabei ging das Programm über die dekorative Verwendung einer sachlichen Kunst hinaus, da die Künstler hier über einen bestimmten Zeitraum hinweg in die Welt der Technik und die Arbeiter in die der Kunst eingebunden werden sollten. Unter Bezugnahme des zeitgenössischen Kontextes reagierte der Kulturkreis hier erneut in Form einer Grundsatzstiftung auf die geänderten unternehmerischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dass diese weitaus komplexer waren, als sie von den Kulturkreismitgliedern Sohl und Ponto dargelegt wurden, deutete sich bereits in Jutta Heldts oben angeführter Kritik an und zeigt sich nun auch in Silke Wenks Erklärungsmodell.

Denn ausgehend von den wirtschaftsstrukturellen Veränderungen bezüglich der betrieblichen Arbeitskraftverwertung aufgrund intensiver Rationalisierungsmaßnahmen bzw. zunehmender Automatisierungsprozesse in westdeutschen Unternehmen waren die Bedürfnisse der produzierenden Belegschaft nach verbesserten und angenehmeren Arbeitsbedingungen gewachsen. Vor dem Hintergrund der „Neuen Kulturpolitik“, deren Merkmale sich nicht nur auf die Gemeinschaftsaufgaben im Rahmen der kulturellen Demokratisierung beliefen, sondern auch als Gegengewicht zu den „Zumutungen und Beanspruchungen der Industriegesellschaft“<sup>951</sup> verstanden werden sollten, verabschiedeten das Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung sowie das Ministerium für Forschung und Technologie im Jahr 1974 ein Aktionsprogramm unter dem Titel „Forschung und Humanisierung des Arbeitslebens“.<sup>952</sup>

Hierin wurden gemäß der sozialliberalen Forschungspolitik praktische Lösungsvorschläge zur Verbesserung der Arbeits- sowie Lebensbedingungen bei gleichzeitiger Steigerung und Sicherung der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit in der Volkswirtschaft erarbeitet.<sup>953</sup> Mit Hilfe staatlicher Unterstützung sollten fortan neue Formen der Arbeitsgestaltung in der betrieblichen Praxis erprobt

951 Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 116.

952 Vgl. Fischer, Akelei: Reform des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses. Rekonstruktion und Analyse von drei im staatlichen Programm „Humanisierung des Arbeitslebens“ geförderten Experimenten zur Humanisierung von Massenarbeitsplätzen und Diskussion der Wechselwirkungen zwischen großbetrieblicher und gesellschaftlicher Entwicklung, Bremen 1983, S. 9 ff.

953 Vgl. Salfer, Peter/Furmaniak, Karl: Das Programm „Forschung zur Humanisierung des Arbeitslebens“, in: Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt und Berufsforschung Jg. 14, Heft 3 (1981), S. 235–245, hier: S. 237; Sauer, Dieter: Von der „Humanisierung der Arbeit“ zur „Guten Arbeit“, in: Humanisierung der Arbeit (APuZ 15/2011), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2011, S. 18–24, hier: S. 19.

werden. Die Schwerpunkte beliefen sich anfänglich auf die Bereiche des Gesundheitsschutzes, der ergonomischen Arbeitsplatzgestaltung sowie auf arbeitsorganisatorische Umstrukturierungsmaßnahmen.<sup>954</sup>

Neben der sozialliberalen Regierung hatten auch Gewerkschaften, Teile anderer politischer Parteien, Wissenschaftler und Wirtschaftsunternehmen die Relevanz der arbeitsorganisatorischen Problematiken erkannt, sodass sich in den 1970er Jahren eine breite gesellschaftspolitische wie soziokulturelle Strömung formierte. Standen in den 1950er und 1960er Jahren insbesondere Einkommenserhöhungen und Arbeitszeitverkürzungen im Zentrum arbeitspolitischer Forderungen, so rückte Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre nun die „Qualität der Arbeit“ angesichts gesundheitlicher Belastungen sowie Gefährdungen in der „tayloristisch geprägten Arbeitsorganisation mit dem Fließband“<sup>955</sup> in den Fokus.

Die zusammenfassende Bezeichnung „Humanisierung“ erhält auch im Rahmen dieser Untersuchung besondere Gewichtung, da ein Teilbereich der „humane-ren“ Arbeitsplatzgestaltung im Hinblick auf eine angenehmere Arbeitsatmosphäre auch soziale sowie psychologische Komponenten umfassen konnte.<sup>956</sup> Optische oder akustische Annehmlichkeiten, wie eine die Bedürfnisse der Arbeiter zufriedenstellende Architektur, Beleuchtung, Wandgestaltung oder Musikkuntermalung, sollten Arbeitszeit und Berufsumgebung für die Arbeitnehmer erträglicher machen und somit die Leistungsfähigkeit sowie Belastbarkeit der Mitarbeiter steigern.<sup>957</sup> Wie sich in Silke Wenks Erklärungsansatz angedeutet hatte, wurden auch diese Maßnahmen in der damals geführten Humanisierungsdebatte unter anthropologisch-soziologischen Aspekten kritisiert – entsprachen sie doch einer Art Kompensationsmodell.<sup>958</sup>

Der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler Ludwig Jakobs bezieht 1979 zu den unternehmerischen Bemühungen um eine menschlichere Arbeitswelt Stellung und macht sich hier für die Verwendung des 1973 von Fritz Vilmar geprägten Begriffs der „Pseudohumanisierung“<sup>959</sup> stark. Der Status der Arbeiter verändere

954 Zum staatlichen Programm siehe die dokumentarische Untersuchung von Akelei Fischer aus dem Jahr 1983 (a.a.O.).

955 Kuhn, Thomas: Humanisierung der Arbeit: Ein Projekt vor dem erfolgreichen Abschluss oder vor neuartigen Herausforderungen?, in: Zeitschrift für Personalforschung 3/2002, hrsg. von Wolfgang Mayrhofer/ Michael Meyer, S. 342–358, hier: S. 344.

956 Vgl. Kreikebaum, Hartmut/Herbert, Klaus-Jürgen (Hrsg.): Humanisierung der Arbeit. Arbeitsgestaltung im Spannungsfeld ökonomischer, technologischer und humanitärer Ziele, Wiesbaden 1988, S. 116: Die Gestaltung der Arbeitsumwelt erschöpfe sich nicht in der Absicht, den Menschen vor schädlichen Belastungen zu schützen, sie könne auch in eine positive Richtung zielen: Die Arbeitsumwelt werde demnach so gestaltet, dass sie dem Menschen psycho-soziale Arbeitserlebnisse vermittele.

957 Vgl. Kuhn, Humanisierung der Arbeit, S. 344 und S. 347.

958 Vgl. Gohl, Jürgen: Zu Ansätzen der Humanisierungsdebatte, in: Zeitschrift für Arbeitswissenschaft 30/1976, hrsg. von Gesellschaft für Arbeitswissenschaft, S. 1–8, hier: S. 3; Zu der heutigen Sichtweise stellt der Soziologe Dieter Sauer fest, dass die Humanisierungsprogramme der 1970er Jahre in ihrer Gänze „als eine herausragende Erfolgsgeschichte“ erscheinen. Sie seien „historischer Ausgangspunkt“ und Grundlage für seither geführte und aktuell debattierte arbeitspolitische (Reform)Projekte, siehe: Sauer, Von der „Humanisierung der Arbeit“ zur „Guten Arbeit“, S. 21 und S. 23.

959 Vilmar, Fritz (Hrsg.): Menschenwürde im Betrieb. Modelle der Humanisierung und Demokratisierung der industriellen Arbeitswelt, Hamburg 1973, S. 25.

sich weder durch die ständige Berieselung der Fließbandarbeiter mit Musik, noch trage die „Verschönerung vieler Fabrikgebäude durch Blumen und eine farbenfrohe Gestaltung der Arbeitsräume“<sup>960</sup> zu einem angenehmeren Aufenthalt am Arbeitsplatz bei. Im Gegenteil, den „Pseudotechniken“<sup>961</sup> im unverändert monoton ablaufenden Arbeitsalltag wohne Jakobs Ansicht nach sogar ein gewisser Zynismus inne.<sup>962</sup>

Ungeachtet der motivational-angelegten zeitgenössischen Kritik führte die gesellschaftlich wie politisch vorangetriebene Diskussion um eine „Humanisierung der Arbeitswelt“ und um deren Ursachen jedoch dazu, dass Unternehmer sowie Unternehmen als Institution in den 1970er Jahren bildende wie plastische Kunst in oder an der gegebenen Firmenarchitektur platzierten bzw. von Beginn an in Betriebsneubauten integrierten.<sup>963</sup> Dass dies vorerst nur vereinzelt stattgefunden habe, unterstreicht Karla Fohrbecks zeitgenössische Einschätzung zum Thema „Bildende Kunst im Betrieb“. Trotz verschiedener Ansätze sei dieses Konzept in den 1970er Jahren „keine sonderlich tragende Säule innerbetrieblichen Kunstinteresses geworden“.<sup>964</sup> Kaum mehr als fünf Prozent der Unternehmen engagierten sich in diesem Bereich, obwohl dies die „geläufigste Form der Auseinandersetzung“<sup>965</sup> mit Kunst gewesen sei.

Folglich zeichnete sich im Rahmen der innerbetrieblichen Kunstförderung lediglich der Beginn einer neuen Entwicklung im unternehmerischen Kunstengagement ab. Denn bereits im Kontext der 1950er Jahre, als Unternehmensleiter meist aus dekorativen und repräsentativen Gründen Kunstwerke in ihren Büros sowie in den Empfangsbereichen ihrer Firmen gezeigt hatten, konnte noch nicht von einem unmittelbaren, zielgerichteten Kunstengagement durch Unternehmen gesprochen werden. Aus heutiger Sicht wird sich im Folgenden und entgegen Fohrbecks zeitgenössischer Einschätzung daher zeigen müssen, inwiefern die unternehmerische Förderung vor dem Hintergrund der innerbetrieblichen Entwicklungen eine wesentliche theoretische und somit auch eine praktische Wandlung erfahren sollte.

### 5.3.2 Grundsteine erster Unternehmenssammlungen

In der Vorstellung, Kunst gestalte die Arbeitsplätze der Menschen „humaner“, integrierten seit den 1970er Jahren vereinzelt Unternehmer bzw. Unternehmensführungen Kunstwerke außerhalb der Chefetagen und Kundenbereiche. Als Vorläufer dieser Entwicklung konnten bereits die Kunstengagements der Firmenleiter von Tetra Pak und Herta festgestellt werden.<sup>966</sup> Nach Ansicht der Kunsthisto-

960 Jakobs, Ludwig: Humanisierungstendenzen am Arbeitsplatz. Modelle und Erfahrungen in der Industrie, Bochum 1979, S. 71 f.

961 Ebd.

962 Vgl. ebd.

963 Vgl. Büttner, Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, S. 89.

964 Fohrbeck, Renaissance der Mäzene?, S. 209.

965 Ebd.; siehe auch: Ebert, Corporate Collections, S. 17.

966 Vgl. Kap. 4.3.2.

rikerin Christina Leber habe insbesondere das Modell der Herta GmbH Schule gemacht, obwohl das Kunstkonzept bereits 1986, also ein Jahr vor der Übernahme des Konzerns durch Nestlé, sein Ende gefunden habe.<sup>967</sup>

Wenngleich die Ankäufe oder Auftragsvergaben hier weitestgehend nach dem Ermessen und den Vorlieben des Firmenleiters verliefen, war der Unternehmer doch im Hinblick auf die kunstintegrierende Architektur des Neubaus auf externe Beratung sowie Anregung angewiesen. Bei seinen Kunstankäufen vertraute Karl Ludwig Schweisfurth beispielsweise dem Rat seines damaligen Leiters der Marketing- und Öffentlichkeitsarbeit, Siegfried Gnichwitz. Zur Planung und Konzeption des Firmenneubaus zog er dann ein eigenes Organisationsteam hinzu, das sich aus dem Architekten Werner Ruhнау, dessen künstlerischem Berater Hugo Kükelhaus sowie stellenweise auch Künstlern wie Norbert Kricke, Rupprecht Geiger oder Günter Weseler zusammensetzte.<sup>968</sup>

Werner Ruhнау verfügte über ein großes Netzwerk an Kontakten und konnte Karl Ludwig Schweisfurth mit Künstlern bekannt machen, die implizit in die Konzeption der verschiedenen Planungsbereiche einbezogen wurden. Ruhnaus Ansicht nach seien ökonomische, ökologische, technische und künstlerische Gesichtspunkte von einem Team unter Leitung des Architekten in Form zu bringen, denn nur so entstehe „Baukunst“.<sup>969</sup> Zudem werde „humane“ Architektur erst durch „maßstabs- und funktionsgerechtes Komponieren von Räumen“ möglich.<sup>970</sup> Schließlich habe eine „humane“ Gestaltung von Lebens- und Arbeitsräumen auf den Menschen und auf seine leiblichen Maße Bezug zu nehmen. Die Außen- und Innenräume der neuen Fabrik sollten schließlich nach Auffassung des Architekten zur Entfaltung der „sinnlichen Wahrnehmung“ und eben nicht zu deren „Verkümmerung“ beitragen.<sup>971</sup>

Ruhнау beabsichtige zum Beispiel alle Werksbereiche unter ein übergreifendes, gemeinsames Wetterschutzdach mit einer Öffnung zum Himmel zu bauen, sodass genügend Tageslicht in die Verwaltungs- und Sozialbereiche fallen konnte. Eine Niederdruck-Klimaanlage sorgte für ein angenehmes Temperatur- und Feuchteklima. Bildende sowie plastische Kunst wurden zum integralen Bestandteil der Planung, sodass auch in den Produktionsräumen trotz der besonderen behördlichen Hygienevorschriften Kunst platziert werden konnte (Abb. 7).<sup>972</sup> Die Kosten des Bauprojekts, das im Jahr 1972 beendet wurde, beliefen sich auf rund 20 Millionen DM.<sup>973</sup>

967 Vgl. Leber, Kunstsammlungen, S. 69.

968 Vgl. Schweisfurth, Vorwort, S. 9 f.: „Es ist nicht leicht zu sagen, wann ich begonnen habe Kunst in meinem Unternehmen einen entscheidenden Raum und eine größere Bedeutung einzuräumen. Anregungen erhielt ich von vielen Menschen. Hier möchte ich besonders Werner Ruhнау, Wolf Vostell und Hugo Kükelhaus erwähnen.“; vgl. Projektdarstellung online auf Homepage von Werner Ruhнау: [http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/HERTA\\_KG/herta\\_kg.html](http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/HERTA_KG/herta_kg.html) (11.02.2014).

969 Ruhнау, Werner: Meine Zusammenarbeit mit Karl Ludwig Schweisfurth, in: Gnichwitz, Kunst geht in die Fabrik, S. 21–24, hier: S. 24.

970 Ebd.

971 Ebd., S. 21.

972 Vgl. ebd., S. 21–24; siehe auch: Vogt, Die Kunst in unserem Unternehmen, S. 11.

973 Siehe Homepage von Werner Ruhнау (a.a.O.).

Karl Ludwig Schweisfurths Kunstengagement lag von Beginn an weder ein festes Budget noch ein stringentes Sammlungskonzept zu Grunde. Dennoch ist rückblickend ein Querschnitt durch alle künstlerischen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst entstanden. Dabei galt die inhaltliche Fixierung der Kunstwerke den Produkten der Firma, d. h. alle Kunstwerke tangierten den Themenbereich Tier, Fleisch, Wurst oder deren Herstellungsprozess (Abb. 7). Teile der Sammlung nahm Schweisfurth nach dem Verkauf seiner Firma an Nestlé mit in sein neues Projekt, wo er sich bis heute in den „Herrmannsdorfer Landwerkstätten“ für nachhaltige Landwirtschaft einsetzt. Die restlichen Kunstwerke, die in Herten blieben, seien nach Expertise der Kunsthistorikerin Leber bereits entfernt worden oder verweilten dort in einem schlechten Zustand.<sup>974</sup>



Abb. 7

In der Zerlegeabteilung des Herta-Werkes Dachau. Im Hintergrund ein Ölbild von Norbert Tadeusz hinter Plexiglas (Foto von Karl Ludwig Schweisfurth, o.J., in: Gnichwitz, Kunst geht in die Fabrik, S. 60).

Bei der Integration von Kunst in sein Unternehmen war Schweisfurth weitestgehend flexibel. Er legte seine Sammlung recht unsystematisch und ohne Rücksicht auf öffentlichkeitsrelevante Wirkungen an. Schließlich kam der Unterneh-

974 Vgl. Leber, Kunstsammlungen, S. 52 und S. 56 ff.; Becker, Unternehmer zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 142; siehe auch: Geschichte der „Herrmannsdorfer Landwerkstätten“ online (a.a.O.).

mer mit seinem Privatvermögen dafür auf. Die Maxime „Kunst ist für alle Mitarbeiter da“ stand für ihn deutlich im Vordergrund.<sup>975</sup> Als Fachfremder war der Firmenleiter auf den Rat und das Wissen ausgebildeter Kräfte und professioneller Künstler angewiesen. Durch den Architekten Werner Ruhнау wurde hier ein Konzept verwirklicht, das dem zeitlich später so benannten und oben bereits erläuterten Prinzip der „Humanisierung des Arbeitsplatzes“ nahe kam.

Da die Fördermaßnahmen von Wirtschaftsunternehmen in den 1970er Jahren nun im Zuge dieser „Humanisierung“ stark zunahmen, zeigt sich an dieser Stelle, dass mit der vermehrten Einführung von Kunst in die Betriebe bzw. beim Übergang des persönlichen Kunstengagements auf die Firmenorganisation fortan auch die Notwendigkeit externer Beratung und fachlicher Sachexpertise gestiegen ist. Darüber hinaus ist an dieser Stelle von Bedeutung, dass sich mit der steigenden Anzahl diverser Kunstmessen seit den späten 1960er Jahren nicht nur das Marktangebot von künstlerischen Produkten, sondern auch die Unsicherheit und der Überdruß auf Seiten der Privatsammler vergrößert hatten. Außerdem hemmte der Zusammenbruch des Handels mit zeitgenössischer Kunst im Jahr 1973 viele Interessenten in ihren Ankaufentscheidungen.<sup>976</sup> Während unternehmerische Sammler bei einem für sie überschaubaren Angebot an Kunstwerken bisher Galerien bzw. Galeristen oder Kunsthändlern vertraut hatten, trat nun mit der zunehmenden Marktsegmentierung und Produktüberflutung eine Entwicklung ein, die wie im Fall der Firma Herta die Vorgehensweise im Bereich des unternehmerischen Kunstengagements ändern sollte.

Aufgrund der schwindenden Informationstätigkeit der Galerien, die durch Verträge an bestimmte Künstler und generell an die aktuellen Entwicklungen des Kunstmarkts gebunden waren, sollten sogenannte Kunstberater, „Art Consultants“ oder „Art Promoters“ Unternehmer sowie Unternehmen bei architektonischen Maßnahmen, Kunstankäufen oder beim Aufbau ganzer Sammlungen flexibler und unabhängiger unterstützen. Meist waren es Galeristen oder Quereinsteiger, die zusätzlich zu ihrem Galeriebetrieb oder Beruf, diese Beratungsleistung für Unternehmen anboten.<sup>977</sup>

Werden diesbezüglich in themenspezifischen Publikationen und Pressezeugnissen etwa Marianne Pannen, die in der Düsseldorfer Galerie „Hans Mayer“ gearbeitet hatte, oder Helge Achenbach als erste deutsche Kunstberater deklariert, so war das Prinzip der Kunstberatung doch ein altes. Bereits im 15. Jahrhundert hatten grundlegende Veränderungen auf dem italienischen Kunstmarkt, wo nicht mehr nach Auftragsvergabe, sondern für den freien Markt produziert wurde, zur Folge, dass Künstler und Kaufleute als Berater agierten, um insbesondere ausländischen Sammlern bei der Suche und Vermittlung der neuen

975 Vgl. Leber, *Kunstsammlungen*, S. 45; Becker, *Unternehmer zwischen Sponsoring und Mäzenatentum*, S. 141 f.

976 Vgl. Jacobs, *Im Spannungsfeld zwischen Kunststelle und Populärkultur*, S. 34.

977 Vgl. ebd., S. 33 f.; Fohrbeck, *Renaissance der Mäzene?*, S. 95; einen Exkurs zum Berufsbild „Art Consultant“ bietet Emanuel Mir, in: Mir, *Kunst Unternehmen Kunst*, S. 103–111.

Kunst zu helfen.<sup>978</sup> Seither vertrauten Adlige, wohlhabende Bürger und Unternehmer beim Ankauf ihrer Kunstwerke auf den Rat und die Hilfe von Kunsthändlern. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte etwa bereits Wilhelm Bode, damaliger Generaldirektor der Berliner Museen, Industrielle und Großkaufleute wie die Familie Hainauer oder von Beckerath beraten.<sup>979</sup>

Nach Günter Herzogs Ansicht habe sich im Jahr 1977 nun jedoch Marianne Panzen als erste Kunstberaterin in der Bundesrepublik selbstständig gemacht und viele Nachfolger wie Helge Achenbach animiert.<sup>980</sup> Mit seinem Kollegen Horst Kimmerich hatte Achenbach ein Beratungsbüro gegründet und sich anfänglich auf die Integration von Kunst in die Unternehmensarchitektur spezialisiert. In seiner Biographie umschreibt der studierte Sozialpädagoge den linksorientierten Grundtenor der damaligen Kunstszene:

„Die Vorstellung, dass Kunst die Welt besser machen würde, daran glaubten wir in den Siebzigerjahren. [...] Als Sozi hatte ich manchmal das Gefühl, mit meiner Tätigkeit geradezu subversiv das konservative Kapitalismussystem zu unterwandern.“<sup>981</sup>

Seine Aufgabe, Unternehmensgebäude mit Kunst zu bestücken, habe er als eine gesellschaftliche betrachtet. Schließlich könne Kunst die Menschen im Arbeitsalltag nachdenklich stimmen, sodass sie neue Wege für sich und ihre Arbeit hätten finden können.<sup>982</sup>

Achenbachs Vorstellungen fügten sich den „Humanisierungs“-Anforderungen in Wirtschaftsunternehmen, die mittels Kunst einen Ausgleich schaffen wollten, wo bisherige Architektur und Innenausstattung „versagt“ hatten.<sup>983</sup> Auf den ersten Auftrag im Neubau der Konzernzentrale der Duisburger Klöckner-Werke, in denen rund 250 Werke von ehemaligen und noch tätigen Professoren der Düsseldorfer Kunstakademie untergebracht wurden, folgten ebenso Projekte für Dienstleistungs- und Finanzunternehmen wie für IBM Deutschland oder die Dresdner Bank in Frankfurt.<sup>984</sup>

Hatte der Architektur- und Kunstberater bis Anfang der 1980er Jahre den Eindruck, dass der Kunstbetrieb mit seinem Galeriewesen weitestgehend „überschaubar und westlich orientiert“<sup>985</sup> gewesen sei, so habe er doch seither aufgrund des expandierenden Markts mit stetig steigenden Preisen seine Tätigkeit auf den Bereich des Kunsthandels ausweiten müssen. Auf diese Weise konnte er den Unternehmen für ihre Gebäude weiterhin Werke renommierter zeitgenössi-

978 Vgl. Becker, Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 27 f. und S. 47; zum italienischen Kunsthandel am Beispiel Venedigs und dessen Einflüsse auf Europa, siehe: Haskell, Francis: Patrons and Painters. A Study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque, London 1963, besonders: S. 245 ff.

979 Vgl. Becker, Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 41 f.

980 Herzog, Der Traum von der Metropole, S. 5 f.

981 Zit. nach: Hoffmans, Christiane (Hrsg.): Helge Achenbach. Der Kunstanstifter – Vom Sammeln und Jagen, Ostfildern 2013, S. 39.

982 Vgl. ebd.

983 Achenbach, Helge: Vom Saulus zum Paulus. Kunst- und Architekturberatung, Regensburg 1995, S. 13.

984 Vgl. Hoffmans, Helge Achenbach, S. 29 f.

985 Ebd., S. 37.

scher Künstler vorschlagen und im Vergleich kostengünstiger anbieten. Mit der Erweiterung seines Arbeitsfeldes kamen für Achenbach neue Aufgaben hinzu:

„Der Handel hatte zur Folge, dass plötzlich die ersten privaten Kunstinteressenten mit mir Kontakt aufnahmen. Die brauchten allerdings kein Konzept für ‚Kunst und Architektur‘, sondern sie wollten einzelne Werke für ihre Sammlung kaufen.“<sup>986</sup>

Mitte der 1980er Jahre meldete sich etwa Frieder Burda, der in den 1960er Jahren angefangen hatte, Kunst zu sammeln. Burda wollte Werke von Gerhard Richter kaufen, die rückblickend einen Grundstock seiner fortan systematisch zusammengetragenen Sammlung bilden. Ebenso beriet Achenbach den Künzelsauer Schraubenhersteller Würth beim Erwerb eines Picassos oder animierte Friedrich Christian Flick zum Ausbau seiner Kollektion.<sup>987</sup>

Kunstberater wie Helge Achenbach berieten seit Mitte der 1970er Jahre zum einen Unternehmer in ihrer Rolle als Privatsammler und zum anderen Unternehmen als kulturfördernde Wirtschaftsinstitution. Die Entscheidung eines Unternehmens, nach der anfänglichen Innenraumbestückung Kunst fortwährend zu sammeln, ging dabei wiederum meist auf das Engagement einzelner Personen im Vorstand der jeweiligen Firma zurück. Diese wandten sich wiederum an Galeristen und Kunsthändler, an Kunstberater bzw. „Art Consultants“.

Über den Markt der Kunstberatung gibt es keine verlässlichen Daten. Dies ist u. a. darauf zurückzuführen, dass „Kunstberater“ keine geschützte Berufsbezeichnung ist und daher weder ein konkretes Tätigkeitsprofil noch ein geregelter Ausbildungsweg hierzu existieren. Der Kunstwissenschaftler Emmanuel Mir stellt resümierend fest, dass „Art Consultants“ den Bedarf für ihre Tätigkeit oder auch die daraus abgeleitete Unverzichtbarkeit ihres Berufsstandes in Zeiten, in denen Unternehmen das Kommunikationspotential von Kunst noch nicht entdeckt und Galeristen diese noch nicht als Kunden gewonnen hätten, stets selbst kreierten. Dabei gäben die heterogenen Ausbildungsherkünfte, die direkte Einflussnahme auf Kunstproduktion und Kunstmarkt sowie die Intransparenz der Beratungsbranche damals wie heute Anlass zur Kritik.<sup>988</sup>

Wenn auch nicht von einer Pauschalisierung ausgegangen werden darf, so hat diese Kritik mit Blick auf das jüngste Beispiel des als Branchenpionier vorgestellten Helge Achenbach ihre Berechtigung. Achenbach wurde im März 2015 wegen Millionenbetrugs an Kunden wie dem verstorbenen Aldi-Erben Berthold Albrecht oder dem Pharma-Unternehmer Christian Boehringer zu einer Frei-

986 Ebd., S. 47.

987 Vgl. ebd., S. 59 und S. 72.

988 Mir, *Kunst Unternehmen Kunst*, S. 105–111; vgl. Fohrbeck, *Renaissance der Mäzene?*, S. 94 f.; zur Kritik heute, siehe: OV: Wenn aus Dollar Euro werden, in: *Monopol-Magazin* (1.07.2014), online: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108689/Verdacht-auf-weiteren-Geschaedigten.html> (4.07.2105): „Das Geschäft der Kunstberater ist wenig durchschaubar. [...] Galerien sehen die Berater mit Misstrauen. Denn im Gegensatz zu Kunstgalerien mit eigenen Räumen, die Künstler fördern, ausstellen und auf Messen sichtbar sind, läuft das Geschäft der Kunstberater hintern den Kulissen ab [...]“.

heitsstrafe von sechs Jahren sowie zu Schadensersatzzahlungen in Millionenhöhe verurteilt.<sup>989</sup>

Im Kontext der zu Grunde gelegten Fragestellung kann rückblickend jedoch und mit den Worten Günter Herzogs zusammengefasst werden, dass es Kunstberater waren, die seit den 1970er Jahren Wirtschaftsunternehmen zu Sammlern gemacht und damit die „goldene Zeit des ‚corporate collecting‘“ eingeläutet haben.<sup>990</sup>

Die Begriffe „Corporate Collecting“ als Bezeichnung für das Sammeln von Kunst durch Unternehmen sowie „Corporate Collection“ als Benennung für die jeweilige Unternehmenssammlung sind dem amerikanischen entlehnt. Während in den USA der Aufbau eigener Sammlungen in Wirtschaftsunternehmen wie der Chase Manhattan Bank seit den späten 1940er Jahren zunehmend Verbreitung gefunden hatte, setzten sich diese mit zunehmender Professionalisierung dieser Förderform seit Mitte der 1980er Jahre auch im deutschsprachigen Raum durch.<sup>991</sup> Dabei war das Engagement in Form einer Unternehmenssammlung in Deutschland vergleichbar mit der Entwicklung der Kunstberatung ebenfalls kein Phänomen der 1970er und 1980er Jahre. Dies unterstreicht auch Herzogs gewählte Formulierung des „eingeläuteten goldenen Zeitalters des corporate collecting“,<sup>992</sup> was lediglich den Beginn einer zunehmenden Verdichtung einer bereits existierenden Förderform verdeutlicht.

Auch in Hanna Eberts Untersuchung zur Kunst als Kommunikationsinstrument in Unternehmen zeigt sich, dass die Entstehung der damaligen wie gegenwärtigen Corporate Collections nicht als eine Entwicklungserscheinung der auslaufenden 1980er Jahre zu verstehen ist. Dieser Eindruck habe sich Eberts Meinung nach seit den 1990er Jahren, in denen die firmeneigenen Sammlungen geradezu Hochkonjunktur hatten, durch die zunehmende Bestätigung dieses Phänomens in themenspezifischen Publikationen sowie der medialen Berichterstattung verstärkt.<sup>993</sup>

Zum historischen Ursprung des Corporate Collecting in Deutschland findet sich hingegen wenig Literatur. Eberts Ansicht, den einzigen, bis 2005 zu diesem Thema erschienen, deutschsprachigen Publikationen fehle es an Aktualität und systematischem Zugang, kann geteilt werden.<sup>994</sup> Der Kunsthistoriker Werner Lippert beispielsweise verortet die Anfänge firmeneigener Sammlungen aufgrund der Verwendung von künstlerischen Werbeplakaten und Anzeigen durch das amerikanische Eisenbahnunternehmen Santa Fe Railway am Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>995</sup> Dagegen versucht Christoph Graf Douglas, die geschichtlichen

989 Vgl. diverse Zeitungsartikel online, in: Die Zeit, <http://www.zeit.de/suche/index?q=Achenbach>; in: Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/suche/?query=Achenbach&suchbegriffImage.x=0&suchbegriffImage.y=0&resultsPerPage=20>; oder in: Süddeutsche Zeitung: <http://suche.sueddeutsche.de/?query=Achenbach&Finden=Finden> (4.07.2015).

990 Herzog, Vom Traum der Metropole, S. 6; vgl. Hoffmans, Helge Achenbach, S. 102; Ebert, Corporate Collections, S. 29; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 105.

991 Vgl. Ebert, Corporate Collections, S. 8.

992 Herzog, Vom Traum der Metropole, S. 6.

993 Ebert, Corporate Collections, S. 31 f.; vgl. Behnke, Christoph: Corporate Art Collecting: A Survey of German-Speaking Companies, in: Journal of Arts Management, Law, and Society Vol. 37, No. 3, Fall 2007, S. 225–244, hier: S. 228.

994 Vgl. Ebert, Corporate Collections, S. 7.

995 Vgl. Lippert, Werner: Corporate Collecting – res publica?, in: Corporate Collecting: Manager – die neuen Medici?, hrsg. von Werner Lippert, Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 11–26, hier: S. 14.

Ursprünge aus dem Ansatz einer „bürgerlichen Verantwortung für öffentliche Kunst“<sup>996</sup> von der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bis heute nachzuverfolgen.<sup>997</sup> In beiden Ansätzen wird folglich der nicht-öffentliche Charakter, den eine Unternehmenssammlung durchaus haben kann, außer Acht gelassen.<sup>998</sup>

Eberts Kritik gilt sowohl der Unvollständigkeit dieser Analysen als auch der fehlenden Annäherung beider Autoren an die Fragestellung durch Beispiele in der deutschen Unternehmensgeschichte.<sup>999</sup> Folglich führt die Autorin hier etwa das Engagement des Unternehmers Carl Duisberg bzw. der Bayer AG an. Diese habe seit Beginn des 19. Jahrhunderts Kunst gesammelt und ausgestellt. Doch auch Eberts Erklärungsansatz bleibt aufgrund des gewählten Untersuchungsgegenstands wesentlich an der Oberfläche, sodass folglich eine eingehendere Gesamtdarstellung der ‚Geschichte des Corporate Collecting deutscher Unternehmen‘ noch aussteht.<sup>1000</sup>

Auch wenn dem unternehmerischen Kunstengagement in Form einer eigenen Sammlung in Deutschland ansatzweise Tradition nachgewiesen werden konnte, schienen doch die stark gewandelten gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen die Errichtung von unternehmenseigenen Kollektionen in den 1980er Jahren stark zu begünstigen. So schuf die in den 1960er Jahren einsetzende, rege Bautätigkeit vieler Unternehmen, insbesondere bei Banken, beste Voraussetzungen für die Präsentation und Sammlung von Kunst.<sup>1001</sup> Als erste konsequent angelegte Firmensammlung in der Bundesrepublik gilt die der Deutschen Bank in Frankfurt am Main. Seit Ende der 1970er Jahre wurde hier für die Bestückung des neuen Firmengebäudes begonnen, systematisch moderne wie zeitgenössische Kunst zusammenzutragen.<sup>1002</sup>

#### 5.4 Erste Corporate Collections: Beispiel Sammlung Deutsche Bank

Handelte es sich bei der Deutschen Bank vor und während des Zweiten Weltkriegs beim Erwerb von bildender Kunst meist um Auftragswerke zur Dokumentation der Firmengeschichte oder um Portraits, so tätigten nach 1945 und bis in die 1970er Jahre einige Vorstandsmitglieder nach ihren Vorlieben und ohne konzeptuelle Ausrichtung Werkankäufe zur Ausstattung ihrer Büroräume. Der aus dieser Phase zusammengetragene Bestand an Werken der klassischen Moderne wurde in der Forschung bisher nur am Rande erwähnt und ist auch in

996 Douglas, Christoph Graf: Geschichte, in: Corporate Collecting und Corporate Sponsoring: Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 1994, hrsg. von Christoph Graf Douglas, Regensburg 1994, S. 12–19, hier: S. 13.

997 Vgl. ebd., S. 13 f.

998 Zu nicht-öffentlichen Sammlungen, siehe: Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 175–179.

999 Vgl. Ebert, Corporate Collections, S. 21 ff.

1000 Vgl. ebd., S. 23; siehe auch: Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 15 ff.

1001 Vgl. Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 105 f.

1002 Vgl. Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 8; Herzog, Vom Traum der Metropole, S. 122.

der Öffentlichkeit weitaus weniger bekannt als die unternehmenseigene Sammlung an zeitgenössischer Kunst.<sup>1003</sup> Das aktuelle Kunstengagement der Deutschen Bank findet hingegen in der medialen Berichterstattung sowie in unternehmenseigenen Publikationen Beachtung und ist seit Beginn der 1990er Jahre auch Gegenstand der wissenschaftlichen Literatur. Meist wird hier unter Berücksichtigung betriebswirtschaftlicher oder kunsthistorisch-soziologischer Fragestellungen die Entstehung und Motivation der zeitgenössischen Unternehmenssammlung analysiert.<sup>1004</sup>

Zu den jüngeren kunstwissenschaftlichen Studien zählt die Dissertation „Beletage und ‚Kunst am Arbeitsplatz‘“ von Alexander B. Eiling aus dem Jahr 2010. Unter Bezugnahme von Quellenmaterial aus dem Firmenarchiv und auf Grundlage diverser Interviews legt Eiling nun seinen Schwerpunkt auf die im Besitz des Unternehmens befindliche Kollektion an Werken der klassischen Moderne. Somit kann an dieser Stelle zwar zusammenfassend auf Eilings historische Rekonstruktion der Sammlung Deutsche Bank zurückgegriffen werden, der Fokus soll sich jedoch verstärkt auf das für diese Untersuchung relevante Phänomen der unternehmerischen Kunstberatung sowie der unternehmenseigenen, öffentlichkeitsrelevanten Sammlung als eine Form der Kunstförderung in der Bundesrepublik seit den 1980er Jahren richten.

Die Kollektion an Werken der klassischen Moderne wird in der Literatur oftmals mit dem Sammlerinteresse des bereits im Rahmen von Kulturkreisaktivitäten erwähnten Hermann Josef Abs, Vorstandssprecher der Deutschen Bank von 1957 bis 1967, in Verbindung gebracht.<sup>1005</sup> Eiling revidiert diese Zuordnung, da Abs trotz seiner Rolle „als deutscher Kunstmäzen par excellence im Nachkriegsdeutschland“<sup>1006</sup> doch einen außerordentlich sparsamen Umgang in Bezug auf die künstlerische Ausstattung der Bankräumlichkeiten verlangt habe. Seine persönliche Neigung galt mehr den Alten Meistern sowie dem französischen und deutschen Impressionismus.<sup>1007</sup>

Erste gezielte Ankäufe gehen vielmehr auf den ehemaligen Vorstandssprecher Wilfried Guth zurück, der von 1970 bis 1972 mit Hilfe des damaligen Leiters des Frankfurter Kunstvereins Ewald Rathke, die Vorstandsräume des neubauten Frankfurter Hochhauses mit konzeptuellem Ansatz bestückte. Danach folgten bis Ende der 1970er Jahre Gelegenheitskäufe einzelner Vorstandsmitglieder zur Ausstattung diverser Filialen im In- und Ausland, sodass bis dahin von keinem homogenen Sammelansatz des Unternehmens gesprochen werden kann.<sup>1008</sup> Seit 1980 begann die Deutsche Bank dann konzeptuell „deutsche“ Kunst zu erwerben. Zum einen sollte der bereits vorhandene Bestand vervollständigt und weitere Vorstandsräume mit Kunstwerken der klassischen Moderne bestückt werden. Zum an-

1003 Vgl. Eiling, *Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“*, S. 12.

1004 Einen Überblick über die ersten Presseerzeugnisse zum Kunstkonzept der Deutschen Bank in: Ebd., S. 9; Übersicht der wissenschaftlichen Untersuchungen seit 1992 siehe: ebd., S. 10; vgl. Becker, *Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum*, S. 68 f.; Leber, *Kunstsammlungen*, S. 152-187; Ebert, *Corporate Collections*, S. 12-15.

1005 Vgl. Ebert, *Kunstsammlungen*, S. 152.

1006 Eiling, *Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“*, S. 70.

1007 Vgl. ebd., S. 70 f.

1008 Vgl. ebd., S. 29 f.

deren konnte parallel dazu und auf Initiative des damaligen Vorstandsmitglieds Herbert Zapp hin das Engagement für zeitgenössische Kunst im Bereich der Filialausstattungen verstärkt werden.<sup>1009</sup>

Die Entscheidung, den Vorstand des Unternehmens im Jahr 1979 in Frankfurt zusammenzulegen, bedingte schließlich eine grundlegende Änderung des bisherigen Sammelverhaltens. Mit dem Bezug der Zwillingstürme in der Frankfurter Taunusanlage, der 1985 abgeschlossen sein sollte, stellte sich die Frage nach einem der Innenarchitektur entsprechenden Sammlungskonzept. Zur Ausarbeitung eines solchen zog Herbert Zapp, mittlerweile Beauftragter für Kunst im Unternehmen, den damaligen Direktor des Frankfurter Städelmuseums, Klaus Gallwitz, sowie den damaligen Leiter der Stuttgarter Staatsgalerie, Peter Beye, hinzu. Auch hier griff das Unternehmen bzw. das Planungskomitee auf einen Galeristen zurück, der als beratende Instanz aus dem Bereich des Kunsthandels die Umsetzung der neuen Sammlungskonzeption begleiten sollte.<sup>1010</sup>

In einem Vertragsschreiben vom 17. April 1984 wurde Wolfgang Wittrock „mit der künstlerischen Ausgestaltung des Neubaus der Deutschen Bank in Frankfurt“<sup>1011</sup> beauftragt. „Leitgedanke“ dieser Ausgestaltung sollte es ein, „im Rahmen eines Gesamtkonzeptes unter Einbindung in die architektonischen Gegebenheiten mit Kunstwerken individuelle Akzente zu setzen und die Atmosphäre aufzulockern“.<sup>1012</sup> Dieses Ziel sei zu erreichen, indem man für jede Etage der punktsymmetrisch angeordneten Doppelturmanlage Werke nur eines einzigen Künstlers aussuche. Dies erschien sinnvoll, weil die 27 bzw. 37 Etagen der Hochhäuser bis zu ihrer Sanierung im Jahr 2008 einen identischen Grundriss hatten.<sup>1013</sup>

Von Beginn an war die bildende Kunst also „zur Unterscheidung und zur Identifikation der ansonsten gleichartigen Geschosse in beiden Türmen“<sup>1014</sup> vorgesehen. Um die innenarchitektonischen Gegebenheiten dabei positiv definieren und nutzen zu können, sollten die angebrachten Bilder als „Orientierungsmerkmale“ für die Mitarbeiter dienen.<sup>1015</sup> Die Kunstwerke sollten Klaus Gallwitz' Ansicht nach von „den besonderen Charakter und die Wirkung“ eines jeden Stockwerks unterstreichen, sodass die „Orchestrierung“ und „Klangfarbe“ jeder Etage ausschließlich von der Handschrift des Künstlers, der Auswahl der Arbeiten und ihrer Präsentation abhingen.<sup>1016</sup>

1009 Vgl. ebd., S. 33–37.

1010 Vgl. ebd., S. 39 f.; siehe auch: Ebert, Kunstsammlungen, S. 154.

1011 Siehe Vertragsschreiben der Deutsche Bank AG an Wolfgang Wittrock vom 17. April 1984: „Beauftragung mit der künstlerischen Ausgestaltung des Neubaus der Deutschen Bank in Frankfurt“, Originaldokument im ZADIK Köln, Bestand: Wolfgang Wittrock, Sign. A062 IV 7.

1012 Ebd., S. 1; vgl. Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 39 f.

1013 Vgl. Leber, Kunstsammlungen, S. 116 f.; Gallwitz, Klaus: Zeitgenössische Kunst am Arbeitsplatz, in: Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank Frankfurt, hrsg. von Deutsche Bank AG, <sup>2</sup>Stuttgart 1987, S. 9–23, hier: S. 9.

1014 Ebd., S. 10.

1015 Ebd., S. 13.

1016 Ebd.

Ende der 1970er Jahre wurde auch hier bildende Kunst nicht ausschließlich als dekoratives Element, sondern mehr architektonisch und psychologisch funktional verwendet. Kunstwerke wurden eingesetzt, um der Eintönigkeit der Arbeit in einer recht eintönigen Architektur entgegenzuwirken. Das Kunstengagement der Deutschen Bank sollte, wie etwa bei der Herta GmbH, von Anfang an der architektonischen Gliederung als auch der Mitarbeitermotivation dienen. In der Vorstellung, Kunst erzeuge als Gestaltungselement Kreativität sowie Dynamik und „humanisiere“ dadurch den Arbeitsbereich, fügte sich das Kunstengagement der Deutschen Bank in die damaligen Entwicklungserscheinungen des zeitgenössischen Kontextes sowie in die Praxis damaliger unternehmerischer Kunstförderung.<sup>1017</sup>

Anders als bei der Herta GmbH, deren Kunstengagement stark an die Person des Unternehmers gebunden war, wurde seit dem Bezug der Frankfurter Doppelturmanlage von Seiten des Finanzdienstleistungsunternehmens hierzu ein systematisch angelegter Sammlungsaufbau zeitgenössischer Kunst betrieben, dessen Konzept retrospektiv mit dem Slogan „Kunst am Arbeitsplatz“ versehen wurde.<sup>1018</sup> Für die Ausstattung der Vorstandsetagen griffen Herbert Zapp und sein Beratungsteam auf den Bestand an Werken der klassischen Moderne zurück. Dieser wurde noch bis 1995 zu einer exemplarischen Sammlung mit einzelnen Werken ausgebaut und findet sich in Eilings Untersuchung hinreichend dokumentiert.<sup>1019</sup>

Aus den insgesamt 23 Punkten des oben erwähnten Vertragsschreibens zwischen der Deutschen Bank und dem Galeristen Wolfgang Wittrock werden Vorgehensweise, inhaltliche Schwerpunktsetzung sowie Aufgaben des Kunstberaters im Hinblick auf den Aufbau einer konzeptuell angelegten Unternehmenssammlung deutlich. Die Deutsche Bank bestimmte etwa, dass bei der Auswahl besonders zeitgenössische Künstler, deren Schaffensschwerpunkt in den 1980er Jahren lag, berücksichtigt werden sollten. Junge, noch nicht arrivierte Maler könnten hierbei ebenso wie Künstler des Frankfurter Raums Beachtung finden. Somit werde auch der „mäzenatische Aspekt“<sup>1020</sup> im Rahmen des neuen Kunstkonzepts betont. Darüber hinaus dürften „wichtige Vertreter der Nachkriegskunst der

1017 Vgl. Kap. 5.3.1.

1018 Vgl. Gallwitz, *Zeitgenössische Kunst*, S. 16 f.: Gallwitz verwendet die Bezeichnung „Kunst am Arbeitsplatz“ als Untertitel und erklärt im Interview mit Alexander Eiling 2010, dass die Formulierung auf die im Jahr 1977 auf der Documenta 6 gezeigte Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ von Joseph Beuys zurückginge, siehe: Eiling, *Beletage* und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 387; Leber (hier stellvertretend für weitere Autoren) sieht die Bezeichnung „Kunst am Arbeitsplatz“ deutlich in Anlehnung an die Katalogbezeichnung „Art at work“ der Chase Manhattan Bank in New York aus dem Jahr 1959 und erwähnt im Interview mit Friedhelm Hütte 1997, dass dieser Katalog der Deutsche Bank zur Informationsgrundlage über mögliche Organisationsabläufe, von denen letztendlich keine übernommen worden seien, diene, siehe: Leber, *Kunstsammlungen*, S. 157 und S. 343; Eiling betont hierzu, dass von Seiten der Deutschen Bank der Slogan in den Anfangsjahren nicht verwendet wurde und eine amerikanische Vorbildfunktion nie bestätigt worden sei. Der Titel „Kunst am Arbeitsplatz“ habe erst seit den späten 1990er Jahren Verwendung gefunden und werde seither oftmals synonym für „Sammlung Deutsche Bank“ genutzt, siehe: Eiling, *Beletage* und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 44.

1019 Vgl. ebd., S. 110 ff.

1020 ZADIK, A062 IV 7, Vertragsschreiben, S. 2.

60er und 70er Jahre“,<sup>1021</sup> deren Werke zeichnerische, grafische und fotografische Akzente gesetzt hätten, nicht fehlen.<sup>1022</sup>

Die Aufgabe des Kunstberaters Wittrock sollte es dabei sein, eine Vorauswahl der „bereits akzeptierten Künstler“<sup>1023</sup> zu treffen. Mit den Entscheidungen über die Arbeiten wurde dann das oben bereits erwähnte Beratergremium beauftragt. Dieses hatte dabei auf „den zurückhaltenden Charakter“<sup>1024</sup> der Arbeiten bzw. auf eine der Architektur angemessene Formatgröße der Bilder zu achten. Daher erfolgte eine Beschränkung auf Papierarbeiten, sprich auf Zeichnungen, Gouachen, Grafiken und Fotos. Von diesen sollten dann jeweils zehn bis zwölf Stück auf einer Etage gezeigt werden.<sup>1025</sup> Laut des Vertragsschreibens seien eventuelle Ankaufentscheidungen in einer gemeinsamen Beratungssitzung zu treffen, wobei der Ankauf der Werke im Namen und im Auftrag der Deutschen Bank erfolge. Inwiefern die Mitarbeiter Mitsprache bei der Auswahl der Kunstwerke erhalten könnten, sei zum Zeitpunkt des Vertragsschreibens noch zu überdenken. Da das Konzept jedoch vorsah, die Bilder in den allgemein zugänglichen Bereichen und nicht in den Einzelbüros anzubringen, sollte die Idee eines „Grafikdepots“ weiter verfolgt werden. Aus diesem könnten sich dann die Mitarbeiter Arbeiten für ihre Zimmer auswählen.<sup>1026</sup>

Der Etat für die Anschaffung der Kunstwerke sowie deren Rahmung belief sich laut dem vorliegenden Dokument auf einen Betrag von 1,6 Millionen DM. Für die Einhaltung dieser Summe war Wittrock zuständig.<sup>1027</sup> Neben der Beschaffung und dem Transport der Werke habe Wittrock zusätzlich ein Bestandsverzeichnis anzufertigen, Informationen über die erworbenen Bilder zusammenzutragen, die Idee des Grafikdepots auszuarbeiten sowie einen Zeitplan für die durch ihn durchzuführende Hängung zu erstellen. Dafür erhalte er „15 Prozent der Brutto-Rechnungssumme aller angekauften Arbeiten, mindestens jedoch 250.000 DM“.<sup>1028</sup>

Über zwei Jahre hinweg, von 1984 bis 1986, entwickelte Wittrock in Absprache mit den im Unternehmen für die Sammlung zuständigen Personen ein Kunstkonzept, das zum Grundstein einer ersten professionellen Corporate Collection in der Bundesrepublik wurde. Wittrocks Bilanz: Von den 235 vorgeschlagenen Künstlern wurden letztendlich 120 ausgewählt; innerhalb der zwei Projektjahre erfolgten rund 300 Besuche von Galerien, Ateliers und Messeständen; 5000 Kunstwerke wurden vorausgewählt; in sieben Sitzungen entschied man, 1520 Bilder, die aus insgesamt 94 unterschiedlichen Galerien stammten, anzukaufen; die Hängung in den 55 Etagen und 51 Sitzungszimmern dauerte 34 Tage; das Projekt wurde am 7. Oktober 1986 abgeschlossen.<sup>1029</sup>

1021 Ebd.

1022 Ebd.; Zu den „mäzenatischen Überlegungen“ siehe: Gallwitz, Zeitgenössische Kunst, S. 13.

1023 ZADIK, A062 IV 7, Vertragsschreiben S. 3.

1024 Ebd., S. 2.

1025 Ebd.

1026 Ebd., S. 4 f.

1027 Ebd., S. 3.

1028 Ebd., S. 4 f.

1029 Auflistung „Kunstsammlung Deutsche Bank Neubau Frankfurt“, ZADIK Köln, A62 IV 7.

## TURM B

37	Joseph Beuys *1921
36	Erwin Heerich *1922
35	Marcel Broodthaers *1924
34	Karl Bohrmann *1928
33	Stefan Wewerka *1928
32	Horst Janssen *1929
31	Arnulf Rainer *1929
30	Di(e)ter Rot(h) *1930
29	Bernd & Hilla Becher *1931
28	Gerhard Richter *1932
27	Dieter Krieg *1937
26	Antonius Höckelmann *1937
25	Karl Horst Hödicke *1939
24	Georg Baselitz *1938
23	Imi Knoebel *1940
22	Pidder Auberger *1946
21	Blinky Palermo *1943
20	Nicole Van den Plas *1943
19	Johannes Brus *1942
18	Michael Buthe *1944
17	Ann Reder *1946
16	Artur Stoll *1947
15	Hubert Kiecol *1950
14	Felix Droese *1950
13	Bernd Voßmerbäumer*1950
12	Peter Bömmels *1951
11	Peter Chevalier *1953
10	Gerald Domenig *1952
9	Thomas Schütte *1954
8	Andreas Schulze *1955
7	Manfred Stumpf *1957
6	Markus Oehlen *1956
5	Gunter Damisch *1958

Abb. 8

Schematische Darstellung der bis 2008 in den Bürogängen der Deutschen-Bank-Türme ausgestellten Künstler, inklusive Geburtsjahrgänge (eigene Darstellung in Anlehnung an: Rother, Die Kunstförderung der Deutschen Bank, S. 162).

## TURM A

27	Horst Antes *1936
26	
25	Walter Stöhrer *1937
24	Thomas Bayrle *1937
23	A.R. Penck *1939
22	Helfried Hagenberg *1940
21	Sigmar Polke *1941
20	Markus Lüpertz *1941
19	Galli *1952
18	Jörg Immendorff *1945
17	Joachim Raab *1948
16	István Laurer *1949
15	Martin Disler *1949
14	Isolde Wawrin *1949
13	Friedemann Hahn *1949
12	Tina Juretzek *1952
11	Nanne Meyer *1953
10	Abraham D. Christian *1952
9	Walter Dahn *1954
8	Jiri Georg Dokoupil *1954
7	Hartmut Neumann *1954
6	Stefan Szczesny *1951
5	Siegfried Anzinger *1953

Stockwerke 0–4

Da der „Leitgedanke der künstlerischen Ausgestaltung“<sup>1030</sup> vorsah, auf jeder Etage einen Künstler auszustellen, wurden die Werke mit geringfügigen Abweichungen nach den Geburtsjahrgängen der in der Sammlung vertretenen Künstler angeordnet (Abb. 8). Von Stockwerk zu Stockwerk nahm das Alter des ausgestellten Künstlers nach unten ab.<sup>1031</sup> In Turm A war dies im 27. Stockwerk Horst Antes (\*1936) und in Turm B im 37. Stockwerk Joseph Beuys, der im Jahr 1921 geboren worden war. Das Konzept spiegelte sich auch in den Aufzügen wider, wo neben den Etagezahlen die Namen der jeweiligen Künstler standen.<sup>1032</sup> Die Wahl Antes' und Beuys' als strukturelle Ausgangspunkte für die Bebilderung der Banktürme, führte zu einer jeweils verschiedenen und zeitlich verschobenen Darstellungsweise der deutschen Kunst seit den 1960er und 1970er Jahren. Schließlich war mit Antes' Geburtsjahrgang 1936 bereits die Schülergeneration von Beuys erreicht.<sup>1033</sup> Dabei war Antes kein Schüler Beuys', sondern Student des Malers HAP Grieshaber an der Karlsruher Akademie. Beide Generationen erzeugten unterschiedliche Stilrichtungen. Während Beuys die rheinische Fluxus-Bewegung der Düsseldorfer Schule vertrat, entstand in der Grieshaber-Schule eine malerisch, figurative Malerei.<sup>1034</sup>

Noch bis Ende der 1990er Jahre sollten das damals angelegte Sammlungskonzept erweitert und überwiegend Papierarbeiten aus dem deutschsprachigen, vereinzelt auch aus dem europäischen Raum erworben werden. Seiher ist parallel zur Ausrichtung der Deutschen Bank AG im internationalen Finanzgeschäft eine ebenfalls internationale Orientierung im Kunstengagement zu erkennen. Der bis heute kontinuierlich ausgeweitete Werkkomplex der zeitgenössischen Kunst bildet neben dem der klassischen Moderne einen zweiten Bereich der Unternehmenssammlung. In den vergangenen 30 Jahren sind somit ganze Werkblöcke von einzelnen Künstlern wie etwa zu Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Jörg Immendorff oder Dieter Roth entstanden.<sup>1035</sup>

Es stellt sich die Frage, aus welchen Gründen nach der vollständigen Bestückung der Türme im Jahr 1986 weitere Ankäufe getätigt wurden. Denn spätestens zu diesem Zeitpunkt endete m. E. das Konzept der funktionalen Verwendung der Kunst in Architektur und Mitarbeiterumfeld. Im Folgenden gilt es zu klären, warum die Deutsche Bank in ihrer Rolle als Finanzdienstleistungsunternehmen weiterhin und mit Hilfe einer eigens für das Kunstengagement der Bank zuständigen Abteilung seit 1987 Kunst sammelt und fördert. Darauf soll in Kapitel 7.2 gesondert eingegangen werden.

Zwischen 2008 und Ende 2010 wurden die im Jahr 1984 bezogenen Hochhäuser vor allem unter ökologischen Gesichtspunkten zu sogenannten Green Towers

1030 ZADIK, A062 IV 7, Vertragsschreiben S. 1.

1031 Vgl. Gallwitz, *Zeitgenössische Kunst*, S. 15.

1032 Vgl. ebd.

1033 Zu den Schülern Beuys' gehörten z. B. Imi Knoebel, Blinky Palermo, Sigmar Polke und Jörg Immendorff.

1034 Vgl. Gallwitz, *Zeitgenössische Kunst*, S. 15.

1035 Vgl. Leber, *Kunstsammlungen*, S. 122 ff.

modernisiert.<sup>1036</sup> An dem Konzept, dass Werke eines Künstlers in jeweils einer Etage hängen, hat sich dabei nichts geändert. Die Ausrichtung der Bestückung ist seither jedoch eine andere. Die gegenwärtige Kunstausrüstung der Doppel-turmanlage gliedert sich nach internationalen Regionen und präsentiert jüngere Künstlergenerationen. Während sich die Kunst im Turm A nun auf die junge Avantgarde aus Deutschland und Europa konzentriert, beheimatet Turm B Künstler aus Afrika, Amerika und Asien (Abb. 9).

Die globale Fokussierung der Deutschen Bank schlägt sich schließlich nicht nur im Finanzdienstleistungsgeschäft und in der internationalen Ausrichtung der Unternehmenssammlung nieder, sondern auch in der Präsentationsweise der Bilder.<sup>1037</sup> Gegenwärtig umfasst die Sammlung Deutsche Bank rund 56.000 Werke, von denen sich rund 1.700 in den Frankfurter Türmen befinden.<sup>1038</sup> Das Kunstprogramm läuft mittlerweile unter dem Motto „Art works“ statt unter dem Slogan „Kunst am Arbeitsplatz“. Der Zugang der Mitarbeiter oder der Öffentlichkeit zur zeitgenössischen Kunst stehe laut Unternehmenshomepage zwar weiterhin im Mittelpunkt.<sup>1039</sup> Doch, so interpretiert Alexander Eiling die Umbenennung, durch moderne Gebäudesanierungen und große Fensterflächen fehle es zunehmend an Hängeflächen, sodass weniger Kunstwerke im Arbeitsumfeld Platz finden könnten. Die Betonung des Wortes „Arbeitsplatz“, das „vor dem Hintergrund der Entlassungswellen und Schließungen von Filialen im Bankgewerbe nicht mehr adäquat und positiv besetzt“ sei, trete folglich in den Hintergrund.<sup>1040</sup>

Von 1997 bis 2012 präsentierte die Deutsche Bank zudem ihre Kunstwerke in der öffentlich zugänglichen Ausstellungshalle „Deutsche Guggenheim“ unter den Berliner Linden.<sup>1041</sup> Neben vielen jährlich stattfindenden Künstler- und Themenausstellungen<sup>1042</sup> in anderen Kulturinstitutionen gingen stetig Bilder als Leihgaben an Museen. Im Jahr 2008 übergab die Deutsche Bank dem Frankfurter Städel Museum eine Dauerleihgabe von 60 Gemälden sowie Skulpturen, 161 Originalen auf Papier und 379 Druckgrafiken. Damit ging das Finanzdienstleistungs-

1036 Zu den neuen, „grünen“ Bank-Türmen siehe Homepage der Deutsche Bank Gruppe online: <https://www.db.com/cr/de/konkret-gruene-immobilien.htm> (4.07.2015).

1037 Zur „Kunst in den Türmen“: <http://dbcollection.db.com/kunst-in-den-tuermen/de/#/konzept/1> (4.07.2015).

1038 Im Rahmen punktueller Führungen werden die Werke stellenweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Weitere Teile der Sammlung sind neben Frankfurt auf rund 900 weitere deutsche und internationale Standorte der Bank verteilt. Damit nimmt die Deutsche Bank gegenwärtig aufgrund ihres großen Sammlungsumfangs eine Spitzenposition unter den bundesdeutschen Firmensammlungen aber auch im internationalen Vergleich ein; vgl. [http://art.db.com/de/sammlung\\_deutsche\\_bank.html](http://art.db.com/de/sammlung_deutsche_bank.html) (4.07.2015); siehe auch: Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 8.

1039 Vgl. zum „globalen“ Kunstprogramm der Bank, „Art works“, Unternehmenshomepage online: <https://www.deutsche-bank.de/de/content/company/Kunstprogramm.htm> (4.07.2015).

1040 Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 57.

1041 Vgl. <http://www.deutsche-guggenheim.de/index.php> (4.07.2015); siehe auch: Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 26.

1042 Die Deutsche Bank präsentierte seit 1982 etwa unter dem Motto „On the Road“ Teile ihrer Sammlung in anderen Ausstellungen. Von 2010 bis 2012 war z. B. die Schau „Beuys and Beyond – Teaching as Art“ in sieben latein-amerikanischen Einrichtungen zu sehen, siehe O. V.: „Beuys and Beyond in Buenos Aires. Werke aus der Sammlung Deutsche Bank im Dialog mit argentinischer Gegenwartskunst“, in: Online-Kunstmagazin „ArtMag“ der Deutschen Bank AG s.d., online: <http://www.db-artmag.de/de/61/on-view/beuys-and-beyond-in-buenos-aires-sammlung-deutsche-bank-im-dialo/> (4.07.2015).

**TURM B**

Asien/ Pazifik	38	Cai Guo-Qiang
	37	Tokihiro Sato
	36	Miwa Yanagi
	35	Wong Hoy Cheong
	34	Yang Fudong
	33	Shilpa Gupta
	32	Dayanita Singh
	31	Fiona Tan
	30	Yan Pei-Ming
	29	Cao Fei
Amerika	28	Raymond Pettibon
	27	Ellen Gallagher
	26	Elizabeth Peyton
	25	Carlos Garaicoa
	24	Rivane Neuenschwander
	23	Kara Walker
	22	Maike Bouchet
	21	Laura Owens
	20	Dr. Lakra
	19	Amy Cutler
Nahe Osten/ Afrika	18	Marcel Dzama
	17	Larissa Fassler
	16	Pablo Bronstein
	15	Ian Tweedy
	14	Zwelethu Mthethwa
	13	Samuel Fosso
	12	Zohra Bensemra
	11	Yehudit Sasportas
	10	Yto Barrada
	9	Maha Maamoun
8	Wangechi Mutu	
7	Shirin Aliabadi	
6	Ebtisam Abdulaziz	
5	Mohammed Camara	

Abb. 9

Schematische Darstellung der seit 2010 in den Deutsche-Bank-Türmen ausgestellten Künstler nach Regionen (eigene Darstellung in Anlehnung an Unternehmenshomepage: <http://dbcollection.db.com/kunst-in-den-tuermen/de/#/etagen/1> (4.07.2015).

**TURMA**

Deutschland	30	Andreas Slominski
	29	Neo Rauch
	28	Tobias Rehberger
	27	Martin Liebscher
	26	Birgit Brenner
	25	Matthias Weischer
	24	Anette Kelm
	23	Nedko Solakov
	22	Peter Doig
	21	Claudia + Julia Müller
Europa	20	Angus Fairhurst
	19	Pavel Pepperstein
	18	Santiago Sierra
	17	Gavin Turk
	16	Mathilde ter Heijne
	15	Adrian Paci
	14	Osamn Bozkurt
	13	Tim Stoner
	12	Paola Pivi
	11	Wilhelm Sasnal
10	Charles Avery	
9	Yane Calovski	
8	Anni Sala	
7	Ican Grubanov	
6	Jakub Julian Ziolkowski	
5	Anni Leppälä	

Stockwerke 0–4

unternehmen eine Partnerschaft mit einer öffentlichen Kulturinstitution ein. Auf diese Form der Kunstförderung wird an späterer Stelle näher eingegangen.<sup>1043</sup>

Parallel zum Kunstengagement des Finanzdienstleistungsunternehmens entstanden in den 1970er und 1980er Jahren zahlreiche weitere und heute so bezeichnete Corporate Collections, wie folgende Auswahl zeigen kann. Die bereits erwähnte Bayer AG vervollständigte etwa stetig den seit Beginn des 20. Jahrhunderts angelegten Bestand an deutscher Kunst der Nachkriegszeit; die Dresdner Bank sowie die Commerzbank AG statteten ebenfalls ihre Bankräume mit bildender Kunst aus und legten damit die Grundsteine ihrer Sammlungen; die König-Brauerei widmete sich gezielt dem Aufbau ihrer Sammlung „Junge Kunst“; die Daimler-Benz AG trug zeitgenössische Werke aus dem südwestdeutschen Raum zusammen.<sup>1044</sup>

## 5.5 Bestandsaufnahme

### 5.5.1 25 Jahre Kulturkreis

Während die unternehmerische Kunstförderung etwa durch die Integration von bildender Kunst in die Unternehmen im Laufe der ausgehenden 1970er Jahre an neuer bzw. eigener Dynamik gewann, wies die Zwischenbilanz für den kollektiven Förderverein des Kulturkreises nach 25 Jahren Vereinstätigkeit im Jahr 1976 eine zweiseitige Konstante auf. Zum einen stagnierte die Zahl der Mitglieder seit nun mehr als 15 Jahren mit geringer Fluktuation bei 400. In Anbetracht der über einen langen Zeitraum gehaltenen Zahl an Mitgliedern fiel diese Rechnung zwar erfreulich aus. Im Hinblick auf eine mit der Erweiterung des Mitgliederspektrums einhergehende Erhöhung des Fördervolumens erschien dies jedoch beklagenswert.<sup>1045</sup>

Zum anderen kann beobachtet werden, dass es bis zum Jubiläumsjahr und darüber hinaus weder in der Bundesrepublik, noch im internationalen Umfeld eine vergleichbare Institution der deutschen bzw. ausländischen Wirtschaft gegeben hat, die landesweit und zudem gattungsübergreifend Kunst und Kultur förderte. Karla Fohrbeck stellt in ihrer kulturpolitischen Studie „Renaissance der Mäzene“ aus dem Jahr 1989 ebenfalls fest, dass „ein solches Forum von ‚freien Unternehmern‘ und ‚freien Künstlern‘, deren Selbstbild offenbar von ähnlichen Grundwerten“<sup>1046</sup> getragen werde, trotz des fortwährend geprägten

1043 Siehe Kap. 6.3; Zur Dauerleihgabe siehe: <http://art.db.com/de/staedel.html> (4.07.2015).

1044 Vgl. Eiling, Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“, S. 95–107; Becker, Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum, S. 115–139 und S. 144 f.; zur Daimler Kunst Sammlung, siehe: Stockhausen, Kunstförderung durch Unternehmen (a.a.O.); Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 130–136.

1045 Michaela Duhme äußert sich kritisch und lässt außer Acht, dass eine Mitgliedschaft eines Unternehmens im BDI nicht gleichzeitig ein Engagement desselben im Kulturkreis bedeutet: „Beachtenswert ist, dass seit Bestehen des Kulturkreises (1952) nur ca. 450 Firmen beigetreten sind, dabei umfasst der BDI insgesamt ca. 100.000 Mitglieder“, siehe: Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 122, Fn. 3.

1046 Fohrbeck, Renaissance der Mäzene, S. 169.

Bildes einer „Elfenbeinturm“- oder „Elite“-Förderung im internationalen Vergleich außergewöhnlich sei.<sup>1047</sup>

War im anglophonen Sprachraum gegen Ende der 1970er Jahre die Integration privater Finanzierungsmittel im Bereich der Kulturförderung etwa durch die unternehmerischen Interessensvertretungen der „Business Committees for the Arts“ (BCA) bereits weitaus professioneller und institutionalisierter angelegt als in der Bundesrepublik, so existierte jedoch kein internationales Pendant zum Kulturkreis. Fohrbeck betont, dass der Kulturkreis von den BCAs zu unterscheiden sei, schließlich versammelten sich im deutschen Zusammenschluss neben Firmen vor allem viele unternehmerische Einzelpersonlichkeiten, die weniger an einer „Stärkung der Rolle des Privatsektors in der Kulturentwicklungspolitik“ als an einem Dialog zwischen Kunst und Wirtschaft interessiert seien.<sup>1048</sup>

Aus heutiger Sicht kann Fohrbecks Annahme, das Interessensspektrum des Kulturkreises habe sich „vorläufig“ nicht in die Richtung der BCAs verändern wollen, für diesen Zeitraum zwar bestätigt, für den weiteren Verlauf der Vereinsgeschichte und insbesondere für das gegenwärtige Erscheinungsbild des Förderzusammenschlusses jedoch ergänzt werden. Schließlich war sich zumindest der BDI schon damals darüber im Klaren, dass der Kulturkreis „im Bewusstsein der Öffentlichkeit als kulturpolitischer Faktor von Rang zu etablieren“<sup>1049</sup> sei.

Doch auch ohne internationalen Vergleichsmoment kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich der Kulturkreis als Verein der Industrie nach 25 Jahren in der bundesdeutschen Kulturlandschaft als wichtiger, zentraler Akteur im Bereich des unternehmerischen Engagements positioniert hatte. In der gesamten Zeit seines bisherigen Bestehens wurde eine Summe von 15 Millionen DM für die Förderung aufgebracht. Jedes der rund 400 Unternehmen steuerte somit durchschnittlich 1.500 DM pro Jahr bei.<sup>1050</sup> Dieser Betrag erscheint zwar marginal, doch Fohrbeck maß den „Toleranzbemühungen im Kleinen“<sup>1051</sup> große Bedeutung bei. Durch den Kulturkreis seien nicht nur viele Unternehmer zu Auftraggebern und Sammlern geworden, sondern das kollektive Engagement habe auch „kulturpolitische Modellversuche“<sup>1052</sup> in Bereichen der Altstadtsanierung, des Kulturaustausches, der Industriearchitektur und, wie sich noch zeigen wird, der türkischen Kulturarbeit angeregt.<sup>1053</sup>

Der Kulturkreis hatte seine Förderprojekte während der 25 Jahre dabei nicht selbstreferentiell angelegt. Fortwährend wurden vereinsexterne Debatten über Förderkriterien und Kunstauffassungen sowie aktuelle Entwicklungen im kulturellen und wirtschaftlichen Bereich berücksichtigt. Seit Beginn der 1970er Jahre

1047 Ebd.; vgl. Roth, Kultur-Sponsoring, S. 447.

1048 Vgl. Fohrbeck, Renaissance der Mäzene?, S. 174; siehe auch: Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 157.

1049 BDI-Jahresbericht 1977/78, S. 199.

1050 Vgl. Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 75 ff.

1051 Fohrbeck, Renaissance der Mäzene?, S. 169.

1052 Ebd.

1053 Ebd.; siehe Kap. 6.3.

verschoben sich in der wiederaufgenommenen Stipendienvergabe abermals die Schwerpunkte, sodass nun ganze Künstlervereinigungen ausgezeichnet werden konnten. Im Jahr 1971 erhielt beispielsweise die Gruppe „Zebra“, ein Zusammenschluss realistisch arbeitender Maler und Bildhauer wie Dieter Asmus, Peter Nagel und Nikolaus Störtenbecker, Unterstützung. In den Fokus der Förderung rückten somit Künstler, die das Gegenständliche und das Figürliche zum Inhalt ihrer Werke machten. Das Interesse an der Förderung abstrakter Kunst schien vorzeitig nachzulassen, was eine grundlegende Kehrtwende innerhalb des Förderverständnisses veranlasst haben musste.<sup>1054</sup>

Die während der 1970er Jahre in der Kulturkreis-Förderpolitik zunehmende Abkehr von informeller und abstrakter Kunst, die noch bis zum Ende der 1960er Jahre eindeutig favorisiert worden war, darf dabei nicht ausschließlich als eine zeitbedingte Reaktion auf die damaligen künstlerischen Strömungen verstanden werden. Schließlich hatte figurative Kunst seit jeher existiert und doch gerade der Gegenstand als Bildinhalt in den verschiedenen Ausprägungen der Pop-Art seine auf dem Kunstmarkt akzeptierte Renaissance gefeiert.<sup>1055</sup> Einen Erklärungsansatz für den Kurswechsel im Kulturkreis liefert dabei nun Silke Wenks Interpretation der Rede Jürgen Pontos aus dem Jahr 1973, auf die in Kapitel 5.1 hingewiesen wurde.

Wenk sieht den ausschlaggebenden Moment für den Bruch in der Förderung abstrakter Kunst einmal mehr im Verhältnis von Wirtschaft und Kunstschaffenden begründet. Die von Ponto bereits in der Einleitung dieser Arbeit erörterte „Annäherung von Wirtschaft und Kunst“ werde somit zur Lösung des Problems heraufbeschworen. Die „in pathetischen Proklamationen und Behauptungen exklusiver Gemeinsamkeit“<sup>1056</sup> evozierte Beziehung von Unternehmer und Künstler sei nur darauf ausgelegt, die zu dieser Zeit vorherrschende soziale Unsicherheit der Künstler im Vergleich mit dem „Unternehmerrisiko“<sup>1057</sup> zu beschönigen.<sup>1058</sup>

Vor dem Hintergrund der damals geführten Diskussionen über die sinkenden Zahlen an künstlerisch Berufstätigen, über deren finanzielle Lage und soziale Absicherung sei von Seiten der Politik aber auch von Seiten der Wirtschaft versucht worden, verstärkende Unruhen unter den Künstlern durch eine „teilweise analoge Argumentationsstruktur der um die Integration (der Künstler) Bemühten“<sup>1059</sup> abzuwenden. Die „Integration“ der Künste in die Gesellschaft war nicht mehr nur ein ästhetisches oder soziologisches, sondern durchaus auch ein soziales Problem in der Bundesrepublik geworden.<sup>1060</sup>

Auch Ponto meinte zu wissen, dass „sich für den Künstler die Vorstellung von einem Missverhältnis“ bzw. die „Ausnutzung seiner Arbeit sehr viel unmit-

1054 Grasskamp spricht von einem „Sinneswandel des Kulturkreises“, siehe: Grasskamp, Risikobewusstsein und Modernisierung, S. 72.

1055 Vgl. Kap. 4.1.

1056 Wenk, Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst, S. 23.

1057 Ponto, Begegnung von Kunst und Wirtschaft, S. 200.

1058 Vgl. Wenk, Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst, S. 23.

1059 Ebd., S. 22.

1060 Vgl. ebd., S. 18 ff.; siehe auch: Honisch, Auf der Suche nach der eigenen Identität, S. 23: Künstler seien nicht in die Sicherungssysteme des Sozialstaats eingebunden gewesen und hätten am Wirtschaftswachstum der 1950er und 1960er Jahre nur in beschränktem Umfang teilgenommen.

telbarer und gegenständlicher“<sup>1061</sup> einstelle als für den Unternehmer. Deshalb befürchtete der Bankier:

„Nun, der Künstler ist in besonderem Maße der Verführung, der Imagination ausgesetzt, dass radikaler Wandel, in welcher Richtung auch immer, eine fruchtbare Bewegung sein könne, dass jedes Establishment, auch das künstlerische, von Übel sei und dass Not ihre eigenen Früchte trage.“<sup>1062</sup>

Wenks Ansicht nach habe die Beschwörung der Künstler auf Gemeinsamkeiten mit dem Unternehmertum im handwerklichen, geistigen und persönlichen Bereich in Anbetracht eines „radikalen Wandels“ nun als Hilfskonstruktion zu dienen, mit der – trotz tatsächlich bestehender, anders gearteter sozialer Ausgangssituationen – das Einverständnis der Kunstschaffenden mit den realen Verhältnissen erwirkt werden sollte.<sup>1063</sup> Statt der Rebellion gegen die Wirklichkeit fordere Ponto daher eine Bejahung des Systems im Kulturbereich.<sup>1064</sup>

Dabei geht Ponto über den Schritt der sozialen Integration der Künstler in die Gesellschaft hinaus und formuliert gleichermaßen einen Lösungsansatz, der für ihn bereits in der künstlerischen Produktion selbst angelegt sei:

„Wir können heute in der Malerei, in der bildenden Kunst und auch in der Musik nach aller Abstraktion und Analyse eine zunehmende Neigung zum Naiven, zur Natur, zur Landschaft, zum Lied nicht übersehen, nicht überhören.“<sup>1065</sup>

Ponto, so argumentiert Wenk weiter, habe hier also die „Abkehr von der Kunst als großer Verweigerung“ geradezu verlangt und statt der Abstraktion „eine positive Darstellung der Wirklichkeit ohne schwer verständliche Hintergründigkeit“<sup>1066</sup> befürwortet. Die Kulturwissenschaftlerin interpretiert Pontos Ausführungen sogar soweit, dass sie hier die Absicht zu erkennen meint, Ponto wolle die kritischen Potenzen der Künstler für eine notwendige Veränderung gewinnen. Über die Förderung einer begreiflichen und erbauenden Kunst solle eine Systembejahung bei breiteren Rezipientenschichten hervorgerufen werden.<sup>1067</sup>

Wenk stellt richtig fest, dass die Befürwortung einer konkreteren, künstlerischen Produktion im Gegensatz zu bisherigen unternehmerischen Förderinhalten gestanden habe. Bereits im Rahmen früherer Debatten hatte sich gezeigt, dass der Unterstützung von abstrakter Kunst eine wichtige Rolle beigemessen wurde und dass folglich viele Kulturkreismitglieder ein anderes Kunstverständnis vertraten als Ponto es nun einforderte.<sup>1068</sup> Ponto beteuert selbst:

1061 Ponto, *Begegnung von Kunst und Wirtschaft*, S. 204 f.

1062 Ebd., S. 211; vgl. Wenk, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst*, S. 23.

1063 Vgl. ebd., S. 22.

1064 Vgl. Ponto, *Begegnung von Kunst und Wirtschaft*, S. 210: „Wenn wir uns aber in einem verlässlich sicher sind, dann darin, dass das System unserer Arbeit und Zusammenarbeit nach aller Erfahrung und allem Vergleich die vernünftigste Form ist [...]“.

1065 Ebd., S. 219.

1066 Wenk, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst*, S. 23 f.

1067 Vgl. ebd., S. 24.

1068 Vgl. Kap. 3.2.2.

„War die Abstraktion für viele ein Hindernis vor dem künstlerischen Erlebnis, so war sie für ihn (den Unternehmer) eher ein Spiel mit Modellen, mit Initialen und Chiffren, für neue Formen und neue Wege.“<sup>1069</sup>

In der künstlerischen Abstraktion wurde dabei nicht nur eine inhaltliche Parallele zur unternehmerischen Progression oder Innovation gesehen, sondern diese Kunstrichtung bzw. ihre Förderung verhalf vielen „Industriemäzenen“ zu ihrer exponierten, elitären Position in der Gesellschaft.<sup>1070</sup> Folglich ist festzuhalten, dass kulturpolitische und soziokulturelle Rahmenbedingungen entsprechend der zeitgenössischen Reaktionen von staatlicher Seite auch in der unternehmerischen Gemeinschaftsförderung ihre Auswirkungen haben konnten. Die Neuformulierung eines Kunst- und Künstlerverständnisses kann somit zur Befürwortung einer figürlichen sowie den Alltag einschließenden Kunst im Bereich der Kulturkreisförderung beigetragen haben.

In diesem Zusammenhang können jedoch noch weitere Gründe, die eine Änderung der Förderschwerpunkte hin zu figürlicher Kunst begünstigt haben, benannt werden. Dazu zählt etwa der Einfluss des im Privaten angelegten Engagements neuer Kulturkreismitglieder, darunter Karl Ströher oder Peter Ludwig. Dieser interessierte sich im Gegensatz zu Ströher, der 1967 mit dem „Block Beuys“ eine ganze Ausstellung an Fluxus-Kunst erworben hatte, eher für figurale, expressive Werke, wie die der „Neuen Wilden“. Zudem orientierte sich Ludwig seit Mitte der 1970er Jahre in Richtung figürlicher DDR-Kunst,<sup>1071</sup> worauf später noch eingegangen werden soll.<sup>1072</sup>

Die Bedeutung der prominenten Privatsammler und ihrer Ankaufentscheidungen, die im Kontext der Kulturkreisförderung zum Tragen gekommen sind, umschreibt Hans-Günter Sohl in seiner bereits zitierten Rede von 1975 sehr pathetisch:

„Es gehörte zum großen Glück des Kulturkreises, dass zu ihm bedeutende industrielle Kunstsammler stießen mit beispielsetzender Ausstrahlungskraft. Sie bestimmten die vom Kulturkreis in Gang gesetzte Diskussion an führender Stelle mit. Als Beispiel für viele nenne ich nur die Namen Sprengel, Ströher und Ludwig. [...] Ihr Beispiel war es, das Zweifler überzeugte und Unentschlossene zur Nachahmung im Rahmen ihrer eigenen Möglichkeiten mit-riss: Wenn so ausgewiesene und erfolgreiche Kaufleute so bedingungslos sich der Kunst ihrer Zeit verschreiben, teilen sie ihr in den Augen vieler Betrachter gleichsam etwas von ihrer eigenen Seriosität mit.“<sup>1073</sup>

An einem seriösen Erscheinungsbild nach außen und innen war der Kulturkreis stets interessiert. Um als professioneller Förderakteur wahrgenommen zu werden, richtete sich der Fokus spätestens seit Ende der 1970er Jahre nicht nur im

1069 Ponto, *Begegnung von Kunst und Wirtschaft*, S. 203; vgl. Wenk, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst*, S. 24.

1070 Vgl. Kap. 2.5.2; Wenk, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst*, S. 24.

1071 Vgl. Sager, *Die Besessenen*, S. 188 ff.

1072 Siehe Kap. 6.4.1.

1073 Sohl, *Musen und Management*, S. 259; vgl. Grasskamp, *Risikobewusstsein und Modernisierung*, S. 72.

Rahmen der Kunstwerkauswahl, sondern auch im vereinseigenen Ausstellungswesen auf punktuell ausgerichtete Werkschauen. Für die „ars viva“ wurden beispielsweise nur noch drei bis sieben der gesamten geförderten Künstler ausgesucht. Zudem wechselte jährlich das Ausstellungsthema, das sich nach verschiedenen Kunstgattungen richtete. Parallel dazu galt die Entscheidung im Bereich der Musik vermehrt Preisträgern für bestimmte Instrumente oder Musikrichtungen.<sup>1074</sup> In der Architektur beschäftigte sich der Kulturkreis wie bereits in der Stiftung „Regensburg“ weiterhin mit gesellschaftlichen Problemfeldern, die sich in den moderner werdenden Städten zeigten. In der Grundsatzstiftung „Wohnen am Rande der Stadt“ ging es beispielsweise um die Frage, wie Bedürfnisse und Lebensgewohnheiten älterer Menschen in Städten berücksichtigt werden können.<sup>1075</sup>

### 5.5.2 Vereinsinterne Zirkel neben „sozialer Realität“

Mit der zunehmenden Differenzierung in einzelne Sparten bzw. Gattungen in seinen Förderbereichen antwortete der Kulturkreis praktisch auf die Anforderungen, die sich aus der zunehmend pluralisierten und modernisierten Kulturlandschaft sowie aus den wirtschaftspolitischen Rahmenbedingungen ergaben. Parallel zu den sich verändernden Förderschwerpunkten und den bundesdeutschen Kunstentwicklungen drehten sich auch vereinsinterne Debatten zu Beginn der 1980er Jahre um förderspezifische Theorieexkurse, in denen etwa Antworten auf die Frage nach dem „Sinn“ der „neuen“ Kunst gesucht werden sollten. Schließlich hatte seit Ende der 1970er Jahre eine Welle an „undiszipliniert wilder, gegenständlich narrativer Malerei“<sup>1076</sup> die bundesdeutsche Kunstszene geradezu überschwemmt. Dass diese nicht von ungefähr kam, darauf wiesen etwa die frühen künstlerischen Positionen eines Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Dieter Krieg oder Anselm Kiefer seit den ausgehenden 1950er Jahren hin.<sup>1077</sup>

Erst jetzt, zu Beginn der 1980er Jahre, erhielten die „Neuen Wilden“ mit ihrer figurativen, „heftigen“ Malerei die Aufmerksamkeit des westdeutschen und dann rasch auch des internationalen Kunstestabliments. In ihren impulsiven und vielfältig angelegten Bildern thematisierten die Künstler ihre Befindlichkeit in einer Welt, von der sie sich aufgrund der vorhandenen Missstände wie der strukturellen Arbeitslosigkeit oder der von ihnen als primitiv empfundenen Ausnutzung der Umweltressourcen distanzierten. Im Vordergrund der wiederentdeckten Malerei stand die Konzentration auf individuelle Sachverhalte, die nicht mehr der Analyse oder Verbesserung einer „bösen“ Welt, sondern der Vertiefung ins individuelle Detail dienen sollte. Statt einer reflexiven und normativen Ausdrucksweise wählte diese „neue“ Kunst einen losgelösten, spontanen

1074 Vgl. ebd., S. 72 f.

1075 Vgl. Conzen, Kulturförderung der Wirtschaft, S. 123; siehe auch: Abteilung für Architektur RWTH Aachen (Hrsg.): Wohnen am Rande des Stadtkerns. Projekt 3: Altstadt Lennep; Darstellung des gemeinsamen Studienprojektes der RWTH Aachen, Abteilung Architektur, Uni Dortmund, Abteilung Raumplanung, GHS Kassel, Fachbereich Grünplanung und Städtebau, Aachen 1983.

1076 Damus, Kunst in der BRD, S. 319.

1077 Vgl. ebd., S. 334.

und subjektiven Stil.<sup>1078</sup> Unter Rückbezug auf deutsche Traditionen wählten die „Heftige Malerei“, der „Neo-Expressionismus“ oder „-Dadaismus“ dabei einen Weg zwischen Abstraktion, Expressionismus und sozialistischem Realismus: Baselitz stellte seine Bildinhalte beispielsweise auf den Kopf, Richter verwischte sie, Immendorff historisierte, Lüpertz wiederholte Themen in mehreren Varianten und Kiefer inszenierte Motive als Symbole des Düsternen.<sup>1079</sup>

Parallel zur Wiederbelebung der Malerei in der Bundesrepublik erhielt etwa im Bereich der neuen Kunstmedien das Thema des westdeutschen Terrorismus seine volle Aufmerksamkeit, nicht zuletzt, weil dieser in den 1970er und 1980er Jahren durch seine „Komplizenschaft von Ereignis und Bild“<sup>1080</sup> bzw. seine massenmediale Selbst- und Fremddarstellung allgegenwärtig spürbar geworden war. Hinzu kamen die grausamen Fernsehbilder zum ersten medial übertragenen Krieg in Vietnam und zur Geiselnahme während der Olympischen Sommerspiele in München 1972. Künstler wie Joseph Beuys, Klaus vom Bruch, Lutz Dammbeck oder Gerhard Richter bezogen sich etwa in plakativen Happenings, reaktionären, redundanten Video- und Fotoarbeiten oder ganzen Bilderzyklen auf die omnipräsente Gewalt in der Bundesrepublik. Sie thematisierten den „Deutschen Herbst“ sowie die Bildproduktionen der RAF, sodass hier nicht zuletzt eine gleichzeitige kritische Auseinandersetzung „mit den massenmedialen Techniken der (Re-)Präsentation und dem Status der RAF als Bild-Ereignis“ stattfand.<sup>1081</sup>

Neben diesen gesellschaftspolitischen, künstlerisch-visuellen Reaktionen existierte eine „neue“ Strömung im klassischen Genre der Malerei, die nun rasch von Erfolg gekrönt werden sollte. Dieser beruhte in Westdeutschland vornehmlich auf Verhandlungen zwischen den Galeristen der Künstler, Museumskuratoren, etablierten Sammlern und den Künstlern selbst. Schließlich kamen nun wieder malerische und narrative Gemälde auf den Kunstmarkt bzw. in die Galerien, die an viele, mittlerweile „bildungsrige Interessenten“ im In- und alsbald auch im Ausland vermittelt werden konnten.<sup>1082</sup>

Die zu dieser Zeit auf den Jahrestagungen des Kulturkreises gehaltenen Festreden zeigen sehr deutlich, dass die in der Kunstszene so erfolgreiche, „neue westdeutsche“ Kunst nicht ohne Weiteres Einzug in die Förderpolitik halten konnte, sondern vorerst reichlich Nährboden für Grundsatzdebatten bot. Die neue Art der Werkgestaltung und die daraus abzuleitende Auffassung von Kunst widersprachen dem „hohen“ und konservativen Kunstbegriff vieler Kulturkreismitglieder,

1078 Vgl. ebd., S. 320 und S. 324 f.; Grisebach, Lucius: 1971–1985. Von der „Kargen Kunst“ zum „Hunger nach Bildern“, in: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1945–1985, S. 24–30, hier: S. 30.

1079 Vgl. Damus, Kunst in der BRD, S. 279 (Richter), S. 335 (Baselitz), S. 342 (Kiefer), S. 350ff. (Immendorff); siehe auch: Faust, Wolfgang Max: Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982, S. 33–48 (Baselitz, Lüpertz, Richter) und S. 70–80 (Immendorff, Kiefer).

1080 Bräunert, Svea: Die RAF und das Phantom des Terrorismus in der Bundesrepublik, in: Barron/Eckermann, Kunst und Kalter Krieg, S. 261–276, hier: S. 261.

1081 Vgl. ebd., S. 261–271, Zitat: S. 261.

1082 Grisebach, Von der „Kargen Kunst“ zum „Hunger nach Bildern“, S. 29; Ursprung, Kunst der Gegenwart, S. 83.

die in der Kunst nicht etwa das Impulsive, Expressiv-Figurative, sondern das „Schöne“, „Gute“ und „Wahre“ im klassischen Sinne verkörpert wissen wollten.

Der Schriftsteller und Kulturkreis-Preisträger des Jahres 1958, Erich Heller, erörterte beispielsweise in einem Festvortrag im Jahr 1981 die Frage, in welcher Situation sich die Kunst derzeit befinde und was sie eigentlich darzustellen habe. Heller beklagte, dass sich „die Kunst in die Gesellschaft der hässlichen Übeltäter begeben“<sup>1083</sup> habe und mittlerweile dazu neige, „so gottlos zu sein wie das Leben selbst“.<sup>1084</sup> Es habe sich „eine Kluft“ geöffnet, in der „Schwärme von Dämonen“<sup>1085</sup> den Anspruch erheben, „die getrennten Sphären wieder in eins zu fügen, indem sie sich der Wirklichkeit“<sup>1086</sup> bemächtigten. Mit „Dämonen“ bezeichnete Heller eben jene Künstler, die eine „das hässliche Leben bejahende Kunst“<sup>1087</sup> produzierten, in der die getrennten Sphären der grausamen Realität und der schönen Kunst zu einer Einheit verschmolzen. Die bisherige Aufgabe der Kunst, die Menschen „vor fatalen Anschlägen der Wahrheit“<sup>1088</sup> zu retten, indem sie das Leben bejahe und das Schöne darstelle, sei verloren gegangen.<sup>1089</sup> In Rückbezug auf Nietzsche, der die Funktion der Kunst mit den Worten „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen“ definierte, sah Heller folglich einen Trugschluss. Nach Nietzsche sei Kunst, die das Schöne darstelle, eine Illusion, um über die Grausamkeit der Welt hinwegzutäuschen.<sup>1090</sup> Heller distanzierte sich von Nietzsches Argumentation: Dass die Kunst eine Lüge nötig habe, um die reale Welt erst lebenswert erscheinen zu lassen, sieht er als „unaufhörliche Beleidigung des Geistes“, weil hier „die Lüge so schön wie die Schönheit der Kunst“ gemacht werde.<sup>1091</sup>

Um der Verwirrung über die unterschiedlichen Auffassungen von Kunst innerhalb des Kulturkreises Einhalt zu gebieten, wurde 1982, also ein Jahr später, der österreichische Kunsthistoriker, Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Wieland Schmied als Redner zur Jahrestagung eingeladen. Rückblickend vermutet der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich, dass viele Kulturkreismitglieder doch auf klärende Worte hofften, um sich ihres „eigenen Kunstbegriffs“, der die „Einheit des Wahren, Guten und Schönen“ bedeutete, zu vergewissern.<sup>1092</sup>

Schmied versuchte in seinem Vortrag „Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts“<sup>1093</sup> durchaus eine, wie es scheint, versöhnende Gemeinsamkeit

1083 Heller, Erich: Nietzsche und die zu Ende gedachte Kunst, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 76, hrsg. von Rainer Gruenter/Arthur Henkel, Heidelberg 1982, S. 100–114, hier: S. 111.

1084 Ebd., S. 102.

1085 Ebd., S. 113.

1086 Ebd.

1087 Ebd., S. 105.

1088 Ebd., S. 111.

1089 Vgl. ebd., S. 104 f.

1090 Vgl. ebd., S. 112.

1091 Ebd., S. 113.

1092 Ullrich, Wolfgang: Grenzüberschreitungen. Die achtziger Jahre, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 85–99, hier: S. 86.

1093 Schmied, Wieland: Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hrsg. von Rainer Beck/Rainer Volp/Gisela Schmirber, München 1984, S. 112–135.

zwischen den Werken moderner Künstler, verschiedensten Strömungen, wie dem Suprematismus oder Dadaismus, und den Arbeiten der aktuellen Kunstgattungen zu finden. Die „entscheidende Beobachtung“<sup>1094</sup> bei seinem „kurzen Streifzug durch das Dickicht der Moderne“<sup>1095</sup> sei dabei „die der unterschiedlichen Erscheinungsformen oder Gestalten“<sup>1096</sup> zu sein, unter denen sich das „Spirituelle“<sup>1097</sup> zu erkennen gebe. Demnach liege „in Idee, Konzept und Vorstellung der Künstler, ihren Antrieben und Zielen“ das „Spirituelle“ als der „gemeinsame Nenner aller wesentlichen Kunst des Jahrhunderts“<sup>1098</sup> zu Grunde. Mit dem Begriff der „Spiritualität“ meinte Schmied dabei nicht einen religiös oder mythisch anmutenden Bildgegenstand, sondern vielmehr eine „rätselhaft metaphysische Stimmung“,<sup>1099</sup> die innerhalb der subjektiven Auseinandersetzung des Betrachters mit der visualisierten Gedankenwelt des Künstlers entstehe.<sup>1100</sup>

Schmied ging es um den Erfahrungsmoment, in dem der Betrachter sich durch Kunst nach der Klarheit der Aussage befragt und durch diese geläutert oder angewiesen sieht. Nach Ansicht des Festredners sei es folglich eine Frage der Auslegung, ob Kunst sich bloß darin erschöpfe, „seismographisch zu reagieren, Verfinsterung und Verfall zu registrieren [...] (sowie) gegen Barbarei und Folter zu protestieren“,<sup>1101</sup> oder ob Kunst nicht erst durch den Moment des Erkenntnisgewinns eine „besondere Heilkraft“<sup>1102</sup> besitze. Die moralische Erhöhung eines Kunstwerks zu einer „Heilkraft“ und die dadurch postulierte Einheit von Wahrheit sowie Schönheit jeglicher Kunst fanden Wolfgang Ullrichs Auffassung nach in weiten Kreisen des Kulturkreises Zuspruch.<sup>1103</sup>

An dieser Stelle zeigt sich erneut, wie die vereinsinterne Meinungsbildung über den Weg von Festreden – wie bei Theodor Heuss im Jahr 1956 – beeinflusst werden sollte und konnte.<sup>1104</sup> Dabei steht außer Frage, dass weder Erich Hellers noch Wieland Schmieds nähere Betrachtungen Anfang der 1980er Jahre eindeutige Klarheit über den zu vertretenen Kunstbegriff sowie das vorliegende Problem hätten bringen können. Schließlich folgte auch dieser vereinsinternen, theoretischen und um sich selbst zirkelnden Expertendebatte nicht sofort eine Unterstützung der „neuen“ Kunst in der Förderpraxis. Mehr noch entschärfte die zunehmende Kanonisierung dieser Kunstrichtung im Laufe der 1980er Jahre die kunsttheoretischen Fronten in der Bundesrepublik von selbst.

Diese selbstreferentielle Diskussionskultur erinnert doch stark an die „Abstraktionsdebatte“ der 1950er Jahre, die eine deutliche Parallele zu hier genanntem Phänomen darstellt. Aktuelle Veränderungen im Kunstbereich zogen stets tiefgreifende – im vorliegenden Fall nahezu philosophische – Reflexionen im

1094 Ebd., S. 128.

1095 Ebd.

1096 Ebd., S. 128 f.

1097 Ebd., S. 129.

1098 Ebd.

1099 Ebd.

1100 Vgl. ebd.

1101 Ebd., S. 112.

1102 Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 86; Schmied spricht von einer „Heiligung der täglichen Dinge“, siehe: Schmied, *Spiritualität in der Kunst*, S. 129.

1103 Vgl. Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 86 f.

1104 Vgl. Kap. 3.2.2.

Kreis interessierter Mitglieder nach sich. Die ständige Wiederholung solcher intellektuellen Exkurse zum Bereich der Kulturförderung ergänzte somit seit jeher die Weisung des Kulturkreises, Kunst und Kultur materiell zu fördern. Viele unternehmerische Kunstliebhaber kamen hier nicht nur bei der Zahlung der Mitgliedsbeiträge, sondern auch im geistigen Gedankenaustausch auf ihre Kosten.

Abermals musste der Kulturkreis einen Weg in seiner Förderpolitik finden, in der einerseits die Interessen solcher Mitglieder berücksichtigt wurden, die in der bedrückenden Kunst der „Neuen Wilden“, der atonalen sowie exotischen Musik und den neuen digitalen Kunstsparten ihre Erwartungen an eine „schöne“ Kunst nicht erfüllt sahen. Andererseits sollten zeitgenössische, junge Künstler, die zu einer großen Anzahl seit den späten 1970er Jahren nicht mehr ausschließlich in den klassischen Sparten wie etwa der Malerei und Skulptur arbeiteten, in die Förderung integriert werden. Daher förderte der Kulturkreis seit den 1980 Jahren auch aktuellere Kunstentwicklungen wie die Projektbezeichnungen „Installationen“ (1986), „Fotografie“ (1987) oder „Arbeiten zwischen den Themen“ (1988) bezeugen. Zudem wurden im Bereich der dreidimensionalen Kunst und Videokunst Förderungen initiiert.<sup>1105</sup> Die Musikförderung bemühte sich in Richtung unkonventioneller Kompositionen, obwohl der Schwerpunkt seither auf klassischen Stücken lag. Nach fast zwanzigjähriger Pause wurden nun jedoch gemeinsam mit der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ wieder Kompositionspreise für „Neue Musik“ verliehen.<sup>1106</sup>

Im Bereich bildende Kunst machte sich der damalige Gremiumsleiter Arend Oetker für ein neues Jurierungsverfahren im Rahmen der Kunstwerkauswahl stark. Gremiumsmitgliedern sowie externen Fachjuroren sollte seit 1981 nach einer zuvor getroffenen Werkauswahl die Möglichkeit gegeben werden, persönlich die Galerien und Ateliers der Künstler in der Bundesrepublik zu besuchen. Durch die Begutachtung der Originale vor Ort sollte ein direkter persönlicher Kontakt zum jeweiligen Künstler hergestellt werden. Die Zahl von anfänglichen 40 Besuchen reduzierte sich dabei bald auf zwölf, was wiederum eine intensivere Vorauswahl bedingte.<sup>1107</sup>

Rückblickend sieht Wolfgang Ullrich in dieser neuangelegten Vorgehensweise den „Wunsch“ vieler Mitgliedsunternehmer, die in eine „möglichst direkte Auseinandersetzung mit der jeweils zeitgenössischen Kunst“<sup>1108</sup> treten wollten, erfüllt. Der Gedanke der persönlichen Begegnung sowie der damit verbundene „zeitliche sowie emotionale Einsatz“<sup>1109</sup> innerhalb der Kulturförderung, die spätestens seit Pontos Rede sehr präsent in den Riegen des Kulturkreises gewesen sind, hätten Ullrichs Meinung nach von Beginn an „die Corporate Identity des

1105 Grünewald, Herbert: Rückblick 1985 bis 1990, in: Bericht über die Jahre 1990 und 1991, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1992, S. 4 f.

1106 Preise gingen etwa an Horst Lohse, 1982, oder Jolyon Bretingham-Smith im Jahr 1986, siehe: Ullrich, Grenzüberschreitungen, S. 87

1107 Vgl. ebd., S. 88.

1108 Ebd.

1109 Ebd.

Kulturkreises“ geprägt und seien nun einmal mehr bestätigt worden.<sup>1110</sup> Darüber hinaus hätten viele Kulturkreismitglieder durch die persönliche Begegnung am Arbeitsplatz der Künstler „ein Stück soziale Realität“ erfahren.<sup>1111</sup>

Wie diese „Realität“, die etwa der „Künstler-Report“ im Jahr 1975 hinreichend dokumentierte, aussah, deutete sich bereits in Silke Wenks Erklärungsmodell der Ponto-Rede an und wurde unter Kulturkreismitgliedern thematisiert.<sup>1112</sup> Sohl bezog beispielsweise zu den Ergebnissen der Künstler-Enquete in seinem Vortrag 1975 Stellung:

„Hier werden unüberhörbare Bedürfnisse artikuliert, denen das herkömmliche Kunstverständnis und die auf ihm beruhenden Institutionen noch nicht genügend Rechnung tragen. [...] In diesem Versagen des bisher gängigen Kulturbetriebs liegt eine Herausforderung auch an die industrielle Kulturarbeit. Einmal mehr ist sie aufgerufen, Bedürfnisse, die sie wecken half, nun auch angemessen zu befriedigen.“<sup>1113</sup>

In dem Bewusstsein, Mitverantwortlichkeit für die jeweils momentane Entwicklung von Kunst und Kultur zu tragen, begann der Kulturkreis im Laufe der 1970er Jahre, verstärkt auf kulturpolitische Phänomene sowie auf soziale Fragen zu reagieren und seine Fördermaßstäbe daran auszurichten. Der Förderverein fing an, Projekte abseits des traditionellen, „hohen“ Kulturbegriffs zu unterstützen und widmete sich gesellschaftspolitischen Problemen. Türkischen, italienischen und jugoslawischen Gastarbeitern sollte beispielsweise in einer Grundsatzstiftung die deutsche und für sie fremde Kultur näher gebracht werden.<sup>1114</sup> In seiner Struktur und Wirkungsweise konnte der Kulturkreis dabei weitestgehend flexibel agieren und wusste sich auch bis Ende 1980er Jahre noch ohne jede vergleichbare institutionelle Konkurrenz in der Bundesrepublik. In Rivalität sollte der Kulturkreis auch weiterhin nicht etwa mit einer eigenständigen privaten Förderereinrichtung, sondern vielmehr mit einer neuaufkommenden Form der unternehmerischen Kulturfinanzierung geraten.

1110 Ebd.

1111 Ebd., S. 89.

1112 Zu Wenks Ansatz, siehe: Kap. 5.51; vgl. die überarbeitete Fassung der Künstler-Enquete im Auftrag des Bundesministers für Arbeit und Sozialordnung von Mitte 1972 bis Mitte 1974 (dem Bundestag vorgelegt Anfang 1975): Fohrbeck, Karla/Wiesand, Andreas Johannes (Hrsg.): Der Künstler Report. Musikschaffende, Darstellende, Realisatoren, Bildende Künstler, Designer, München/u. a. 1975.

1113 Sohl, *Musen und Management*, S. 260 f.

1114 Vgl. Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 89 f.; siehe auch: Duhme, *Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen*, S. 123: „Mit den Jahren wuchs die Überzeugung, dass es wichtiger sei, künstlerische Prozesse zu unterstützen als fertige Resultate auszuzeichnen“.





## **6 Identitätsstiftend: Annäherung und Institutionalisierung (1986–1996)**

Die Entwicklungen im kulturellen Bereich verliefen seit Beginn der 1980er Jahre ambivalent. Der in der Kunstkritik und Kunsttheorie für dieses Jahrzehnt verwendete Begriff der „Ambivalenz“<sup>1115</sup> erfasse nach Ansicht des Kunsthistorikers Philip Ursprung „die Diskrepanz zwischen schillernder Oberfläche und Abgrund“<sup>1116</sup> sowie die „Spannung zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren“,<sup>1117</sup> welche die Öffentlichkeit bewegt habe. Sichtbar sei etwa mit der Visualisierung der eigenen Geschichte in der „neuen“ Malerei oder auch in den dokumentierenden Medien wie Film oder Fotografie der Anbruch einer neuen Ära gewesen, die zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit angeleitet habe. Gleichzeitig habe sich das Bewusstsein für aktuelle, „unsichtbare“ Bedrohungen, wie die 1982 erstmals diagnostizierte Immunkrankheit Aids oder die Nuklearkatastrophe in Tschernobyl von 1986, geschärft. Zudem erlaube die Bezeichnung „Ambivalenz“, die experimentellen sowie gesellschaftskritischen Impulse der 1960er und 1970er Jahre mit dem „Glamour der Kunstwelt und deren Alimentierung durch die Überschüsse der Finanzindustrie“<sup>1118</sup> seit den 1980er Jahren zu verbinden.<sup>1119</sup>

Inwiefern die Finanzindustrie bzw. die private Wirtschaft seit den 1980er Jahren Kunst und Kultur in der Bundesrepublik alimentierte, soll sich im Folgenden zeigen. Schließlich bestimmte den Bereich der unternehmerischen Kunstförderung seit Mitte des neuen Jahrzehnts eine ganz eigene Dialektik. Denn in den beginnenden 1980er Jahren traf die Erkenntnis, dass die Demokratisierung von Kunst mittels serieller Vervielfältigung und Beseitigung des elitären Charakters gleichzeitig zur Auflösung der autonomen Kunst selbst führe, auf einen zunehmend von der privaten Wirtschaft beanspruchten und von ihr neu ästhetisierten Kunstbetrieb. Die „propulsiven Illusionen“,<sup>1120</sup> die von einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis über „Anti-Kunst-Affekte“<sup>1121</sup> bis hin zum „L’art-pour-l’art“-Prinzipien reichten, waren gescheitert bzw. hatten sich von selbst aufgelöst.<sup>1122</sup>

Die private Wirtschaft suchte schließlich weiterhin aus dem Rahmen des einst mehr oder minder anonym und mäzenatisch angelegten Engagements einzelner Unternehmerpersönlichkeiten nach neuen Wegen, um Kunst und Kultur

1115 Vgl. Dickhoff, Wilfried: Essay „Nach dem Nihilismus“ aus dem Jahr 1989, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band II 1940–1991, hrsg. von Charles Harrison/Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1291–1295, hier: S. 1294: „Nach dem Durchbruch zu Anfang dieses Jahrzehnts [...] sieht man jetzt die wirklich ernstzunehmenden Ergebnisse jener Generation, von der bereits zu Anfang gesagt wurde, dass die Ambivalenz Modus ihrer Existenz und der Widerstreit Horizont ihrer Visionen sei“.

1116 Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 83.

1117 Ebd.

1118 Ebd.

1119 Ebd.; vgl. Dickhoff, *Nach dem Nihilismus*, S. 1293: „In der Kunst zählt nur, was in Oberfläche überführt wurde und aus ihrer Sichtbarkeit heraus spricht. [...] Alles andere ist alles andere, nämlich Ideologie, Illustration, unverarbeiteter Kontextkommentar oder irgendeine andere Form von Anbiederung ans ökonomische, kleinbürgerliche Universum“.

1120 Heubach, *Die Kunst der 60er Jahre*, S. 115.

1121 Ebd.

1122 Vgl. Artikel des Konzeptkünstlers Ian Burn: „The Art Market: Affluence and Degradation“ (1975), in: Harrison/Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, S. 1128–1132, hier: S. 1129: „Es geht schlicht gesagt um die Erkenntnis, dass, wenn Kunst wirklich demokratisiert würde, wir als Produzenten einer elitären Kunst keine Arbeitsgrundlage mehr hätten – den elitären Aspekt der modernen Kunst beseitigen zu wollen, läuft darauf hinaus, die moderne Kunst als solche beseitigen zu wollen.“; vgl. Heubach, *Die Kunst der 60er Jahre*, S. 114 f.

in Rückbezug auf die Verwirklichung gesellschaftspolitischer sowie unternehmensbezogener Zwecke zu fördern.

Auch der kollektive Förderzusammenschluss des Kulturkreises musste sich mit geänderten Anforderungen auf gesellschaftspolitischem sowie auf kulturellem Gebiet auseinandersetzen. Neben neuen Finanzierungsmöglichkeiten wie der des mittlerweile für den Kulturbereich entdeckten Sponsorings, sollte etwa in der Errichtung von Privatmuseen einzelner Unternehmer eine neuwertige Ausrichtung der privaten Kunstförderung entstehen. Zwei Jahre nach einer kleineren, auf regionale Unternehmen beschränkten Studie des „Instituts der Deutschen Wirtschaft“ ließ der Kulturkreis im Jahr 1986 in einer Art Voruntersuchung seine Mitglieder zu ihrem Engagement im Kulturbereich befragen. Darauf aufbauend folgte dann eine Untersuchung „eines möglichst breiten Querschnitts aller bundesdeutschen Unternehmen über ihre Aktivitäten auf dem Gebiet der Kunst und Kultur“.<sup>1123</sup> Diese wie auch weitere Studien öffneten erstmals den Blick für die kulturelle Förderung von Unternehmen in Deutschland und sollen deshalb im Folgenden hinzugezogen werden.<sup>1124</sup>

## 6.1 Erster Seismograph: Pilotstudie unter Kulturkreismitgliedern

Seit Mitte der 1980er Jahre führten zahlreiche Diskussionen, Veranstaltungen und Publikationen zum Thema der unternehmerischen Kulturförderung und die damit verbundene Differenzierung zwischen unternehmerischem Mäzenatentum und neumodischem Sponsoring auch innerhalb des Kulturkreises zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Kulturförderung im Allgemeinen sowie der neuen Förderform im Spezifischen.<sup>1125</sup>

Schließlich erwies sich das zunehmend systematisch in die Unternehmenskommunikation integrierte Kunstsponsorings für den Kulturkreis als ein ganz eigenes Problem. Aus der Perspektive eines auf freiwilliger Basis beruhenden Vereins stellte sich unweigerlich die Frage, wie private Förderer, die mittels der

1123 Vgl. Umschreibung des „Zweistufigen Vorgehens“ in der Mitgliederbefragung: Fischer, Heinz/u. a. (Hrsg.): Kunstförderung in der Industrie. Art, Umfang, Motive und Professionalisierung unternehmerischer Kulturförderung. Untersuchungsbericht einer Umfrage im Auftrage des Kulturkreises im Bundesverband der Industrie bei seinen Mitgliedern, Köln 1987, S. 2; siehe auch Zielsetzung und Methode der Hauptuntersuchung: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. (Hrsg.): Die Wirtschaft als Kulturförderer. Ergebnisse einer Befragung bei den Mitgliedern der Vollversammlungen aller Industrie- und Handelskammern in der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1987, S. 11 ff.

1124 Vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 234.

1125 Vgl. Faulstich, Werner: Überblick: Wirtschaftliche, politische und soziale Eckdaten des Jahrzehnts, in: Die Kultur der 80er Jahre, hrsg. von Werner Faulstich, München 2000, S. 1–20, hier: S. 17; zu den Begrifflichkeiten siehe: Bruhn, Manfred: Sponsoring. Unternehmen als Mäzene und Sponsoren, <sup>2</sup>Frankfurt a.M. 1991, S. 18 ff.; zur zeitgenössischen Diskussion siehe: Andreae, Clemens-August (Hrsg.): Symposium Kunst und Wirtschaft: Referate und Diskussionsbeiträge, Köln 1983; Daweke, Klaus/Schneider, Michael: Die Mission des Mäzens: Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste, Opladen 1986; vgl. auch „Sponsoring als Gegenstand empirischer Sozialforschung“ bei: Hermsen, Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz, S. 132 ff.

neuen Fördermöglichkeit ihren Bekanntheitsgrad erhöhen und dadurch unmittelbare Vorteile erzielen konnten, künftig davon zu überzeugen seien, dem eher im anonym angelegten, kollektiven Förderzusammenschluss weiterhin beizupflichten oder gar neu beizutreten.<sup>1126</sup> Im Kulturkreis wurden die einzelnen Kunstsparten weitestgehend über persönliche Spenden sowie anonyme Beiträge ohne namentlichen Rückbezug auf den jeweiligen Unterstützer gefördert. Die Mitgliedschaft in dem mäzenatischen Zusammenschluss – so wollte sich der Kulturkreis schließlich verstanden wissen – brachte weniger imagefördernde oder marketingrelevante Vorzüge mit sich wie es die Förderoption des klassischen Sponsorings von sich versprach.<sup>1127</sup>

Um die Grundlagen sowie die künftigen Ausprägungen der eigenen Arbeit einer Überprüfung zu unterwerfen, ließ der Kulturkreis daher in Zusammenarbeit mit dem „Institut für Angewandte Sozialforschung“ der Kölner Universität im Juli 1986 bei den eigenen Mitgliedern eine Umfrage über deren kulturelle Aktivitäten durchführen. Im Vorwort wird indessen eine weitere Intention der als Pilotstudie angelegten Befragung genannt:

„Es ist unsere Absicht, durch empirische Erhebung zur Korrektur des falschen Erscheinungsbildes von der Förderung von Kunst und Kultur beizutragen. Wie, was und in welchem Umfang durch die Wirtschaft Kunst und Kultur gefördert wird, ist nur annähernd für den Teil bekannt, der aus öffentlichen Mitteln gespeist wird. Der Beitrag der Wirtschaft ist selbst der Wirtschaft unbekannt.“<sup>1128</sup>

Das „falsche Erscheinungsbild von der Förderung von Kunst und Kultur“<sup>1129</sup>, so heißt es weiter, ergebe sich aus der Tatsache, dass die Kulturförderung in der Bundesrepublik vornehmlich als staatliche Aufgabe verstanden werde. Aus diesem Grund messe man der Wirtschaft als „zweitwichtigste Quelle für die Förderung von Kunst und Kultur“<sup>1130</sup> neben den Kommunen zu wenig Bedeutung bei. Dem Kulturkreis sei es stellvertretend für die kulturfördernde private Unternehmerschaft geradezu ein Anliegen, die Unkenntnis über „Umfang und Art der Unterstützung, über Motive und zukünftige Bedeutung der Kulturförderung in der bundesdeutschen Wirtschaft“<sup>1131</sup> zu beseitigen. Da die „freiwilligen Leistungen der Unternehmen im Bereich des gesellschaftlichen Engagements“<sup>1132</sup> statistisch bisher nicht erfasst seien, habe sich der Kulturkreis dazu entschlossen, das „Defizit empirischer Kenntnis über das Förderverhalten“<sup>1133</sup> in Form einer Umfrage zu beheben.<sup>1134</sup>

1126 Gespräche mit Gehring/Müller sowie mit Stephan Frucht (bis März 2015 Geschäftsführer des Kulturkreises).

1127 Vgl. Ullrich, Wolfgang: Neue Länder, neue Ziele. Die neunziger Jahre, in: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 111–125, hier: S. 115 f.; siehe auch: Grüßer, Kultursponsoring. Die gegenseitigen Abhängigkeiten, S. 349.

1128 Fischer/u. a., Kunstförderung in der Industrie, S. 1.

1129 Ebd.

1130 Ebd..

1131 Ebd., S. 2.

1132 Ebd., S. 3.

1133 Ebd.

1134 Ebd.

Das defizitäre Interesse der Forschung am Bereich der privaten Förderung bis in die späten 1980er Jahre konnte bereits an anderer Stelle bestätigt werden,<sup>1135</sup> sodass hier mit der internen Kulturkreisstudie eine der frühesten, empirisch angelegten Studien zum unternehmerischen Kulturreengagement vorliegt.<sup>1136</sup> Da die folgenden und breiter angelegten Untersuchungen repräsentativeren Charakter besitzen, wird an dieser Stelle auf eine detaillierte Wiedergabe der Studienergebnisse verzichtet. Dieser erstmalig durchgeführten Mitgliederbefragung können jedoch entscheidende Eckdaten bzw. damalige wie künftige Entwicklungstrends für den Bereich der unternehmerischen Kulturförderung entnommen werden.

Im Hinblick auf die Fördermotivation bestätigen die Ergebnisse der Kulturkreisstudie, dass Kulturförderung als Teil der „Unternehmensphilosophie“ zur kulturellen Verantwortung des Eigentümers bzw. des Unternehmens gerechnet wurde. Die seit den Nachkriegsjahren vorherrschende Einstellung, ein Unternehmer sei auf Grundlage seines Eigentums dem Allgemeinwohl gegenüber verpflichtet, beinhaltete, dass kulturelles Engagement vornehmlich mit dem persönlichen Interesse der Unternehmensleitung einherging. Diese Motivnennung ist mit Blick auf die Umfrageteilnehmer, die spätestens seit den 1950er Jahren Kunst und Kultur förderten, zwar weniger erstaunlich.<sup>1137</sup> Auffallend ist jedoch, dass weitere bereits im Rahmen dieser Arbeit erörterte Fördermotive wie Raumausstattung, Mitarbeitermotivation oder Kundenpflege eine vergleichbar geringe Rolle bei den Kulturkreismitgliedern spielten.<sup>1138</sup>

Dieses Ergebnis unterstreicht somit die zuvor formulierten Thesen, dass die Integration der bildenden Kunst in Unternehmensräume zur Erreichung eben genannter Ziele lediglich eine bestimmte Ausprägung im breiten Spektrum des Kunstengagements gewesen ist und weitere Entwicklungen wie die Errichtung eigener Unternehmenssammlungen maßgeblich vorbereitet haben.<sup>1139</sup> Dennoch ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass nach Angaben der Kulturkreisstudie mit zunehmender Unternehmensgröße die Bedeutung des Motivs „persönliches Interesse der Unternehmensleitung“ abzunehmen schien. Bei größeren Firmen werde das Kunstengagement „vielmehr durch die – häufig vom Managerkollektiv formulierte und getragene – soziokulturell orientierte Unternehmensphilosophie“<sup>1140</sup> begründet, sodass Unterschiede bezüglich der Planung und Auslegung des unternehmerischen Kunstengagements auftreten könnten:

1135 Vgl. Kap. 4.5.

1136 Fischer/u. a., *Kulturförderung in der Industrie*, S. 6 und S. 9 f.: Im Juli 1986 wurden insgesamt 248 Mitglieder des Kulturkreises angeschrieben. Bis Mitte Dezember 1986 sind 133 Rücksendungen eingegangen, wovon 120 Fragebögen verwendbar waren. Dies entsprach einer Rücklaufquote von 48 %. Proportional übergewichtig war der Anteil an Großunternehmen aus der Banken- und Versicherungsbranche sowie in Nordrhein-Westfalen sesshaften Firmen. Dabei waren fast ein Viertel der Antworten von Mitgliedern, die seit dem Gründungsjahrzehnt im Verein organisiert waren.

1137 Vgl. ebd., S. 13.

1138 Vgl. ebd., S. 19.

1139 Vgl. Kap. 5.3.1.

1140 Fischer/u. a., *Kulturförderung in der Industrie*, S. 38.

„Größere Unternehmen denken eher in größeren Zeitabständen (langfristig) und unter Einbeziehung der gesamten Öffentlichkeit (Image). Kleinere Unternehmen setzen Kunst und Kultur dagegen gezielt auch zur kurzfristigen Erfolgserzielung ein (Kundengewinnung und -pflege).“<sup>1141</sup>

Dieses verallgemeinernde Resultat steht m. E. in direktem Zusammenhang zu der Beobachtung, dass „(s)chon seit geraumer Zeit“<sup>1142</sup> in vielen Geschäftsberichten der befragten Unternehmen „neben einer rein monetären Bilanz die Erweiterung zu einer Sozialbilanz“<sup>1143</sup> stattgefunden habe. In deren Rahmen gewannen die Kunst und ihre Förderung immer mehr an Bedeutung.<sup>1144</sup>

Die Trennung zwischen ökonomisch und sozial bzw. kulturell erbrachten Leistungen in einigen Rechenschaftsberichten der Unternehmen lässt auf eine Aufwertung des Kunstengagements als eigenständiger Zuständigkeitsbereich in der jeweiligen Firma schließen. Mit diesem Novum steht die Verschiebung von einem bisher meist vage formulierten, oftmals individuell geprägten Förderverständnis hin zu einer gesamtunternehmerischen Selbstwahrnehmung im Bereich des Kultur- bzw. Gesellschaftsengagements in direkter Beziehung. Auf diesen Sachverhalt ist an späterer Stelle näher einzugehen.<sup>1145</sup>

Im Hinblick auf unternehmenseigene Entscheidungsmechanismen wurden in der Studie weder eindeutige, der Förderung zu Grunde gelegte Auswahlkriterien noch klare Kompetenzverteilungen im Auswahlprozess benannt.<sup>1146</sup> Nach Angaben der Befragten spielte etwa das „Bekanntheitskriterium“<sup>1147</sup> der direkt geförderten Künstler, Autoren, Musiker, Designer oder Architekten bei der Entscheidung (noch) keine primäre Rolle. Gemäß des „mäzenatischen Grundgedankens“<sup>1148</sup> orientiere man sich nicht ausschließlich an der international bereits anerkannten Kunstprominenz, sondern durchaus auch an regionalen sowie unbekannteren Künstlern.<sup>1149</sup> Im Bereich der indirekten Unterstützung zeigte sich ebenfalls ein breites Spektrum an Fördermöglichkeiten. Viele Kulturkreismitglieder wählten in der Förderung von öffentlichen Haushalten ihre Form des Engagements und unterstützten Institutionen wie Museen, Theater oder Orchester. Wurde diese Form der Förderung nur am Rande erwähnt, so sollte diese jedoch, wie sich im Folgenden noch zeigen wird, an Bedeutung gewinnen.<sup>1150</sup>

Die Studienergebnisse bezüglich der Entscheidungsfindung und der Zuständigkeitsebene innerhalb eines Unternehmens bestätigten die in dieser Arbeit bisher vertretene Ansicht, dass der Beschluss über die Mittelvergabe nahezu ausschließlich auf der Vorstandsebene stattfindet bzw. der Entscheidungsträger die

1141 Ebd.

1142 Ebd., S. 20.

1143 Ebd.

1144 Vgl. ebd.

1145 Siehe Kap. 71.

1146 Zu den Förderkriterien siehe: Fischer/u. a., *Kunstförderung in der Industrie*, S. 21 f.

1147 Ebd., S. 14.

1148 Ebd.

1149 Vgl. ebd.

1150 Vgl. ebd., S. 16; siehe Kap. 6.3.

Firmenleitung selbst ist.<sup>1151</sup> Die für den Auswahlprozess der späteren unternehmerischen Förderung vorzunehmende und durchaus wichtige Unterscheidung in Unternehmen, die der Leitung des Eigentümers obliegen, und in Firmen, die von einem Kollektiv an Managern geleitet werden, schien hier nur marginal eine Rolle zu spielen.<sup>1152</sup>

In den seltensten Fällen gaben etwa größere Unternehmen an, dass eigene Mitarbeiter oder externe Fachleute zur Förderauswahl herangezogen wurden. Eine Delegation von Entscheidungen an entsprechende Gremien oder zuständige Abteilungen fand ebenso selten statt. Zur Deutung dieser „überraschenden“<sup>1153</sup> Ergebnisse führten die Autoren der Studie an, dass viele Unternehmen unternehmenspolitisch wichtige Auswahlentscheidungen möglicherweise nicht unter Hinzuziehung externer Fachleute treffen wollten. Dies sei möglicherweise ein „Indikator dafür, dass Kunstberatung im Sinne einer Unternehmensberatung [...] noch nicht“ existierte oder „von den kulturfördernden Unternehmen (noch) nicht angenommen“<sup>1154</sup> wurde.

Diese Begründung wird mit Rückgriff auf die in Kapitel 5.3.2 nachgewiesenen Entwicklungserscheinungen hinfällig – schließlich gab es bereits seit den 1970er Jahren einige wenige Galeristen oder auch „Art Consultants“, die als hauseigene Kuratoren Unternehmen wie die Hypo Vereinsbank oder die Deutsche Bank in ihrem Kunstengagement berieten. An dieser Stelle muss jedoch zwischen den einzelnen Unternehmensbranchen unterscheiden werden. Der Wirtschaftswissenschaftler Roland Berckenhagen kam beispielsweise in seiner 1988 erschienenen Detailstudie über die Kunstförderung von deutschen Banken zu der Erkenntnis, dass die Mehrzahl der befragten Finanzdienstleistungsunternehmen durchaus Museumsdirektoren, Kunstprofessoren und in einigen Fällen sogar Denkmalpfleger oder Restauratoren als Berater beanspruchten.<sup>1155</sup> Berckenhagens Untersuchungsergebnisse sowie die von den Autoren der Kulturkreisstudie vorgenommene Deutung bezeugen letztlich, dass die dargelegte Entwicklung der Inanspruchnahme von Kunstberatern bzw. externen Fachleuten eine bisweilen sehr spezielle Gestaltungsweise, wenn nicht sogar eine Randerscheinung im Kontext der unternehmerischen Förderung darstellte.<sup>1156</sup>

Michaela Duhme sieht in ihrer Untersuchung zur Beziehung von bildender Kunst und Wirtschaft im Jahr 1986 die Nichtheranziehung von Experten und die dadurch gegebene Entscheidungsfreiheit bzw. -befugnis einzelner Personen durchaus kritisch. Neben dem seit vielen Jahren durchaus seriös betriebenen Kunst-

1151 Vgl. Kap. 5.3.2; Fischer/u. a., *Kunstförderung in der Industrie*, S. 23 f.

1152 Diese Unterscheidung wurde im selben Jahr (1986) bei Duhme thematisiert, siehe: Duhme, *Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen*, S. 101 ff., besonders: S. 103 und S. 109 f.: Die beiden Träger der Kunstförderung (Unternehmer-Eigentümer und Managerkollektiv) seien notwendig von der eines Spenders aus eigenem Besitz und auf eigenes Risiko zu unterscheiden; vgl. hierzu das Kunstengagement Karl Ludwig Schweisfurths in Kap. 5.3.2.

1153 Fischer/u. a., *Kunstförderung in der Industrie*, S. 64.

1154 Ebd.

1155 Berckenhagen, Roland: *Kunstförderung als Instrument der Unternehmenskommunikation. Untersuchung am Beispiel von deutschen Banken*, München 1988, S. 30 f.

1156 Vgl. Kap. 5.3.2.

engagement vieler Unternehmen sei die Förderung von Kunst und Kultur zu einer „Modeerscheinung“<sup>1157</sup> avanciert, sodass hier ein Risiko zum Dilettantismus bestünde.<sup>1158</sup> Duhme befürchtet:

„Jeder Vorstand kann tun, was er für richtig hält, der Kreis des Geförderten reicht von guter Kunst bis Kunstgewerbe und Kitsch – alles unter dem Oberbegriff der Kunst-Förderung.“<sup>1159</sup>

In Unternehmen, wo „echtes persönliches Interesse“<sup>1160</sup> ausschlaggebend und wo die Kunstförderung in „irgendeiner Weise etabliert“<sup>1161</sup> sei, würden hingegen Kunstsachverständige mit in die Entscheidungsprozesse einbezogen:

„[...] (E)ntweder als Berater im Hintergrund, in Form einer Jury bei Ausstellungen, oder durch Zusammenarbeit mit den Kulturinstitutionen.“<sup>1162</sup>

Dieses Vorgehen schien bei den Kulturkreismitgliedern weniger Umsetzung zu finden, sodass die Autoren der Kulturkreisstudie zu dem Schluss kamen, im überwiegend zentral koordinierten Kulturrengagement falle der „Professionalisierungsgrad der Entscheidungsfindung“<sup>1163</sup> eher gering aus:

„Da angenommen werden kann, dass die Belange der Kunst nicht unbedingt zu den zentralen Anliegen der Unternehmensleitung gehören bzw. kaum unternehmenspolitische oder strategische Bedeutung besitzen, ist dieser Befund durchaus auch als Indiz für mangelnde Professionalisierung der unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung zu werten.“<sup>1164</sup>

Die hier aufgezeigten und zusammengefassten Eckdaten der internen Kulturkreisstudie, die von Beginn an Ausgangspunkt einer repräsentativen Studie im darauffolgenden Jahr sein sollte,<sup>1165</sup> konnten bisherige Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit bestätigen. Darüber hinaus können sie den Kenntnisstand dahingehend erweitern, dass im Kulturrengagement einiger Kulturkreismitglieder eine langsam eintretende Veränderung des unternehmerischen Selbstverständnisses im Bereich des Kulturrengagements beobachtet werden konnte. In Anbetracht dessen, dass sich die unternehmerische Förderung im Sinne ihrer gegenwärtigen Professionalität und Institutionalisierung Mitte bzw. Ende der 1980er Jahre noch in ihren Anfängen befand,<sup>1166</sup> ist im Umkehrschluss dazu an dieser Stelle

1157 Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 120.

1158 Vgl. ebd.

1159 Ebd.

1160 Ebd.

1161 Ebd., S. 119.

1162 Ebd., S. 120.

1163 Fischer/u. a., Kunstförderung in der Industrie, S. 23: In 90 % der Fälle oblag die Entscheidung der Firmenleitung.

1164 Ebd., S. 43.

1165 Vgl. Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1986 und 1987, Köln 1988, S. 14 f.; Grünewald, Rückblick 1985 bis 1990, S. 5.

1166 Vgl. zur Finanzierung der Kulturfördermaßnahmen: Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 106: „Der Bereich der Finanzierung zeigt deutlich, wie wenig institutionalisiert Kunstförderung bei Unternehmen ist und wie vielfältig zugleich.“; siehe auch: Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 159.

ein allmählich stattfindender Übergang zu einer neuen Entwicklung in der west-deutschen und schon bald in der deutsch-deutschen unternehmerischen Kunstförderung zu konstatieren.

Schließlich zeigte die im Jahr 1987 breiter angelegte bundesdeutsche und in der Literatur oftmals zitierte Studie „Die Wirtschaft als Kulturförderer“,<sup>1167</sup> dass die private Kulturförderung in der Bundesrepublik zwar im Hinblick auf das Spektrum der fördernden Unternehmen, auf deren Beweggründe und die von ihnen gewählte Förderart sowie auf den geförderten Bereich durch eine enorme Vielfalt gekennzeichnet war. Die neue, als Kommunikationsinstrument eingesetzte Förderform des Sponsorings steckte dagegen noch in ihren Kinderschuhen.<sup>1168</sup> 30,8 Prozent der hier befragten Unternehmen zeigten sich lediglich an dem „in jüngster Zeit zunehmend diskutierten Kultur-Sponsoring“<sup>1169</sup> interessiert; 46,2 Prozent schlossen das neue Förderinstrument zu diesem Zeitpunkt noch für die Erreichung ihrer Marketing- und Absatzziele aus. Doch 23 Prozent der Umfrageteilnehmer gaben an, dass sie Kultursponsoring bereits im Rahmen ihrer Marketingstrategie bzw. Öffentlichkeitsarbeit einsetzten.<sup>1170</sup>

Die Autoren der Studie konnten hier das in Fachkreisen und in den Wirtschaftswissenschaften bereits diskutierte „Vordringen“<sup>1171</sup> der neuen Förderform bestätigen:

„Neben dem bisherigen bewährten Weg der Kulturförderung erscheint in letzter Zeit häufiger das ‚Sponsoring‘ als eine weitere Möglichkeit der Finanzierung kultureller Projekte. Hierfür kann der Etat für Werbung oder für Öffentlichkeitsarbeit in Anspruch genommen werden.“<sup>1172</sup>

Nicht nur das Sponsoring zeigte sich in der Kulturkreisstudie als ein neues Instrument des unternehmerischen Kulturrengagements. Auch der Gründung von Stiftungen wurde vermehrt Bedeutung beigemessen. Das auf allen Seiten wachsende Kulturinteresse und die beträchtlichen Vermögen, die in der Nachkriegszeit aufgebaut wurden, hätten die „neue Belebung des Stiftungsgedankens“<sup>1173</sup> begünstigt. Es war in dem Sinne eine „neue Belebung“, weil das Stiftungswesen eine lange historische Tradition vorzuweisen und nicht zuletzt bereits um die

1167 Kulturkreis, Die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 12 ff.: Zwischen dem 2. Februar und 6. März 1987 wurden insgesamt wurden 4.382 Fragebögen an die Vollversammlungen aller 69 Industrie- und Handelskammern in der Bundesrepublik einschließlich Westberlin versandt, die bis zum Juni von rund 25 % (1.059 Fragebögen) beantwortet wurden. Nachdem am 18. August 1987 das Kölner Institut für Angewandte Sozialforschung erste Ergebnisse vorgelegt hatte, wurde im Dezember desselben Jahres die Studie auf einer Pressekonferenz im Bonner Wissenszentrum vorgestellt; siehe auch: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1986/87, S. 14 f.; Auswahl der zitierenden Literatur: Roth, Kultur-Sponsoring, S. 482 ff.; Hermsen, Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz, S. 133; Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 234.

1168 Vgl. Kulturkreis, Die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 41 und S. 6.

1169 Ebd., S. 6.

1170 Vgl. ebd. und S. 33.

1171 Ebd.

1172 Ebd., S. 7.

1173 Ebd., S. 7 f.

Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebt hatte.<sup>1174</sup> Zudem hat sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gezeigt, dass im Zuge der Gründungen kollektiver Förderzusammenschlüsse die Institution einer Stiftung ebenfalls in Erwägung gezogen wurde.<sup>1175</sup>

Die Fördermöglichkeiten via modernem Sponsoring oder traditionsreichem Stiften waren bereits in den 1980er Jahren im Bereich des privaten Engagements einiger Unternehmen integriert.<sup>1176</sup> Damit sich das bisherige kulturelle Engagement der Wirtschaft künftig jedoch erweitere, müsse nach Ansicht der Verfasser insbesondere der Staat für verbesserte Rahmenbedingungen in der Gesetzgebung zur privaten Kulturförderung sorgen. Denn 53,4 Prozent der Teilnehmer gaben an, dass sie ihre Förderung erhöhen würden, wenn diese beispielsweise steuerliche Begünstigung fände.<sup>1177</sup> Von Seiten der Kulturförderer wurde hier ein in der Praxis wahrgenommenes Hemmnis im Bereich der Kulturförderung artikuliert, dass seither die Diskussion um die steuerliche Behandlung von privatem Kulturengagement bestimmen sollte. Welche Rolle hierbei der Kulturkreis einnahm und inwiefern die Steuergesetzgebung schließlich Einfluss auf die Ausprägungen innerhalb der unternehmerischen Kunstförderung haben sollte, wird an späterer Stelle erörtert.<sup>1178</sup>

## 6.2 Potential: Private Förderung auf der Ersatzbank

Im Jahr 1988 folgte der „Pionierstudie“<sup>1179</sup> des Kulturkreises ein erstes Gutachten des „Ifo-Instituts für Wirtschaftsforschung“, das im Auftrag des Bundesinnenministeriums hauptsächlich die Analyse der volkswirtschaftlichen Bedeutung von Kunst und Kultur als „Wirtschaftsfaktoren“ in der Bundesrepublik zum Ziel hatte. Im Vergleich zu den vorherigen Untersuchungen erhöht sich die Aussagekraft der ermittelten Daten durch die größere Anzahl an befragten Unter-

1174 Vgl. Strachwitz, Rupert Graf: Stiftungen im gesellschaftlichen Diskurs. Zur Rezeption und Akzeptanz der Institution Stiftung im 19. und 20. Jahrhundert, in: Stiftungen seit 1800. Kontinuitäten und Diskontinuitäten (Maecenata Schriften Bd. 3), hrsg. von Thomas Adam/Manuel Frey/Rupert Graf Strachwitz, Stuttgart 2009, S. 1–13.

1175 Siehe Kap. 3.2.1.

1176 Vgl. damalige Beispiele für Unternehmen, die Kultursponsoring betrieben oder eine Unternehmensstiftung unterhielten, bei: Grüßer, Kultursponsoring. Die gegenseitigen Abhängigkeiten, S. 70–219.

1177 Vgl. Kulturkreis, Die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 5 und S. 8.

1178 Siehe Kap. 7.3.2.

1179 Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 234.

nehmen. Ferner soll das Gutachten des Ifo-Instituts im Rahmen dieser Arbeit herangezogen werden, weil die Finanzierung von Kunst und Kultur durch Unternehmen gleichfalls ihre Berücksichtigung fand.<sup>1180</sup>

An vielen Stellen korrespondierten die neuen Ergebnisse mit denen der Kulturkreisstudien. Die Verfasser des Gutachtens kamen ebenso zu dem Ergebnis, dass der private Unternehmenssektor (darunter vor allem Industrie, Banken und Versicherungen) „in beachtenswertem Umfang Kunst und Kultur in den verschiedensten Formen und auf vielfältige Art und Weise“<sup>1181</sup> fördere. Dabei lagen die Schwerpunkte der Förderung überwiegend außerhalb der Unternehmen: Am beliebtesten waren etwa die Heimat- und Brauchtumpflege (57,9 Prozent aller Unternehmen), die Musik (44,2 Prozent), die bildende Kunst (43,4 Prozent) und die Denkmalpflege (35,1 Prozent). Die darstellende Kunst und Literatur wurden von rund 20,7 Prozent, Film und Fotografie von nur 9,9 Prozent gefördert. Insbesondere das Kreditgewerbe präferierte die Förderung der Heimat- und Brauchtumpflege. Jedes zweite Unternehmen aus dem Bereich des Handels, des Kredit- oder Versicherungsgewerbes, wie auch jede dritte Firma aus der Industrie, bevorzugte die Unterstützung von Musik und bildender Kunst.<sup>1182</sup>

Die Vorrangstellung der Heimat- und Brauchtumpflege sowie die Förderung der Denkmalpflege stehen dabei in direktem Bezug zu zeitlich synchron verlaufenden Entwicklungstendenzen in der Kulturpolitik des Bundes. Darüber hinaus trugen m. E. wesentliche Richtungswechsel auf dem Gebiet der Stadtplanung, die spätestens seit dem vom Europarat im Jahr 1975 ausgerufenen „Denkmalschutzjahr“ einen Wandel erfahren hatte, dazu bei, dass dem Bewahren von alten Gebäuden bzw. der Erhaltung und Modernisierung alter Bausubstanz vermehrt Priorität beigemessen wurde.<sup>1183</sup>

Der Umgang mit der eigenen Vergangenheit bzw. mit der „deutschen“ Geschichte rückte nicht nur, wie oben bereits angedeutet, in den Fokus der künstlerischen, sondern auch in den Mittelpunkt kulturpolitischer Aktivitäten. Vor dem Hintergrund des allgegenwärtig spürbaren Krisenbewusstseins der 1970er Jahre kursierten öffentliche, wissenschaftliche und politische Diskurse etwa um die Frage, wie sich die Bundesbürger – auch im Hinblick auf die aufzuarbeitende, nationalsozialistische Vergangenheit – mit ihrem Land identifizieren könnten.<sup>1184</sup> Aus dem umgreifenden Bedürfnis heraus, eine „deutsche Identität“<sup>1185</sup> zu suchen und zu finden, wuchs somit beispielsweise Anfang der 1980er Jahre im Bereich der Geschichtswissenschaft das Interesse an der Alltags- und Regional-

1180 Vgl. Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 125 f.: Der Fragenkatalog wurde an 5.778 Unternehmen des Bergbaus, der Energieversorgung, des verarbeitenden Gewerbes, des Kreditgewerbes und des Versicherungsgewerbes verschickt. Der Teilnehmerkreis umfasste somit alle Industriebereiche sowie Banken, Sparkassen und Kreditgenossenschaften und Handelsunternehmen. Die Rücklaufquote betrug 40 %, was 2.243 Antworten entspricht; siehe auch: Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 234.

1181 Hummel/Berger, Die Volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 144.

1182 Vgl. ebd. S. 128; Kulturkreis, die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 5 und S. 22.

1183 Vgl. Albers, Gerd/Wékel, Julian: Stadtplanung. Eine illustrierte Einführung, <sup>2</sup>Darmstadt 2011, S. 36 und S. 38 f.

1184 Vgl. Wolfrum, Die gegläuckte Demokratie, S. 391; Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 426 f.

1185 Zum Begriff der „Identität“ in den 1970er Jahren und seiner Verwendung im Kontext der deutschen Frage: vgl. Wolfrum, Die gegläuckte Demokratie, S. 391; Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 427.

geschichte. Mittels historiographischer Methoden in sogenannten Geschichtswerkstätten wurde nach den Ursprüngen der jeweiligen lokalen Umgebung geforscht. Gerade durch die „Neuaneignung der sozialen Nahräume“<sup>1186</sup> wurde der Bereich des Alltags mit dem Wertbegriff „Heimat“ in Abgrenzung zum „Fremden“ besetzt, sodass sich die individuelle Wahrnehmung von regionalem Heimatbewusstsein innerhalb der bundesdeutschen Bevölkerung verstärken konnte.<sup>1187</sup>

Die „Selbstanerkennung“<sup>1188</sup> – als Umschreibung des Verhältnisses der Bundesbürger zu ihrer Gesellschaft – und das zunehmende historische Bewusstsein schlugen sich dabei nicht nur im regionalen, sondern auch im nationalen, gesellschaftspolitischen Verständnis nieder. In zahlreichen, von der Bundesregierung ausgerufenen Wettbewerben, die zur Erforschung der Heimatgeschichte motivieren sollten, spiegelte sich die neue Geschichtsbewegung etwa in der Musealisierung der Alltagsgeschichte, aber auch in der Denkmalpflege wider. Unter Bundeskanzler Helmut Kohl, der die Bundesrepublik nicht nur als Industrie-, sondern auch als Kultugesellschaft verstanden wissen wollte, verfestigte sich ein nationales Geschichtsbewusstsein im kulturpolitischen Programm, das spätestens mit der Errichtung des „Deutschen Historischen Museums“ in Berlin oder des „Hauses der Geschichte“ in Bonn seine institutionelle Legitimierung fand. Der Begriff „Kultur“ erhielt in diesem Zusammenhang eine enorme Aufwertung, nicht zuletzt weil er als Schlüssel für den nationalen Zusammenhalt der deutsch-deutschen Gesellschaft propagiert wurde.<sup>1189</sup>

Das gestiegene Interesse der Bevölkerung an der eigenen Geschichte und der räumlichen Umgebung, aber auch die Änderungen im Städtebau in Richtung einer „erhaltenden Erneuerung“<sup>1190</sup> bieten daher Erklärungsansätze für die im Gutachten des Ifo-Instituts doch hervorstechenden finanziellen Aufwendungen im unternehmensexternen wie öffentlichen Bereich der Brauchtums- und Denkmalpflege. Die Förderung innerhalb der Unternehmen etwa in Form von Wertschöpfungsketten oder Ausstellungen in firmeneigenen Räumen wurde im Vergleich und mit Rückblick auf die Kulturkreisstudien abermals weniger genannt. Auch hier bildete das Kreditgewerbe eine Ausnahme: Rund 48 Prozent der Unternehmen gaben in diesem Zusammenhang den Bereich der bildenden Kunst an.<sup>1191</sup>

Die jeweiligen Förderbeträge stiegen mit zunehmender Unternehmensgröße. Größere Unternehmen verfügten über mehr Finanzmittel und konnten auf ein breiteres Spektrum an Öffentlichkeitsarbeit zurückgreifen. Dagegen konnte bei kleineren Unternehmen eine Entscheidung für eine Förderung gleichzeitig Abstriche in anderen Bereichen bedeuteten.<sup>1192</sup> Die damals vorherrschende Meinung, es existiere Mitte der 1980er Jahre ein „Nord-Süd-Gefälle“, das die Kulturausgaben der Unternehmen in den Bundesländern bestimme, konnte durch

1186 Ebd.

1187 Ebd., S. 427 f.; Wolfrum, Die geglückte Demokratie, S. 391.

1188 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 403.

1189 Vgl. ebd., S. 404 f. und S. 429–433.

1190 Albers/Wékel, Stadtplanung, S. 38.

1191 Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 128.

1192 Vgl. ebd., S. 133 ff.

die Studie nicht bekräftigt werden. Doch Hummel und Berger kamen zu der Erkenntnis, dass die Wirtschaftskraft einer Region auch das mäzenatische Bewusstsein der Unternehmen positiv beeinflusse. Wirtschaftliche Bedingungen seien kulturelle Rahmenbedingungen; inwiefern diese genutzt würden, hänge davon ab, welches „Rollenverständnis die Unternehmen gegenüber dem Kunst- und Kulturbereich“<sup>1193</sup> entwickelten.

Während Hummel und Berger diese Anmerkungen so stehen ließen und deren vermeintliche Bedeutung nicht weitergehend analysierten, werden diese Erkenntnisse an späterer Stelle dieser Arbeit und gerade im Hinblick auf ein sich wandelndes „Rollenverständnis“ der Unternehmen im Zuge einer zunehmend professionalisierenden Kulturförderung noch zum Tragen kommen.<sup>1194</sup> In diesem Zusammenhang sind auch die Fördermotive für ein Kunst- und Kulturengeagement zu sehen. Wie bereits in der Kulturkreisstudie wurden neben der Imagepflege (mit rund 80 Prozent auf Platz Eins), nachgeordnet die Mitarbeitermotivation bzw. Mitarbeiteridentifikation, die Arbeitsplatzgestaltung, die Kundenpflege sowie das persönliche Kunstinteresse der Unternehmensleitung genannt. Auch hier bestätigt sich, dass die Fördermotive „Mitarbeitermotivation“ oder „Raumausstattung“ weniger eine Rolle spielten und besonders Unternehmen aus dem Kreditgewerbe, die Verpflichtung gegenüber dem Gemeinwohl sowie die Übernahme einer öffentlichen Aufgabe hervorhoben. Der Gemeinwohlaspekt wurde dabei überdurchschnittlich betont.<sup>1195</sup>

Gab ein befragtes Unternehmen an, keine Kunst und Kultur zu fördern, so wurde dies damit begründet, dass die Kulturfinanzierung in erster Linie öffentliche Aufgabe bzw. Aufgabe anderer (kultureller) Institutionen sei.<sup>1196</sup> Hummel und Berger stellten fest, dass in der unternehmerischen Förderung keine Ansätze zu dem Förderumfang, wie der Staat ihn zu dieser Zeit leistete, erkennbar seien. Die Autoren begründeten dies am Beispiel des Theaters, das als kostenintensiver Bereich galt. Laut der Studie förderte nur jedes fünfte Unternehmen den Bereich der darstellenden Kunst. Im Falle einer öffentlichen Finanznot dürfe im Theaterbereich nicht damit gerechnet werden, dass Unternehmen die Finanzierungslücke gänzlich schließen könnten.<sup>1197</sup>

Als Kunst- und Kulturförderer ergänzten Unternehmen nach Angaben des Ifo-Gutachtens Mitte der 1980er Jahre mit ihren 45 Millionen DM die Ausgaben der staatlichen Kulturförderung.<sup>1198</sup> Diese stiegen wegen des gewachsenen Kulturbewusstseins zwischen 1980 und 1990 von 6,8 auf 11,7 Milliarden DM.<sup>1199</sup> Die Errichtung des „Kunstfonds“ im Jahr 1980 oder die Gründung der „Kulturstiftung der Länder“ im Jahr 1987 verdeutlichten auf institutioneller Ebene, dass die kul-

1193 Ebd., S. 140.

1194 Siehe Kap. 74.

1195 Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 143; vgl. Kulturkreis, Die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 30 ff.

1196 Vgl. Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 140 f.

1197 Ebd., S. 10.

1198 Ebd., S. 130 f.

1199 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 404.

turpolitische Aufgabenstellung parallel zum unternehmerischen Bewusstseinswandel erweitert wurde: Kunst und Kultur sollten durchaus auch in Rückgriff auf die private Wirtschaft gefördert werden. Der damals als Verein eingetragene und heute als Stiftung arbeitende „Kunstfonds“ konnte etwa das Zusammenspiel von öffentlicher Hand sowie Unternehmen ermöglichen. Auf Grundlage der zur Verfügung gestellten Bundesmittel wurden und werden hier nach einem System der Anteilsfinanzierung kulturelle Projekte und Künstler gefördert.<sup>1200</sup> Auch die „Kulturstiftung der Länder“ konnte beispielsweise auf die unternehmerische „Mitförderung [...] zur Erhaltung und Bewahrung von Kunstwerken nationalen Rangs“<sup>1201</sup> zurückgreifen. Schließlich war der erste Vorsitzende des Stiftungskuratoriums auch kein geringerer als Hermann Josef Abs, der im Rahmen dieser Arbeit bereits als Leiter eines Kulturkreisgremiums oder als Kunstliebhaber in der Deutschen Bank hervorgetreten ist.<sup>1202</sup>

Die Frage nach dem Bedeutungszuwachs von Kunst und Kultur in der Gesellschaft wurde von Hummel und Berger mit dem soziologisch verallgemeinenden und von Gerhard Schulz geprägten Begriff der „Erlebnisgesellschaft“<sup>1203</sup> beantwortet. Zunehmende Freizeit, die Betonung individueller Unabhängigkeit mit einem Hang zur Kleinfamilie und zu Einpersonenhaushalten erhöhten die Nachfrage nach Bildung, Unterhaltung und Kommunikation. Kunst und Kultur standen somit in den 1980er Jahren in direkter Konkurrenz zu anderen Freizeitangeboten, wie etwa dem Sport. Ein zunehmendes Gesundheitsbewusstsein der Menschen beeinflusste die Wertsteigerung von sportlicher Aktivität in der Freizeit und erhielt in der Gesellschaft einen immer wichtigeren Stellenwert.<sup>1204</sup>

Mit denselben Gründen erklärte sich auch Heinz Fischer ein Jahr später in seiner 1989 veröffentlichten, empirischen Bestandsaufnahme über die unternehmerische Kulturförderung in der Bundesrepublik den Bedeutungszuwachs von Kunst in der Bevölkerung.<sup>1205</sup> Dabei fügte er u. a. ein in dieser Arbeit bereits in erwähntes Phänomen hinzu: Die Möglichkeiten von sozialer Demonstration durch bestimmte Kenntnisse und spezifisches Insiderwissen im Kulturbereich führten zu einer zunehmend bedeutsameren und sozialen Differenzierung.<sup>1206</sup> Kunstwerke, zu deren Qualitätszuschreibung es gewisser Fähigkeiten sowie Bildung bedürfe, dienten demnach im Zeitalter der Massenproduktion und des Massenkonsums als Zeugnisse für Besitz und Vermögen. Als ausgewiesene Statussymbole sollte Kunst zu einer sozialen Abgrenzung, die schließlich auch Unternehmen etwa zur Imagepflege oder Kundenakquisition anstrebten, verhelfen.<sup>1207</sup>

1200 Vgl. Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 139; zur Geschichte der Stiftung Kunstfonds siehe: Homepage online: <http://www.kunstfonds.de/ueberuns.html> (4.07.2015).

1201 Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Tätigkeitsbericht/1, 1988–91, Berlin 1992, o.S.: Die „Kulturstiftung der Länder“ erhielt zwischen 1988 und 1991 Geld- und Sachspenden im Wert von über 1.000.000 DM von Unternehmen wie der Siemens AG, Daimler-Benz AG oder Berliner Commerzbank. 2.200.000 DM kamen von Einzelpersonen, wie Hermann Josef Abs oder Jan Philipp Reemtsma.

1202 Vgl. Kap. 3.2.1, 4.4.1 und 5.4; Kulturstiftung, Tätigkeitsbericht 1988–91, S. 12.

1203 Schulze, Erlebnisgesellschaft (a.a.O.).

1204 Vgl. ebd., S. 159.

1205 Vgl. Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 26 f.

1206 Vgl. Kap. 2.5.2.

1207 Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 28.

Der Wirtschaftswissenschaftler Roland Berckenhagen argumentierte ebenfalls in seiner Detailstudie zur Kunstförderung von deutschen Banken im Jahr 1988 damit, dass sich gerade „gebildeteren Kundenschichten“<sup>1208</sup> mittlerweile der sonst üblichen, kommerziellen Werbung und damit dem wichtigsten Instrument traditioneller Kommunikationsarbeit vieler Unternehmen verweigerten.<sup>1209</sup> Außerdem biete der Kulturbereich einen ernstzunehmenden Markt für breite Bevölkerungsschichten, sodass sich die Förderung von Kunst in Zeiten zunehmender Produktangleichungen als ein kommunikativer Beitrag in der Profilierung vor einer kritischen Öffentlichkeit erweise.<sup>1210</sup> Finden diese Abgrenzungsmechanismen nun auf der Ebene der Unternehmenskommunikation bzw. des öffentlichkeitsrelevanten Marketings statt, so erinnern diese Separierungsvorhaben stark an die Absonderungsbemühungen einer die abstrakte Kunst präferierenden, kulturellen Elite der auslaufenden 1950er Jahre.<sup>1211</sup>

Berckenhagens und Fischers Ergebnisse zu den geförderten Kulturbereichen sowie zu den Beweggründen der Unternehmen stimmen weitestgehend mit denen von Hummel und Berger oder mit denen des Kulturkreises überein.<sup>1212</sup> Berckenhagens wie Fischers Evaluationen unterstrichen dabei die Tatsache, dass eine Entscheidung der Unternehmen zur Kunstförderung keineswegs durch die Bedürftigkeit oder die Situation der Kunstszene bestimmt sei. Es spiele vielmehr das Engagement als Bestandteil der gesellschaftlichen Verantwortung eine ausschlaggebende Rolle.<sup>1213</sup>

Darüber hinaus konnte die von Fischer vorgenommene Unterteilung der Motivationsgründe in kulturbezogene bzw. kulturfremde Beweggründe die bisherigen Kenntnisse über den eher willkürlich geprägten Pool an Fördermotiven konkretisieren. Fischers Ergebnisse entsprachen dabei den Resultaten der vorherigen Untersuchungen. Seine Differenzierung in kulturbezogene und kulturfremde bzw. unternehmensbezogene Kriterien machte allerdings deutlich, dass kulturbezogene Gründe, wie eben das persönliche Interesse der Unternehmensleitung, gerade auch in Bezug auf das Sponsoring weniger thematisiert wurden.<sup>1214</sup> Nach Fischers Beobachtungen habe die Fördertradition, die im jeweiligen Unternehmen praktiziert wurde, ihren Ausgangspunkt zwar im persönlichen Kunstinteresse eines Unternehmensleiters. Dieses ursprünglich personengebundene Engagement sei jedoch zunehmend auf die jeweilige Firma übergegangen, sodass das Unternehmen und nicht der Unternehmer als Kulturförderer auftrete. Fischer kommt zu dem

1208 Berckenhagen, Kunstförderung als Instrument, S. 4.

1209 Vgl. ebd.

1210 Vgl. ebd., S. 3–5; zur Profilierung über den Weg der Kunstförderung bei Banken siehe Kap. 7.2.

1211 Vgl. Kap. 2.5.2.

1212 Berckenhagen, Kunstförderung als Instrument, S. 11–21; Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 89–95 und S. 114–128.

1213 Berckenhagen, Kunstförderung als Instrument, S. 19 f.; Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 115 und S. 117; vgl. Zitat von George Weissman, damaliger Chairman von Philipp Morris USA, am 5. September 1980 anlässlich eines Symposiums der „Mayor's Commission in the Arts“ und des BCA in Denver: „Das fundamentale Interesse der Wirtschaft an der Kunst ist das Eigeninteresse. [...] Unsere grundsätzliche Entscheidung, die Kunst zu fördern, war nicht bestimmt durch die Bedürftigkeit oder die Situation der Kunstszene. Unser Bestreben war es, besser als die Konkurrenz zu sein“, in: Zweite, Armin: „It takes art to make a company great“ Amerika, Philipp Morris und die Kunst, in: Honisch, Junge Kunst in Deutschland, S. 22–35, hier: S. 22.

1214 Vgl. Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 115.

Schluss, dass sich die Fördermotive zunehmend von kultur- zu unternehmensbezogenen wandelten: Statt des persönlichen Interesses standen die Imagepflege oder der Gemeinwohlaspekt deutlich im Vordergrund.<sup>1215</sup>

Fischer sprach weiterhin eine Entwicklung an, die BDI- und Kulturkreismitglied Hans-Günther Sohl 1975 in seiner Rede bereits näher erläutert hatte. Demnach müssten Mitglieder der Vorstands- bzw. Führungsebene Rechenschaft für den Umgang des ihnen anvertrauten Kapitals abgeben und ihr Handeln unternehmensbezogen begründen. Mit einem persönlichen Interesse an Kunst kann ein Manager seine Investitionen vor dem Aufsichtsrat oder der Unternehmensleitung kaum vertreten.<sup>1216</sup> In diesem Kontext bestätigt sich nun die in Kapitel 3.5.2 formulierte These, dass die in den 1950er Jahren begonnenen Umstrukturierungen der Unternehmensleitung von einer einzelnen Führungsperson hin zu einer Gruppe von Führungskräften Auswirkungen auf die Auslegung bzw. Ausrichtung der späteren Kunst- und Kulturförderung hatten.

Während Hummel und Berger in ihrer volkswirtschaftlichen Studie eher der Frage nachgingen, ob Kunst und Kultur Triebkräfte für ein Wachstum der Dienstleistungsgesellschaft sein könnten,<sup>1217</sup> ging es Fischer um die zukünftige Bedeutung des gesellschaftlichen Engagements in Unternehmen. Seine Umfrageergebnisse wiesen dabei wie bereits die Kulturkreisstudie konkret auf eine zunehmende Neigung der Wirtschaft zur Kulturförderung hin.<sup>1218</sup> Schließlich maßen auch Hummel und Berger der deutschen Wirtschaft eine wesentliche Bedeutung zu: Unternehmen seien im Falle finanzieller Engpässe durchaus als eine zusätzliche Finanzierungsquelle, die eine effizientere Ausgestaltung der öffentlichen Kulturausgaben ermöglichen könnte, hinzuziehen.<sup>1219</sup> Dass private Gelder durchaus im Rahmen öffentlicher Kulturprojekte in Anspruch genommen wurden, zeigen etwa folgende Förderbeispiele des Kulturkreises.

### 6.3 Neuland: Kulturkreis auf (inter-)nationalem Terrain

Aufgrund fehlender Gelder hatte die Stadt Berlin den seit 1978 gefassten Plan, in der Schlesischen Straße 27 ein Jugend- und Kulturzentrum zu errichten, fallengelassen. Daher fasste der Kulturkreis im Jahr 1982 den Entschluss, das bisher vorgesehene Gebäude zu renovieren und im Rahmen der Stiftung „Deutsch-türkisches Jugend- und Kulturzentrum Berlin-Kreuzberg“ weiterhin zu fördern. Die Adresse des Zentrums wurde schließlich zu dessen Namensgeber und exist-

1215 Vgl. ebd., S. 121; siehe auch: Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 94.

1216 Vgl. Kap. 5.1; Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 122.

1217 Vgl. Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 158 ff.

1218 Vgl. Fischer, Kulturförderung durch Unternehmen, S. 80; Kulturkreis, Die Wirtschaft als Kulturförderer, S. 5 f.

1219 Vgl. Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 19.

tiert bis heute: Übungs- und Probenräume, eine Bühne und mehrere Werkstätten wurden hier eingerichtet, damit insbesondere Jugendliche mit Migrationshintergrund aus sozial schwierigen Verhältnissen die Möglichkeit zu künstlerisch-kreativen Tätigkeiten erhalten konnten. Der Kulturkreis engagierte bereits ausgebildete Künstler, die den Kindern ihr Wissen in Kursen und Workshops weitergaben.<sup>1220</sup>

Ein Jahr später, 1983, konnte das ursprüngliche Ziel, eine Bildungsstätte für interkulturelles Lernen und Handeln einzurichten, im Rahmen eines Modellprojekts der Europäischen Union weiter verfestigt werden. Mit Hilfe des Kulturkreises und dem 1987 gegründeten „Förderverein der Berliner Wirtschaft“, in dem sich Berliner Unternehmer, Kunst- und Kulturschaffende, aber auch politische Entscheidungsträger bis heute engagieren, gelang es, das Projekt auf lange Sicht finanziell zu stabilisieren. Dabei übernahm das Land Berlin die Unterhaltungskosten und die privaten Förderer vornehmlich die Finanzierung der einzelnen Projekte. Da nicht nur von privater, sondern auch von öffentlicher Seite gefördert, entsprach die „Schlesische 27“ bereits damals dem Modell einer sogenannten Public-Private-Partnership.<sup>1221</sup>

Der in Deutschland seit den 1990er Jahren inflationär verwendete Begriff der „Public-Private-Partnership“ macht eine genaue Definition dieser Förderform schwierig. In erster Linie ist mit der abermals aus dem angelsächsischen Sprachraum entlehnten Bezeichnung die Zusammenfassung sehr verschiedener Arten von Kooperationen zwischen öffentlichem und privatwirtschaftlichem Sektor gemeint.<sup>1222</sup> Dass diese Interessengemeinschaften ihren Ursprung nicht zeitgleich mit der Erfindung dieser Wortkonstruktion hatten, erörtert etwa Julia Schrollhammer in ihrer rechtswissenschaftlich angelegten Dissertation zum Thema „Public Private Partnership im Bereich Kunst und Kultur vor dem Hintergrund der historisch-traditionellen Begründung öffentlicher Kunst- und Kulturförderung in Deutschland“.<sup>1223</sup>

Schrollhammer verweist einerseits auf die seit jeher bestehenden Kulturpartnerschaften in der deutschen Geschichte, die durchaus einer „Public-Private-Partnership“ entsprochen hätten.<sup>1224</sup> Andererseits betont sie, dass der Begriff etwas „neues Eigenständiges“ beinhalte, das vorher in dieser Form nicht zu fassen gewesen sei.<sup>1225</sup> Gerade das Charakteristikum der Institutionalisierung, etwa in Form von regelmäßigen bzw. dauerhaften Investitionsmaßnahmen, spiele hierbei eine maßgebliche Rolle.<sup>1226</sup> Im Zuge der Diskussionen um die in den

1220 Vgl. Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 90; zur Geschichte des „Internationalen JugendKunst- und Kulturhauses Schlesische27“ siehe: <http://www.schlesische27.de/wp/archives/geschichte/> (4.07.2015).

1221 Ebd.; Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 90 f.

1222 Schrollhammer, Julia: *Public Private Partnership im Bereich Kunst und Kultur vor dem Hintergrund der historisch-traditionellen Begründung öffentlicher Kunst- und Kulturförderung in Deutschland*, Univ. Diss. Regensburg 2006, S. 101 f.

1223 Ebd.

1224 Vgl. ebd., S. 97 ff.; siehe auch: Wagner, Bernd: *Private Kunst- und Kulturförderung – Rück- und Ausblicke in einem traditionsreichen Feld*, in: Braun, *Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen*, S. 143–144, hier: S. 148: Wagner verweist ebenso auf die enge Zusammenarbeit von Akteuren der privaten Kulturförderung und den öffentlichen Trägern von Kultureinrichtungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts z. B. in der Bibliothekslandschaft.

1225 Schrollhammer, *Public Private Partnership*, S. 99.

1226 Vgl. ebd., S. 111.

USA und Großbritannien bereits seit den 1960er und 1970er Jahren existenten öffentlich-privaten Partnerschaften, die etwa im Bereich der Stadterneuerung bevorzugt Verwendung fanden, erhielt der Begriff dann auch in den 1990er Jahren Eingang in den deutschen Wortschatz.<sup>1227</sup>

Die in öffentlich-privater Kooperation getragene „Schlesische 27“ entsprach dem zu dieser Zeit wiederbelebten und neu diskutierten Konzept. Während das vom Kulturkreis mitfinanzierte Projekt vor 1989 als ein interkulturell angelegtes Jugend- und Kulturzentrum der Zusammenführung verschiedener Nationen galt, sollte es nach dem Mauerfall als Begegnungsstätte für Jugendliche aus Ost- und Westberlin zusätzliche Bedeutung erhalten. Aufgrund der bisherigen Eingliederung in das Modellprojekt der Europäischen Union und nicht zuletzt wegen der engagierten Zentrumsleiterin Christel Hartmann-Fritsch, die zur Beraterin der Europäischen Kommission im Bereich Jugendpolitik berufen wurde, gewann das Modell des Berliner Jugend- und Kulturzentrums an Renommee und wurde als Beispiel zur Konzeption weiterer europaweiter Jugendprojekte herangezogen.<sup>1228</sup>

In den 1980er Jahren initiierte der Kulturkreis neben der Unterstützung des Berliner Zentrums auch im Bereich Literatur Übersetzungsprogramme, um den in der Förderpolitik neu akzentuierten Austausch fremdländischer Kulturen weiterhin zu untermauern. Schon vorher wurden deutschsprachige Übersetzer, wie Karl August Horst oder Curt Meyer-Clason, für ihre Übertragung fremdsprachiger Literatur in ihre Muttersprache und die damit eröffneten Einblicke in neue Kulturen prämiert.<sup>1229</sup> Seit 1985 betrug die sogenannte Übersetzungsförderung des Kulturkreises dann eine Summe von 10.000 DM. Einerseits sollten damit Übersetzer, die in der Literaturszene meist anonym blieben und unter schlecht bezahlten Bedingungen arbeiten mussten, gefördert werden. Andererseits wollte man bis dato in Deutschland weitestgehend unbekannte Kulturen und deren literarische Werke publik machen. Als Erster erhielt diese Förderung Burkhart Kroeber, auf den etwa der Erfolg des spanischen Schriftstellers Umberto Eco in Deutschland zurückzuführen ist. Kroeber hatte dessen Roman „Der Name der Rose“ im Jahr 1982 ins Deutsche übersetzt und somit in der deutschen Literaturszene bekannt gemacht.<sup>1230</sup> Die Übersetzungsförderung wurde mit einer Ausschreibung eines Wettbewerbs im Jahr 1987 weiter intensiviert. Aufgabe sollte es sein, ein Kapitel des türkischen Romans „Beyaz Kale“ von Orhan Pamuk zu übersetzen. Die Gewinnerin des Wettbewerbs, Ingrid Iren, erhielt schließlich

1227 Vgl. ebd., S. 100.

1228 Vgl. Geschichte der „Schlesischen27“ von 1989–1995 online (a.a.O.); vgl. Ullrich, Grenzüberschreitungen, S. 90 f.

1229 Vgl. ebd., S. 94; Karl August Horst übertrug beispielsweise englische, spanische, französische und italienische Werke ins Deutsche. Durch ihn ist der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges in Deutschland bekannt geworden. Curt Meyer-Clason galt als Mittler zwischen Lateinamerika, Portugal und dem deutschsprachigen Raum und übersetzte Werke des Kolumbianers Gabriel García Márquez oder des Brasilianers Jorge Amado, siehe: Eintrag „Horst, Karl August“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, online über Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://www.munzinger.de/document/00000009381>, sowie: Eintrag „Meyer-Clason, Curt“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, online über Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://www.munzinger.de/document/00000015810> (4.07.2015).

1230 Vgl. Ullrich, Grenzüberschreitungen, S. 94.

den Auftrag, das gesamte Werk ins Deutsche zu übertragen, das unter dem Titel „Die weiße Festung“ bekannt wurde und für das Pamuk 2006 den Literatur-Nobelpreis erhalten sollte.<sup>1231</sup>

Die neue Ausrichtung auf nicht-deutsche Kulturen innerhalb der Förderung spiegelt sich auch in der Vereins-Anthologie „Jahresring“ wieder. Der gewohnte Inhalt rund um das Thema Kunst und Literatur verschob sich in den Bänden von 1979 bis 1988 jeweils zugunsten eines Schwerpunkts. Jedes Jahr stand ein anderes Land wie etwa Italien (1979/80), die Türkei (1984/85) oder Ungarn (1985/86) im Mittelpunkt. Die inhaltliche Zentrierung ließ den „Jahresring“ im Laufe der Zeit zu einer Fachzeitschrift werden. Aufgrund der sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultursparten und der daran angepassten Förderpolitik, schien es den Herausgebern unmöglich, einen umfassenden Zusammenschritt der gesamten Kulturkreistätigkeiten sowie der Entwicklungen in Kunst- und Literaturszene wiederzugeben.<sup>1232</sup>

Zu den Förderaktivitäten, die sich auf den interkulturellen Austausch fokussierten, gehörte ab 1986 auch eine Grundsatzstiftung, die im Ausland die deutsche Kultur präsentieren sollte. Das Bush-Reisinger-Museum, das in unmittelbarer Nähe zur Harvard University lag, war damals das einzige Museum außerhalb der Bundesrepublik und Europas, das deutsche Kunst zeigte.<sup>1233</sup> Am 10. November 1903 als „Germanic Museum“ in einem ehemaligen Gymnasium von zwei deutschstämmigen Brauereibesitzern erbaut und eröffnet wurde es 1950 in „Bush-Reisinger Museum of German Culture“ und 1981 in „Bush-Reisinger Museum of Central and Northern European Art“ umbenannt. Seit 1990 erhielt es dann endgültig den Namen „Bush-Reisinger Museum“.<sup>1234</sup> Hier konnten Studenten anhand von Kopien deutscher Werke einen Überblick über die deutsche Kunstgeschichte erhalten. Seit den 1930er Jahren wurden regelmäßig Originale hinzugekauft, sodass eine Sammlung von über 40.000 Kunstwerken entstanden ist – darunter Werke des deutschen Expressionismus, mittelalterliche Skulpturen sowie eine große Bauhaus-Kollektion.<sup>1235</sup> Anfang der 1980er Jahre sollte die Kollektion ein neues Gebäude erhalten, woraufhin Arend Oetker, der seit 1977 Leiter des Gremiums Bildende Kunst war, im Jahr 1983 einen Verein zur Finanzierung des Neubaus gründete.<sup>1236</sup> Diesen Verein unterstützte der Kulturkreis

1231 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004–2007, Berlin 2007, S. 10, pdf-Dokument online: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_ueber\\_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_ueber_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf) (4.07.2015); Ullrich, Grenzüberschreitungen, S. 95.

1232 Vgl. ebd., S. 95 f.

1233 Vgl. ebd., S. 96; siehe auch: Homepage der Harvard Art Museums: „Unique among North American museums, the Busch-Reisinger is dedicated to the study of all modes and periods of art from central and northern Europe, with an emphasis on German-speaking countries“ online: <http://www.harvardartmuseums.org/about/history-and-the-three-museums> (4.07.2015).

1234 Vgl. Nisbet, Peter (Hrsg.): The Bush-Reisinger Museum. Harvard University Art Museums, London 2007, S. 264 ff.; Kulturkreis, Bericht 1986/87, S. 6 f.

1235 Vgl. Homepage der Harvard Art Museums bzw. des Busch-Reisinger-Museum (a.a.O.); sowie Homepage des „Vereins der Freunde des Busch-Reisinger-Museums e.V. an der Harvard Universität“ online: <http://www.busch-reisinger.de/de/museum/sammlung.php>, (4.07.2015).

1236 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1986/87, S. 6 f.; Homepage des „Vereins der Freunde des Busch-Reisinger-Museums e.V. an der Harvard Universität“ (a.a.O.).

dann mit seiner Grundsatzstiftung bis 1989. Außerdem wurde die Schenkung einiger Werke beschlossen und ein Fonds zum Ankauf von Fotoarbeiten angelegt.<sup>1237</sup> Darüber hinaus bot der Neubau des Museums die Gelegenheit, eine weitere Grundsatzstiftung des Kulturkreises zu integrieren. Der im Projekt „Industriebau vor Ort“<sup>1238</sup> prämierten Architektin Ada Kny wurde eine Mitarbeit in dem Architektenbüro vermittelt, das den Neubau in den USA plante.<sup>1239</sup>

Bei den Grundsatzstiftungen „Schlesische 27“ oder „Bush-Reisinger-Museum“ sowie bei der Übersetzungsförderung wird deutlich, dass der Kulturkreis seinen bisherigen Horizont, der sich bis Ende der 1970er Jahre weitestgehend auf die Bundesrepublik bzw. Westdeutschland belief, im Rahmen seiner Fördermöglichkeiten bereits vor 1990 erweiterte. Dafür wollte und musste der Kulturverein mit anderen Institutionen zusammenarbeiten, um die Förderabsichten letztlich realisieren zu können. Inwiefern die deutsch-deutsche Wiedervereinigung den Kulturkreis, aber auch andere Kulturrengagierte in ihrer Förderarbeit über die bundesdeutschen Grenzen hinweg beeinflussen sollte, kann schließlich die nähere Betrachtung der Sammeltätigkeit einzelner Unternehmen bzw. Unternehmer sowie die genauere Analyse der kulturkreisinternen Gremienarbeit, insbesondere die des Gremiums Bildende Kunst, zeigen.<sup>1240</sup>

## 6.4 Zwischenräume

### 6.4.1 Deutsch-deutscher Austausch vor 1989

Die politischen Rahmenbedingungen seit den 1970er Jahren, die durch die Neue Ostpolitik der sozialliberalen Koalition sowie die offenere Deutschlandpolitik der SED geprägt waren, beeinflussten im Zuge eines sich entspannenden Ost-West-Konflikts die „Großwetterlage“<sup>1241</sup> in der Kunstszene bereits vor dem Mauerfall bzw. vor der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Die vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und im Hinblick auf die westliche und östliche Kunstproduktion entstandenen Fronten, die individuelles wie kollektives

1237 Vgl. Nisbet, *The Bush-Reisinger Museum*, S. 270 f.; Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1988 und 1989, Köln 1990, S. 6 f.; siehe auch: Engler, Katja: *Hamburger Mäzene helfen Elite-Studenten in Harvard*, in: *Welt-Online* (5.05.2001): <http://www.welt.de/print-wams/article603119/Hamburger-Maezene-helfen-Elite-Studenten-in-Harvard.html> (4.07.2015); Ullrich, *Grenzüberschreitungen*, S. 96.

1238 „Industriebau vor Ort“ war 1986 das Folgeprojekt der Grundsatzstiftung „Industriebau“, in dem Architekturstudenten praxisbezogene Industriebau-Entwürfe ausarbeiteten, die von Unternehmen als Bauaufgabe zur Verfügung gestellt worden waren, siehe: Willnauer, *Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V.*, S. 241.

1239 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1988/89, S. 6.

1240 Vgl. Ullrich, *Neue Länder, neue Ziele*, S. 111–125, hier: S. 111: „Anders als viele andere Institutionen trafen die Ereignisse von 1989/90, die zur Vereinigung Deutschlands führten, den Kulturkreis nicht ganz unvorbereitet“.

1241 Schmied, Wieland: *Zur Moderne keine Alternative* (Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* vom 2.8.1990), in: *Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990*, hrsg. von Evelyn Weiss, Heidelberg 1990, S. 36–45, hier: S. 39.

Kunsturteil mit jeweils vertretenen politischen Standpunkten verschmelzen ließen, wurden dabei durch mehrere Ereignisse durchbrochen.<sup>1242</sup>

Die Erkenntnis, die reglementierende sowie repressive Kunstpolitik der 1960er Jahre entspreche nicht mehr den tatsächlichen Entwicklungen im Kunstbetrieb der DDR, hatte dort im Jahr 1974 zur Gründung eines „Staatlichen Kunsthandels“ geführt.<sup>1243</sup> Während bis dahin unterschiedlichste „Alimentationsmechanismen“<sup>1244</sup> eines vom SED-Staat geforderten und geförderten Auftragswesens in der künstlerischen Produktion dominiert hatten, so ergaben sich nun durch den Verkauf von (Gegenwarts-)Kunst an Käufer aus der DDR aber auch aus der Bundesrepublik neue Erwerbsquellen.<sup>1245</sup>

In Westdeutschland wurde die DDR-Kunst nach einer am 12. April 1977 im Hamburger Kunstverein gezeigten Ausstellung mit Werken von Willi Sitte erstmals wahrgenommen.<sup>1246</sup> Wie ein „Dambruch“<sup>1247</sup> wirkte dann die Teilnahme offizieller Vertreter der DDR-Kunst an der sechsten Documenta im gleichen Jahr. Nicht zuletzt die Proteste diverser Westkünstler wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz sorgten hier für die nötige Aufmerksamkeit beim westdeutschen Publikum. Im „Gerangel um die Hängeflächen“<sup>1248</sup> wollten sie ihre Bilder keineswegs neben denen von Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer, Willi Sitte oder Werner Tübke wissen und zogen ihre Werke demonstrativ aus der Kassler Ausstellung zurück.<sup>1249</sup> Die öffentliche Kenntnissnahme dieser DDR-Künstler, die sich zur „Leipziger Schule“ zählten, sowie die durch weitere Faktoren beeinflusste Nichtbeachtung der anderen Kunstschaaffenden in Ostdeutschland, hatten zur Folge, dass diese Leipziger Gruppe zum Synonym der DDR-Kunst in der Bundesrepublik avancierte.<sup>1250</sup> Dies begünstigte nicht zuletzt auch die Institution des „Staatlichen Kunsthandels“, der ein devisenträchtiges Ausfuhrsystem entwickelt hatte, das eben jenen herausragenden Künstlern aus Leipzig einen größeren Markt zu vermitteln wusste.<sup>1251</sup>

Über dieses „Monopol für den Kunstexport in den Westen“<sup>1252</sup> begannen dann ab Ende der 1970er Jahre auch zunehmend westdeutsche Unternehmer und Unter-

1242 Vgl. Kap. 2.5.1; Schmied, Wieland: Zur Moderne keine Alternative, S. 37.

1243 Vgl. Lüttich/Scheel/Salchow, Funktionen, Mechanismen und Subjekte, S. 85–130, hier: S. 85 und S. 90.

1244 Tannert, Christoph: Warmer Regen aus allen Himmelsrichtungen. Anmerkungen zum Thema Auftragskunst und Kunstförderung, in: Kaiser/Rehberg, Enge und Vielfalt, S. 211–220, hier: S. 212.

1245 Vgl. Lüttich/Scheel/Salchow, Funktionen, Mechanismen und Subjekte, S. 85.

1246 Vgl. Gillen/Eckhart/Haarmann, Rainer: Vorwort der Herausgeber, in: Kunst in der DDR. Künstler/Galerien/Museen/Kulturpolitik/Adressen, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 13–17, hier: S. 13.

1247 Schmied, Zur Moderne keine Alternative, S. 39.

1248 Schirmer, Gisela: DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch, Bonn 2005, S. 104–108.

1249 Vgl. ebd., S. 114 f.

1250 Vgl. Lang, Lothar: Kunstzentren in einem kleinen Land, in: Gillen/Haarmann, Kunst in der DDR, S. 78–82, hier: S. 81 f.; zu den Gründen, warum überwiegend Leipziger Kunst in der BRD wahrgenommen wurde, zählt Diether Schmidt im Gespräch mit Eckhart Gillen u.a. die Einreisebedingungen der DDR, die viele Westdeutsche regelmäßig zur Leipziger Messe schleusten, siehe: Gillen, Eckhart, Abgeschlossene Landschaft. Diether Schmidt im Gespräch mit Eckhart Gillen, in: Gillen/Haarmann, Kunst in der DDR, S. 26–31, hier: S. 31.

1251 Vgl. Rehberg, Karl-Siebert: Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“, in: Kaiser/Rehberg, Enge und Vielfalt, S. 17–56, hier: S. 49.

1252 Gillen/Haarmann, Vorwort der Herausgeber, S. 16.

nehmen mit dem Sammeln und Ausstellen von „offizieller“ DDR-Kunst in der Bundesrepublik. Es engagierten sich etwa die Chemiekonzerne Hoechst und BASF, die Schuhfabrik Salamander oder die Metallgesellschaft AG in Frankfurt am Main insbesondere für die Leipziger, seltener vielleicht noch für die Dresdner Malerei.<sup>1253</sup> Als „Großabnehmer“<sup>1254</sup> von DDR-Kunst und somit als „geschätzter Devisenbringer“<sup>1255</sup> galt zudem der Sammler Peter Ludwig.

Mitte der 1970er Jahre hatte der Schokoladenfabrikant begonnen, sich für Kunst aus der DDR, wo er seit 1974 mit dem Kakaogetränk „Trink fix“ auch wirtschaftlich Gewinne abschöpfte, zu interessieren.<sup>1256</sup> Unter dem Gesichtspunkt der notwendigen Dokumentation und gemäß der Maxime, Informationslücken zu schließen, tätigte Ludwig seine Kunstankäufe dabei ebenfalls über die offiziellen Stellen in der DDR.<sup>1257</sup> Dies wurde ihm damals wie rückblickend mehrfach zum Vorwurf gemacht: In Übereinstimmung mit DDR-Staatsfunktionären sei hier der Versuch unternommen worden, den Kunstbetrieb in West und Ost kulturpolitisch zu manipulieren und darüber hinaus den Einsatz für die dortige Kunst mit geschäftlichen Exportinteressen zu verbinden.<sup>1258</sup> Auf die Frage hin, ob Erich Honecker den Privatsammler aus dem Westen nur hereingelassen habe, weil dieser Devisen brachte und der Politik des Ersten Generalsekretärs der SED zu einem besseren Image verhalf, antwortete Ludwig in einem Fernsehinterview mit Walter Smerling im Jahr 1992 wie folgt:

„Ich kann nicht in die Überlegungen von Herrn Honecker und seiner Partei-Mitarbeiter gehen, aber natürlich haben wir auch was gebracht, denn wir haben [...] das Ansehen dieser Regime, in deren Augen – nicht in unseren Augen, erhöht auf unsere Käufe hin, wir haben aber auch westliche Kunst dorthin gebracht, um sie den Menschen zu zeigen, und das hat vielleicht Herrn Honeckers internationalen Anerkennungsdrang befördert, er hätte ja sonst die westliche Kunst nicht hingelassen [...]“<sup>1259</sup>

Im Gegenzug zu seinen Erwerbungen hatte Ludwig verlangt, dass westliche Kunst, die in der DDR bisher nicht offiziell gezeigt werden durfte, in der Ost-

1253 Vgl. ebd.; siehe Ausstellungskataloge: BASF Aktiengesellschaft (Hrsg.): Neue Kunst aus Dresden. Ausstellung im BASF-Feierabendhaus Ludwigshafen, 26.02.-18.04.1989, Ludwigshafen 1989, besonders: Buderer, Hans-Jürgen: Eindrücke aus Dresden, S. 12-15; Hoechst Aktiengesellschaft (Hrsg.): Künstler der DDR. Gerhard Altenbourg, Wieland Förster, Bernhard Heisig, u. a., Ausstellung vom 5.-29.04.1981 Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt a.M. 1981.

1254 Sager, Die Besessenen, S. 190.

1255 Ebd.

1256 Vgl. Bude, Peter Ludwig, S. 207; Sager, Die Besessenen, S. 190.

1257 Ludwig im Interview mit Evelyn Weiss im Juli 1990: „Bei DDR-Kunst ging es mir von Beginn an um deutsche Kunst. Ich habe darunter gelitten, dass ich sie wegen der widernatürlichen Teilung zunächst nicht kennenlernen konnte, und ich habe mit aller Kraft daran gearbeitet, diese Lücke des Unbekannten zu schließen.“, aus: Fragen und Antworten. Evelyn Weiss und Peter Ludwig, in: Weiss, Bilder aus Deutschland, S. 46-53, hier: S. 46 und S. 48; vgl. Ludwig im Gespräch mit Brigitte Schad am 17.01.1995, in: Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, hrsg. von Bernhard Mensch/Peter Pachnicke, Oberhausen 2006, S. 195-200, hier: S. 195.

1258 Vgl. Haacke, Hans: Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig. Materialien zur Werkentstehung und Rezeption, hrsg. von der Arbeitsgruppe RealismusStudio der NGBK, Berlin 1985; O.V., Welttoffenheit. Interview für Die Welt, 1987, in: Ludwig, Peter: Offener Blick – Über Kunst und Politik, Regensburg 1995, S. 109-120, hier: S. 118; O.V., Von der Teilung bis zur Wiedervereinigung. Gespräch zur Ausstellung „40 Jahre Kunst in Deutschland aus der Sammlung Ludwig“, Luxembourg, 1992, in: Ludwig, Offener Blick, S. 97-109, hier: S. 101.

1259 „Der Qualitätsbegriff“. Fernseh-Interview in der Reihe „Tagesgespräche“, 1 Plus, 1992, in: Ludwig, Offener Blick, S. 58-65, hier: S. 59.

Berliner Nationalgalerie ausgestellt wird – was schließlich von 1977 an auch gesehen sollte.<sup>1260</sup> Und da DDR-Kunst vom westdeutschen Ausstellungswesen vehement abgelehnt wurde und selbst das Ludwig Museum in Köln sich lange weigerte, die von seinem Namensgeber gesammelte Ost-Kunst zu zeigen, gründete der Privatsammler 1983 gemeinsam mit der Stadt Oberhausen in Westdeutschland das „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“.<sup>1261</sup> Dieses heute sogenannte Ludwig-Atelier fungierte fortan als wissenschaftliches Informations- und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst der DDR.<sup>1262</sup>

Dass Ludwig mit seinem Kunstengagement stets Kulturpolitik betreiben wollte und mit seiner Stiftungspolitik auch betrieb, das zeigte sich bereits in Kapitel 4.3.1 und wurde von ihm nun auch inmitten des „deutsch-deutschen Bilderstreits“ nicht geleugnet.<sup>1263</sup> Von Mitte der 1970er bis Ende der 1980er Jahre erwarb er über den „Staatlichen Kunsthandel“ in sechs sehr umfangreichen Kaufaktionen rund 600 Werke von rund 128 Künstlern – die bis heute größte Sammlung dieser Kunst außerhalb der ehemaligen DDR.<sup>1264</sup> Auf seinen Atelier- und Messereisen in die DDR genoss Ludwig dabei häufig das Privileg der Vorbesichtigung sowie das Recht auf Vorverkauf.<sup>1265</sup> Ebenso wie Ludwig reisten seit den 1970er Jahren mehrere westdeutsche, unternehmerische Kunst- und Kulturinteressierte in die Leipziger Künstlerateliers oder sie besuchten Bezirksausstellungen, um sich über die Kunstszene der DDR zu informieren.<sup>1266</sup>

Georg Girardet, damals in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in Ostberlin für Kultur zuständig und nach 1990 Bürgermeister und Beigeordneter für Kultur der Stadt Leipzig, erinnert sich etwa, dass der damalige Direktor der Dresdner Bank, Bernhard Freiherr Loeffelholz von Colberg, im Jahr 1987 die DDR bereiste:

„Ich habe für Herrn Loeffelholz von Colberg eine Reise durch die Ateliers ostdeutscher Künstler organisiert, aus der sein sehr großes Interesse an ost-

1260 Ludwig, Offener Blick, S. 98.

1261 Beaucamp, Eduard: Auf der Suche nach Menschenbildern. Peter Ludwigs globale Strategie und die deutsche Kunst, in: Mensch/Pachnicke, Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, S. 181–186, hier: S. 186; Mensch, Bernhard: Das Ludwig-Institut für Kunst der DDR in Oberhausen – Geschichte und Perspektiven, in: Weiss, Bilder aus Deutschland, S. 54–58, hier: S. 55; Ders.: Blick zurück. Die Sammlung „Kunst der DDR“ in Oberhausen, in: Mensch/Pachnicke, Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, S. 202–207, hier: S. 202 f.; Sager, Die Besessenen, S. 191.

1262 Vgl. Mensch, Blick zurück, S. 207.

1263 Ludwig in seiner Einführung des Buches „Offener Blick“ (a.a.O.), S. 15: „Ausdrücklich bekenne ich mich dazu, mit unseren Sammlungen Kulturpolitik zu machen.“; vgl. in der selben Publikation: „Weltoffenheit“, S. 115: „Richtig ist aber, dass ich Kultur und Kunst auch als Kultur- und Kunstpolitik ansehe.“; vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 61; zum „deutsch-deutschen Bilderstreit“ siehe: Roters, Eberhard: Die Spannweite der Konflikte. Der deutsch-deutsche Bilderstreit, in: Mensch/Pachnicke, Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, S. 188–193; Schmied, Zur Moderne keine Alternative, S. 36–45.

1264 Vgl. Weiss, Evelyn: Bilder aus Deutschland – Eine Einführung, in: Weiss, Bilder aus Deutschland, S. 8–14, hier: S. 13; Sager, Die Besessenen, S. 191: Ludwig sammelte nicht nur die „Leipziger Schule“; siehe auch: Diether Schmidt im Gespräch mit Eckhart Gillen: „Diese Fixierung auf Westkunst hat, bei allen Bedenken gegen einzelne Entscheidungen, Peter Ludwig aufgebrochen, das muss man gestehen. Er hat zwar mit Vorliebe Leipziger gekauft, aber doch wenigstens mit der Absicht, jenseits dieser ersten Entscheidung noch zu anderem zu kommen.“, aus: Abgeschlossene Gesellschaft, in: Gillen/Haarmann, Kunst in der DDR, S. 26–31, hier: S. 31; vgl. Beaucamp, Auf der Suche nach Menschenbildern, S. 184 f.

1265 Vgl. ebd.; Sager, Die Besessenen, S. 191.

1266 Vgl. Beaucamp, Auf der Suche nach Menschenbildern, S. 184; Bude, Peter Ludwig, S. 205.

deutscher Kunst entstand. Das war der Anfang des Interesses des Kulturkreises des BDI an der Kunst der DDR. Daraus entwickelte sich dann alles Weitere.“<sup>1267</sup>

Loeffelholz von Colberg war Mitglied des Kulturkreises und dort von 1979 bis 2006 im Vorstand. Auf seiner von Girardet organisierten Kunstreise lernte er in Chemnitz u.a. bereits erwähnten Kunstwissenschaftler Klaus Werner kennen.<sup>1268</sup>

Werner, der nach seiner Entlassung als Leiter der Berliner Galerie „Arkade des Staatlichen Kunsthandels“ im Jahr 1982 nach Leipzig gegangen war, begründete dort eine „einzigartig geformte Off-Szene für die Kunst der DDR“.<sup>1269</sup> Nach Einschätzung der ehemaligen Staatssekretärin Gabriele Muschter, die mit Werner zusammenarbeitete und im Jahr 2009 ein Buch über eben jenen veröffentlichte,<sup>1270</sup> habe der studierte Kunsthistoriker in seiner freiberuflichen Zeitspanne gerade diejenigen künstlerischen Initiativen und Neuerungen unterstützt, die seiner Ansicht nach in die Zukunft gerichtet und von hohem künstlerischen Anspruch gewesen seien.<sup>1271</sup>

Als Mitorganisator veranstaltete Werner mit dem „1. Leipziger Herbstsalon“ im Jahr 1984 eine privat finanzierte, außerhalb des „Verbandes Bildender Künstler“ stattfindende Ausstellung im Leipziger Messehaus. Es wurden Werke von Lutz Dambeck, Hans Hendrik Grimmling oder Frieder Heinze gezeigt, was damals für reichlich Aufruhr in der ostdeutschen Kunstszene sorgte. Schließlich waren in der DDR zu dieser Zeit keine privaten Initiativen mit öffentlicher Wirkung zugelassen.<sup>1272</sup> Dabei existierte in den 1980er Jahren neben dem offiziellen und administrativ gesteuerten Kunstaustausch nach Westen sowie neben dem staatlich eingeforderten Auftragswesen im Inneren des Landes ein weitverzweigtes Kommunikationsgeflecht einer ganzen Generation von Künstlern, die sich den Ansprüchen des SED-Regimes entzog und im Verborgenen agierte.<sup>1273</sup> Neben einer „individualistischen Aussteigerkultur“,<sup>1274</sup> die etwa in der Vita des in die Bundesrepublik emigrierten Künstlers A.R. Penck nachzuvollziehen ist,<sup>1275</sup> beobachtet die Kunsthistorikerin Karin Thomas bei einigen

1267 Statement von Georg Girardet nach einem Gespräch zwischen ihm und Barbara Steiner am 2.11.2006, in: Muschter, Klaus Werner: Für die Kunst, S. 281 f., hier: S. 282; vgl. Retrospektive von Bernhard Freiherr Loeffelholz von Colberg vom 6.02.2002, in: Sammeln, hrsg. von Heidi Strecker, o.S.

1268 Vgl. ebd.

1269 Muschter, Gabriele: Verstand, Auge und Herz, in: Muschter, Klaus Werner: Für die Kunst, S. 123–131, hier: S. 123.

1270 Vgl. Kap. 1.3; Muschter, Klaus Werner: Für die Kunst (a.a.O.).

1271 Muschter, Verstand, S. 125.

1272 Muschter, Verstand, S. 126; vgl. Dambeck, Lutz: Der ‚1. Leipziger Herbstsalon‘ – ein kulturpolitischer Präzedenzfall, in: Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990, hrsg. von Uta Grundmann/Klaus Michael/Susanna Seufert, <sup>2</sup>Leipzig 2002, S. 31–33.

1273 Vgl. Thomas, Karin: Individualität als subversive Strategie der Rebellion, in: Weiss, Bilder aus Deutschland, S. 16–26, hier: S. 19 f. und S. 25.

1274 Ebd., S. 25.

1275 Vgl. ebd.; siehe auch: Faust, Hunger nach Bildern. S. 65–69.

Kunstschaffenden der DDR lange vor 1989 „rebellische Individuationsstrategien“. <sup>1276</sup> Das „ideologisierte Wir-Gefühl des gesellschaftlichen Kollektivs“ <sup>1277</sup> hätten sie mit ihren Initiativen und Arbeiten zu boykottieren gewusst. <sup>1278</sup>

Ebenso wie die Kunstproduzenten distanzieren sich auch auf Ebene der kollektiven Förderung Massenorganisationen sowie industrielle Großbetriebe von der offiziell formulierten Auftragsdoktrin. Zwar stellt Lutz Fichtner in seiner Untersuchung „Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik“ am Beispiel der sowjetisch-deutschen Aktiengesellschaft Wismut richtig fest, dass Großbetriebe und Kombinate als staatliche Auftraggeber in der DDR eher die Rolle eines „Kunststifters“ als die eines unternehmerischen Mäzens übernahmen. <sup>1279</sup> Doch, und so konstatiert es u. a. auch Manuel Frey, im Laufe der 1980er Jahre begannen viele Kombinate über ihre Kulturverwaltungen immer öfter als Auftrag kaschierte, gezielte Ankäufe von Bildern renommierter Künstler zu tätigen. Diese als Auftrag abgerechneten Neuerwerbungen konnten dabei durchaus auf das individuelle Kunstinteresse einzelner Persönlichkeiten zurückgeführt werden. <sup>1280</sup> Manuel Frey sieht daher bei aller Unterschiedlichkeit zur Kunstförderung in der DDR strukturelle Parallelen zum unternehmerischen Mäzenatentum der Bundesrepublik. <sup>1281</sup>

Das private Sammeln und Stiften von Kunst bildete in der DDR dabei eher eine weitere unter den zahlreichen Nischen am Rande des offiziellen Kunstbetriebs. Die traditionelle Förderform des privaten Mäzenatentums genoss im kommunistischen SED-Staat als ein Phänomen der „bürgerlichen“ Gesellschaft keinerlei Akzeptanz und wurde durch viele Behinderungen erschwert. <sup>1282</sup> Zum einen existierten neben dem öffentlichen Verkaufsnetz von rund 40 Galerien des Staatlichen Kunsthandels kaum private Ausstellungs- und Vermittlungseinrichtungen, die etwa als Forum für (Gegenwarts-)Kunst hätten fungieren können. <sup>1283</sup> Zum anderen wurde nach Kunsthändlern sowie Sammlern in den 1980er Jahren mit Hilfe eines Gesetzes, das die Steuerpflicht für den Besitz von Kunstwerken ab 50.000 Ostmark pro Haushalt festlegte, steuerrechtlich gefahndet. Im Falle eines Gesetzesbruchs wurden sie um ihren Kunstbesitz gebracht. <sup>1284</sup> Die auf diese Weise oftmals erpressten Werkkonvolute wurden dann auf dem westlichen

1276 Thomas, Individualität als subversive Strategie, S. 25.

1277 Ebd., S. 16.

1278 Ebd.

1279 Vgl. Fichtner, Die Industrie als Kunstmäzen, S. 272.

1280 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 185; Lüttich/Scheel/Salchow, Funktionen, Mechanismen und Subjekte, S. 92 f.; Siebeneicke, Arnulf: „Optimismus, Stolz, Arbeitsfreude und Wohlbefinden“ Kunstaufträge der Betriebe in der DDR, in: Kaiser/Rehberg, Enge und Vielfalt, S. 125–157, hier: S. 154.

1281 Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 186.

1282 Vgl. ebd., S. 179 und S. 181 f.; Fichtner, Die Industrie als Kunstmäzen, S. 271.

1283 Vgl. Pätzke, Hartmut: Der Staatliche Kunsthandel der DDR, in: Gillen/Haarmann, Kunst in der DDR, S. 57–62, hier: S. 57 und S. 60.

1284 Vgl. Frey, Macht und Moral des Schenkens, S. 181: Neben der Gefahr der Enteignung und der nachträglichen Besteuerung sieht Frey als weitere Behinderungen mangelnden Wohlstand, fehlende Ankaufmöglichkeiten sowie die Beschränkung aufs eigene Land; siehe auch: Pätzke, Der Staatliche Kunsthandel der DDR, S. 61; Bayer, Waltraud: Gerettete Kultur. Private Kunstsammler in der Sowjet-union 1917–1991, Wien 2006, S. 290 f.

Kunstmarkt angeboten. Viele Sammlungen etwa von Ida Bienert oder Will Grohmann wanderten so in den Westen ab.<sup>1285</sup>

Die Historikerin Waltraud Bayer widmet sich in ihrem Buch „Gerettete Kultur“ privaten Kunstsammlern in der Sowjetunion und stellt für die DDR fest, dass dort in den letzten zehn Jahren vor der Wende und gerade unter den vorherrschenden Bedingungen kaum neue Kollektionen von Qualität hätten entstehen können.<sup>1286</sup> Dafür sei „die Diskriminierung der bereits drastisch reduzierten Sammlergemeinde“<sup>1287</sup> zu weit fortgeschritten gewesen. Bayer sieht das Paradoxe gerade hierin begründet: War es trotz steigender Preise auf den Kunstmarkt ab den 1970er Jahren „verhältnismäßig einfach“ in der DDR eine Sammlung für wenig Geld aufzubauen, so sei es fast unmöglich gewesen, diese nicht zu verlieren und zudem nicht selbst in Schwierigkeiten zu kommen.<sup>1288</sup>

Offiziell als exzentrische Außenseiter stigmatisiert, konnten nur wenige Privatsammler die repressive sowie auf systematische Dezimierung angelegte Kulturpolitik umgehen.<sup>1289</sup> An dieser Stelle kann letztlich auch Manuel Freys Befund bestätigt werden, dass sich zum privaten, mitunter auch unternehmerischen Kunstengagement in der DDR nur einzelne Hinweise in der Literatur finden lassen und dass die „verschlungenen Wege des privaten Mäzenatentums“<sup>1290</sup> hier noch weitestgehend unerforscht sind.<sup>1291</sup> Folglich könnten diese ebenso zum Gegenstand einer weiteren Untersuchung werden wie die von der Forschung bisher recht unbeachtete „außergewöhnliche Existenzform“<sup>1292</sup> eines „autonomen Kunstwissenschaftlers in der DDR“.<sup>1293</sup>

#### 6.4.2 Umgewidmete Kunst für Leipzig

Der „autonome Kunstwissenschaftler“<sup>1294</sup> Klaus Werner verfolgte während seines unabhängigen und privaten Engagements in der künstlerischen „Off-Szene“<sup>1295</sup> stringent einen Plan. Er wollte eine Galerie für Westkunst bzw. ein Haus für Gegenwartskunst in Ostdeutschland errichten.<sup>1296</sup> Um dafür bessere Verbindungen zum Westen knüpfen zu können, hatte er bereits 1987 die DDR für eine Reise verlassen. Zwei Jahre später nutzte Werner dann die Bekanntschaft zum Kulturkreisvorsitzenden Bernhard Loeffelholz von Colberg, um der Ver-

1285 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 181; Pätzke, *Der Staatliche Kunsthandel der DDR*, S. 61.

1286 Vgl. Bayer, *Gerettete Kultur*, S. 291.

1287 Ebd.

1288 Vgl. ebd.

1289 Vgl. ebd.; siehe auch: Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 181 f.

1290 Ebd., S. 182.

1291 Vgl. ebd., S. 181 f.; So erwähnt auch Bayer lediglich die Bedingungen für Sammler und Händler in der DDR unter dem Aspekt des „weggesteuerten Kunstgut“, siehe: Bayer, *Gerettete Kultur*, S. 290 f.; Sager stellt etwa in seinen biographisch angelegten Kurzdarstellungen den Sammler und Galeristen Georg Brühl („Galerie Oben“) aus Chemnitz vor, der weitestgehend offizielle DDR-Kunst und Werke des Jugendstil sammelte, siehe: Sager, *Die Besessenen*, S. 31–51.

1292 Stecker, Heidi: *Räume für Kunst. Über Klaus Werners Leipziger Zeit*, in: Muschter, Klaus Werner: *Für die Kunst*, S. 194–204, hier: S. 194.

1293 Ebd.

1294 Ebd.

1295 Muschter, *Verstand*, S. 123.

1296 Vgl. ebd., S. 131; siehe auch: Steiner, Barbara: *Die Tür zur Welt. Klaus Werners Tätigkeit im internationalen Kontext*, in: Muschter, Klaus Werner: *Für die Kunst*, S. 186–191, hier: S. 186; Statement von Georg Girardet, S. 281.

wirklichung seines Vorhabens näherzukommen. Der kulturinteressierte Unternehmer hatte den Kontakt zu Werner im Rahmen seiner zweiten DDR-Reise, die er im Sommer 1989 – also kurz vor dem Mauerfall – und nun in Gefolge des Kulturkreisgremiums Bildende Kunst antrat, wieder aktiviert.<sup>1297</sup>

In Leipzig trafen die aus Westdeutschland eingereisten Gremienmitglieder auf Klaus Werner, der ihnen seine „kühne“<sup>1298</sup> und für die damalige Zeit doch recht „utopische“<sup>1299</sup> Idee eines Stiftermuseums für internationale und aktuelle Kunst in der DDR eröffnete: Während sein Land ein Haus stiften solle, seien die einst aus dem Osten in die Bundesrepublik gelangten „Vertreter der Künstlerprominenz“<sup>1300</sup> dazu aufgerufen, Werke zu spenden. Arend Oetker, damaliger Vorsitzender des Kulturkreisgremiums Bildende Kunst, zeigte sich auf Anhieb beeindruckt:

„Klaus Werner führte uns durch Galerien, Museen und Ateliers, und es entwickelte sich bald ein reger Austausch zwischen uns. Seine Idee einer Galerie für zeitgenössische Kunst, einer Schnittstelle zwischen Galerien und Museen, zwischen Kammerspiel und großer Bühne, interessierte mich. Sein Gedanke, dieses Ziel mithilfe eines Stiftermuseums zu erreichen, begeisterte mich.“<sup>1301</sup>

Noch im Herbst des Jahres 1989 initiierte Klaus Werner zu Beginn der nordrhein-westfälischen Ausstellung „Zeitzeichen“, die im Leipziger Museum der bildenden Künste gastierte, einen Aufruf zur Gründung dieses besagten Stiftermuseums.<sup>1302</sup> Zahlreiche Museumsdirektoren wie Christoph Brockhaus, damaliger Direktor des Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museums, und Künstler unterstützten Werners Aufforderung, sodass in kürzester Zeit rund 30 Zusagen für Werkspenden eintrafen.<sup>1303</sup>

Da der Gedanke einer Galerie für Westkunst in der DDR jedoch im Hinblick auf die Wiedervereinigung an Aktualität verlor, wurde das Vorhaben dementsprechend modifiziert.<sup>1304</sup> Statt eines eingegrenzten Ausstellungsprogramms sollten nach der deutschen Einigung Künstler aus der Bundesrepublik und der DDR nebeneinander gezeigt und über „symptomatische Personen- und Werkkombinationen differenzierte Ost-West-Fragestellungen“<sup>1305</sup> transportiert werden. Unter der Leitung Arend Oetkers konstituierte sich am 10. November 1990 ein Förderkreis, welcher fortan den übergeordneten Namen „Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst“ trug.<sup>1306</sup>

1297 Vgl. Loeffelholz, Retrospektive, o.S.; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1988/89, S. 33; Werner, Klaus: Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, in: Bericht über die Jahre 1992 und 1993, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1994, S. 25–28, hier: S. 25; Ullrich, Neue Länder, neue Ziele S. 111.

1298 Stecker, Räume für Kunst, S. 194: „Kühn“ war diese Idee vor allem deshalb, weil Werner mit dem Plan, ehemals in der DDR lebende Künstler wie A.R. Penck miteinzubeziehen, „an eines der größten Tabus der DDR-Kulturpolitik“ gerüttelt habe.

1299 Steiner, Die Tür zur Welt, S. 191.

1300 O.V.: Chronologie der Ereignisse, in: ...just be! Die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, hrsg. von Klaus Werner, Leipzig 1998, o.S.

1301 Oetker, Arend: Vorwort, in: Muschter, Klaus Werner: Für die Kunst, S. 13.

1302 Vgl. O.V., Chronologie (a.a.O.).

1303 Ebd.

1304 Vgl. Statement von Georg Girardet, S. 281.

1305 Vgl. Stecker, Räume für Kunst, S. 196.

1306 Steiner, Barbara: 1990–1993 – Gründung und Intention. Einleitung, in: Stecker, Sammeln, o.S.

Nachdem auch der Kulturkreis erste Arbeiten von Marcel Odenbach, Rosemarie Trockel und Michael Morgner gespendet hatte, wurde das Projekt der „Galerie für Zeitgenössische Kunst“ (GfZK) zwei Jahre später zu einer eigenen Grundsatzstiftung umfunktioniert. Auf seiner Jahrestagung vom 25. bis 27. September 1992 übergab der Kulturkreis dem Leipziger Oberbürgermeister erste Werke – darunter Ernst Wilhelm Nays „Perlen in rot und weiß“ (1955), Fritz Winters „Große Bewegung vor Braun“ (1953) und Emil Schumachers „Monument des Z“ (1959). Diese Übergabe bildete den Beginn einer umfangreichen Schenkungsaktion. Schließlich beinhaltete das mit der Grundsatzstiftung zusammenhängende Schenkungsversprechen, dass der Kulturkreis zwar die Übergabe von weiteren Werken, die sich als Museumsspenden auf diverse westdeutsche Institutionen verteilten, beabsichtige, dies jedoch nur dann geschehe, wenn die Existenz der Galerie durch den Freistaat Sachsen, die Stadt Leipzig und den Förderkreis gesichert werden würde.<sup>1307</sup>

Rund 50 weitere Werke, die bis dahin westdeutschen Museen als Leihgaben zur Verfügung gestellt worden waren, mussten aus den betroffenen Institutionen zurückgerufen werden, um mit ihnen das im Entstehungsprozess befindliche Museum in Ostdeutschland ausstatten zu können. Kunstwerke im Wert von 3,5 Millionen DM, die insbesondere zwischen den 1950er und 1970er Jahren ausgeliehen worden waren, sollten künftig im GfZK gezeigt werden. Darüber hinaus verkaufte der Kulturkreis über 75 seiner ehemals als Museumsspende angelegten Bilder, die vor 1945 entstanden waren. Mittels des Erlöses von über vier Millionen DM sowie einer punktuellen Erhöhung der Mitgliedsbeiträge finanzierte der Kulturkreis den Umbau der in Leipzig gelegenen „Herfurthschen Villa“, in der die GfZK ab 1998 in Trägerschaft von Förderkreis, Stadt und Land ihre Arbeit aufnehmen sollte.<sup>1308</sup>

Dass die „Bilderspende“<sup>1309</sup> für Leipzig, die eine Rücknahme und Umwidmung der vormals für andere Museen zur Verfügung gestellten Werke beinhaltete, insbesondere bei den betroffenen Museen weniger positive Resonanz hervorrief und unweigerlich zu negativer Kritik führte, umschrieb Klaus Werner in seiner Rede zur Jahrestagung des Kulturkreises am 4. und 5. Oktober 1996 in Erfurt. Er versuchte indes die Vorwürfe, denen sich der Kulturkreis aussetzen hatte und vor denen seine Person selbst „relativ geschont“<sup>1310</sup> blieb, zu revidieren:

1307 O.V., Chronologie (a.a.O.); Homepage der GfZK online: <http://www.gfzk-leipzig.de/?p=891> (4.07.2015).

1308 Vgl. Oetker, Arend/u. a.: Die Grundsatzstiftung des Kulturkreises. Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, in: Umgewidmet. Bilder fördern Bilder, hrsg. von Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V./Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig GmbH/Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst e.V., Köln 1996, S. 5–8, hier: S. 5 f.; siehe auch: Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 111; Homepage der GfZK (a.a.O.); Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.), Bericht über die Jahre 1996 und 1997, Köln 1998, S. 28; Willnauer, Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., S. 238; O.V., Chronologie (a.a.O.).

1309 Titel der Ausstellung vom 21.11.–31.12.2006 anlässlich der letzten Schenkung von 50 Kunstwerken des Kulturkreises an die Stiftung der GfZK, siehe: Homepage (a.a.O.); Steiner, Barbara: 2006 – Die ‚Bilderspende‘. Die Schenkung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. Einleitung, in: Stecker, Sammeln, o.S.

1310 Werner, Klaus: Rede zur Jahrestagung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. in Erfurt, 4. und 5. Oktober 1996, in: Muschter, Klaus Werner: Für die Kunst, S. 234–236, hier: S. 236; vgl. Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 113.

„Der Bedarf für Leipzig hatte in seiner Einseitigkeit immer eine gewisse Ungerechtigkeit gegenüber anderen im Gefolge. Eine Versteigerung von Leihgaben muss umstritten sein. Die Stadt Leipzig ist mit dem doppelten Resultat unvergleichlich reich belohnt, die betroffenen Häuser sind vergleichsweise schonend enttäuscht worden. [...] Die Konzentration der Bilder an einem neuen Ort vernichtet nicht die Absicht der Stifter, sondern macht sie vielmehr ein zweites Mal transparent – ja sogar historisch.“<sup>1311</sup>

Die hier von Klaus Werner wahrgenommene Zweiwertigkeit dieser Kulturkreisstiftung bringt auch Manuel Frey zum Ausdruck. Er stellt das Verleihen von Kunstwerken auf Zeit – wie im Rahmen der Museumsspende seit den 1950er Jahren kontinuierlich geschehen – als Ausprägung mäzenatischen Handelns konkret infrage. Gerade solche Wege der Kunstförderung seien doch selbst unter Verwendung einer breiten Definition des Mäzenatentums nur schwerlich unter diesen Begriff zu fassen. Frey leitet folglich daraus ab, je weiter sich der unmittelbaren Gegenwart genähert werde, desto unschärfer erschienen unter dem Einfluss neuer wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Entwicklungen die Grenzen mäzenatischen Handelns.<sup>1312</sup>

M. E. bestätigt sich im vorliegenden Fall Manuel Freys Feststellung. Zum einen hatte sich bereits angedeutet, dass sich der Bereich des privaten Mäzenatentums im Hinblick auf die Förderformen zunehmend ausdifferenzierte und somit nach einer breiteren Auslegung des Begriffs verlangte. Zum anderen steht außer Frage, dass die Museumsspende einerseits und die Leipziger Grundsatzstiftung andererseits ihre Ursprünge in jeweils anderen zeithistorischen, wirtschaftlichen sowie politischen Kontexten hatten. Daraus zog die Kulturkreisstiftung in Leipzig indessen und gegen jedwede Kritik ihre Bedeutung. Vor der Wende initiiert und noch bis 2006 fortgeführt bildete dieses Förderprojekt in einer politischen Umbruchzeit und im Sinne der Annäherung beider deutschen Staaten einen Höhepunkt im privaten, kollektiven Kunstengagement. Für den Kulturkreis war es dabei eine Stiftung mit enormer symbolischer Wirkungskraft, da hier eine „Brücke zwischen Ost und West“<sup>1313</sup> geschlagen und somit das Fördergebiet auf die neuen Bundesländer ausgeweitet werden konnte. Seine in der Satzungsprämambel von 1952 verankerte Bestimmung, Verantwortung für die deutsche Kunst zu übernehmen, konnte der Kulturkreis in die Gegenwart transponieren. Seine Aufgabe sah er im Engagement für die Kunst in und aus der DDR, wie etwa damals bei der Förderung „entarteter“ Kunstwerke, erfüllt.<sup>1314</sup>

Inwiefern die Institutionalisierung eines nach individuellen Vorstellungen gestalteten, andersartigen musealen wie ausstellungstechnischen Konzepts in ei-

1311 Werner, Rede zur Jahrestagung des Kulturkreises, S. 235; vgl. Ullrich, *Neue Länder, neue Ziele*, S. 113.

1312 Vgl. Frey, *Macht und Moral des Schenkens*, S. 208.

1313 Homepage der GfZK (a.a.O.); vgl. Ullrich, *Neue Länder, neue Ziele*, S. 111 f.

1314 Vgl. Loeffelholz, *Retrospektive*, o.S.; vgl. Strachwitz, Rupert Graf/Toepfer, Stefan (Hrsg): *Kulturförderung. Mehr als Sponsoring*, Wiesbaden 1993, S. 238.

nem eigens dafür errichteten bzw. hergerichteten Gebäude – wie es eben in Leipzig geschah – in die allgemeine Entwicklung der privaten Kunst- und Kulturförderung der Bundesrepublik einzuordnen ist, wird im Folgenden zu klären sein.

## 6.5 Gestärktes Selbstbewusstsein

### 6.5.1 Öffentliche Privatmuseen

Das für die Leipziger GfZK gewählte Modell der kooperativen Finanzierungsweise bzw. der gemeinnützigen GmbH war für die 1980er Jahre zeitgemäß und verhalf dem Projekt zu seiner Umsetzung bis hin zu seiner heutigen Existenz. Die Verbindung von öffentlichem und privatem Engagement geschah dabei nicht zuletzt aufgrund der Bedingungen, die der Kulturkreis im Rahmen seiner Grundsatzstiftung stellte.<sup>1315</sup> Wie bereits an anderer Stelle festgestellt werden konnte zeigt sich auch hier, dass privates Engagement in Form einer Zusammenarbeit mit staatlichen Kulturträgern und einer damit oftmals verbundenen Schenkung oder Leihgabe eine Erweiterung für den öffentlichen Kulturbetrieb darstellen konnte.<sup>1316</sup> Gerda Ridler bestätigt dies in ihrer 2012 erschienenen Untersuchung zu veröffentlichten Privatsammlungen. Staatliche Museen hätten demnach bis weit in die 1990er Jahre auf Privatengagierte, die ihre Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen wollten, zurückgreifen können. Dann jedoch, so stellt die Kunsthistorikerin fest, seien diese Kooperationen merklich zurückgegangen und Privatsammler gründeten seither vermehrt unabhängig vom Staat ihre eigenen Ausstellungsräume bzw. Museen.<sup>1317</sup>

Im Allgemeinen hatte bereits seit Beginn der 1980er Jahre ein „Museumsboom“<sup>1318</sup> in der Bundesrepublik stattgefunden, der sich in der steigenden Anzahl an unterschiedlichsten Museen und in den wachsenden Besucherzahlen manifestierte. Dieser Boom entsprach nicht zuletzt dem zuvor festgestellten Bedeutungszuwachs von „kulturellem Erlebnis“ in der westdeutschen Gesellschaft. Schließlich galt der Gang ins Museum als eine enorm aufgewertete Option der Freizeitgestaltung.<sup>1319</sup> Den Kunstmuseen wurde dabei besonders große Bedeutung beigemessen: Aufgrund ihrer regen Ausstellungsaktivität bildeten sie die Museumsart mit den meisten Besuchern. Im Jahr 1987 überstieg sogar der Anteil an veranstalteten Ausstellungen (24,9 Prozent) den Anteil an zur Verfügung stehenden Museen (13,1 Prozent).<sup>1320</sup>

1315 Vgl. Stecker, Heidi: 1996–1997 – Die GfZK als GmbH. Einleitung, in: Stecker, Sammeln, o.S.

1316 Vgl. Kap. 4.3.1.

1317 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 61.

1318 Hummel, Marlies: Die volkswirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts. Gutachten im Auftrag des Bundesministers der Justiz (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsforschung 125), Berlin 1989, S. 142.

1319 Zur Museumslandschaft und ihren Besucherzahlen im Jahr 1987 siehe: ebd., S. 139–142; zum gewachsenen Bedürfnis der Menschen nach kulturellen Freizeitangeboten vgl. Kap. 6.2.

1320 Vgl. Hummel, Die volkswirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts, S. 140.

In diesem Zusammenhang ist nun der von Ridler ermittelte Richtungswechsel innerhalb der privaten Kunstförderung zu sehen. Als einleitendes Moment der neuen Entwicklung benennt Ridler konkret die im Jahr 1991 stattgefundene Museumsgründung des Schraubenherstellers Reinhold Würth.<sup>1321</sup> Dabei hatte bereits Roland Berckenhagen in seiner wirtschaftswissenschaftlichen Untersuchung von 1988 die Bayerische Hypotheken- und Wechselbank AG mit ihrer seit 1985 geöffneten, „räumlich und personell vom Bankbetrieb getrennten Kunsthalle in der Münchner Fußgängerzone“<sup>1322</sup> als „einen kleinen, aber sehr feinen Ausstellungsbetrieb“<sup>1323</sup> benennen können. Dieser werde „professionell gemangt“ sowie „von Kunstexperten betreut“ und sei somit „den Ausstellungsaktivitäten der Museen“ ebenbürtig.<sup>1324</sup> In Ridlers Arbeit findet sich diese aus den Firmenräumen ausgelagerte Unternehmenssammlung aufgrund des auf Einzelpersonen eingegrenzten Untersuchungsgegenstands nicht wieder.<sup>1325</sup>

Berckenhagens Feststellung ist im Rahmen dieser Arbeit doch gerade deshalb hinzuzuziehen, weil sie unmittelbar aufzeigt, dass es bereits vor 1990 zu Gründungen privatrechtlich geführter Kunstmuseen in Deutschland gekommen war und dass diese nicht ausschließlich auf Einzelpersonen zurückzuführen sind. Um Missverständnissen also vorzubeugen, kann der Beginn dieser neuen Entwicklung nicht auf einen punktuellen Ursprungsmoment reduziert werden. Dennoch bildet das Engagement der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in den 1980er Jahren mehr eine Ausnahme als eine allgemein festzustellende Fördererscheinung.

Die Maßnahme des Unternehmers Reinhold Würth kann somit durchaus als ein „die Hochkonjunktur der Privatinitiativen“<sup>1326</sup> einleitendes Phänomen verstanden werden. Während Würth zu Beginn seiner Sammeltätigkeit in den 1960er Jahren nicht an eine Veröffentlichung der Kunstwerke gedacht hatte, bewogen ihn seit Mitte der 1980er Jahre schließlich mehrere Gründe dazu, seine Sammlung in einem an das Künzelsauer Verwaltungsgebäude angegliederten Museumsbau öffentlich auszustellen. In einem Gespräch mit der Kunsthistorikerin Christina Leber am 13. Juni 1997 schilderte er, dass er an den hohen Besucherzahlen der damals veranstalteten Tage der offenen Tür gemerkt habe, wie sehr sich die Bevölkerung für sein Unternehmen und dessen Funktionsmechanismen zu interessieren schien.<sup>1327</sup>

Dieses „Informationsbedürfnis der Öffentlichkeit“<sup>1328</sup> wollte Würth mit der Veröffentlichung seiner Sammlung verbinden, da er sich insbesondere dem „Aspekt Sozialverpflichtung des Eigentums“ nach Artikel 14 des Grundgesetz-

1321 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 61 f.; zu Würths Sammelanfängen siehe Kap. 4.3.2.

1322 Berckenhagen, Kunstförderung als Instrument der Unternehmenskommunikation, S. 13.

1323 Ebd.

1324 Ebd.

1325 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 10, siehe auch Fn. 6; zur Geschichte der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, online: <http://www.hypo-kunsthalle.de/kunsthalle/geschichte-der-kunsthalle/> (4.07.2015).

1326 Ridler, Privat gesammelt, S. 61.

1327 Interview mit Reinhold Würth am 13.06.1997, in: Leber, Kunstsammlungen, S. 360–378, hier: S. 361.

1328 Ebd.

tes verpflichtet gefühlt habe.<sup>1329</sup> Noch im Frühjahr 2010 benannte Würth in einem Interview mit der Zeitschrift „Stiftung&Sponsoring“ seine soziale Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft als ausschlaggebendes Movers für sein privates Kunstengagement und auch für das Veröffentlichen seiner Sammlung.<sup>1330</sup> Die Klausel, dass Eigentum verpflichte und dessen Gebrauch dem Wohl der Allgemeinheit dienen solle, sieht Würth als einen vernünftigen Ansatz, der die Bürgerschaft geradewegs dazu aufrufe, entsprechend personellen Kräften und finanziellen Mitteln das Vermögen auch im Dienste des Gemeinwesens einzusetzen.<sup>1331</sup> Aus diesem Verständnis her rührt letztlich auch Würths Förderung anderer gesellschaftlicher Bereiche wie des Sports oder der Bildung.<sup>1332</sup>

Dass Würths kontinuierlich betriebenes Engagement neben persönlichen und ideellen dabei durchaus auch wirtschaftsorientierten Motiven entsprang, sei nicht nur der Vollständigkeit wegen erwähnt.<sup>1333</sup> Würth sah in dem immerwährenden Ausbau seiner Sammlung durchweg eine Möglichkeit der finanziellen Absicherung für sein Unternehmen. Im Fall einer Insolvenz hätte die Sammlung verkauft werden können.<sup>1334</sup> Dieser Aspekt führt abermals vor Augen, dass unternehmerische Kunstförderung seither mit ökonomischen Bedingungen bzw. Absichten verknüpft ist. Der zu Grunde liegende mäzenatische Gedanke soll damit keineswegs infrage gestellt werden, zumal diese Frage je nach Fallbeispiel unterschiedlich zu beantworten ist. Ob wissentlich oder unbeabsichtigt, die Investition in Kunst und Kultur ist aus wirtschaftlicher Perspektive stets auch eine Kapitalanlage, worauf an späterer Stelle noch eingegangen werden soll.<sup>1335</sup>

In Künzelsau begünstigte hauptsächlich der dringliche Bedarf eines neuen Verwaltungsgebäudes die Möglichkeit, Reinhold Würths Kunst in den Betrieb aufzunehmen. Bereits 1985 wurde deshalb ein Architektenwettbewerb mit der Aufgabe, einen öffentlich zugänglichen Museumsbereich in den Neubau zu integrieren, ausgerufen. Würths rückblickende Einschätzung zeigt, dass er zwar bisherige Verbindungen zwischen Kunstwelt und Wirtschaftsunternehmen kannte und zu schätzen wusste, er dennoch das „Primat“<sup>1336</sup> für sich beansprucht, durch

1329 Ebd.; Absatz 2 des Art. 14 GG besagt: „Eigentum verpflichtet. Sein Gebrauch soll zugleich dem Wohle der Allgemeinheit dienen.“

1330 Mecking, Christoph: Neugier und permanentes Streben nach Perfektion. Gespräch mit Reinhold Würth, s.d., in: Stiftung&Sponsoring 3/2010, S. 8–10, pdf-Dokument online: <http://www.stiftung-sponsoring.de/akteure-konzepte/gespraeche/reinhold-wuerth-unternehmer-und-stifter.html?s=W%C3%BCrth>, (4.07.2015).

1331 Ebd., S. 10.

1332 Seit 1976 engagiert sich das Unternehmen Würth im Bereich des Sports z. B. im Motorsport (seit Mitte der 1980er Jahre in der Formel Eins und Zwei sowie im Rallyesport; als Partner der Audi- und Mercedesteams der DTM), seit 1987 im Fechtsport mit jährlich stattfindendem „Reinhold-Würth-Damendegen-Weltcupturnier“ in Tauberbischofsheim, seit 1999 mit einer Fechtschule für Kinder, mit klassischen Sponsoringaktivitäten wie Bandenwerbung beim Fußball und Eishockey, im Wintersport oder bei den „Special Olympics“ (größte internationale Sportveranstaltung für Menschen mit geistiger Behinderungen). Im Bereich der Bildung ist Würth seit 1990 mit einer unternehmenseigenen Akademie tätig; vgl. „Sportsponsoring“ online auf der Unternehmenshomepage: <https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/sportsponsoring/allgemein/allgemein.php>; zur Akademie Würth: [https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/akademie/akademie\\_wuerth.php](https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/akademie/akademie_wuerth.php) (4.07.2015).

1333 Vgl. Interview bei: Leber, Kunstsammlungen, S. 363.

1334 Vgl. ebd., S. 363 f.

1335 Siehe Kap. 8.3.1.

1336 Interview bei: Leber, Kunstsammlungen, S. 361 f.

die Integration eines Museums in ein Verwaltungsgebäude „etwas völlig Neues und in der Welt wohl bisher Einmaliges geschaffen zu haben“.<sup>1337</sup>

Aus der Absicht heraus, die Kunstwerke nicht nur im Sinne der Mitarbeitermotivation seinen Angestellten, sondern auch im Hinblick auf das Allgemeinwohl allen Unternehmensbesuchern zugänglich zu machen, wurde dann im Jahr 1991 das neue Verwaltungsgebäude mit einem eigenen Museumsbereich fertiggestellt.<sup>1338</sup> Seine Ausstellungsmöglichkeiten erweiterte der Unternehmer im Jahr 2001 mit der „Kunsthalle Würth“ sowie 2008 mit der „Johanniterhalle“ und der „Hirschwirtscheuer“ in Schwäbisch Hall. Darüber hinaus bestehen seit 1999 Kunstdependancen mit den Landesgesellschaften in Belgien, Dänemark, Frankreich, Italien, Norwegen, Österreich, Spanien, den Niederlanden und der Schweiz. Diese zeigen in regelmäßigen Ausstellungen die Sammlung Würth, die seit den 1960er Jahren kontinuierlich ausgebaut wurde und im Jahr 2014 aus über 16.000 Werken besteht.<sup>1339</sup>

Mit der Gründung einer „privatrechtlich geführten und von öffentlichen Mitteln völlig unabhängigen öffentlichen Privatsammlung“<sup>1340</sup> institutionalisierte und professionalisierte sich hier das vom Privatunternehmer auf das Unternehmen übergegangene Kunstengagement. Dieses „neue Phänomen in der Museumslandschaft“,<sup>1341</sup> das nach Ridders Ergebnissen in den vergangenen 20 Jahren verstärkt auftritt, findet dabei wie im Fall Würth auf regionaler Ebene „außerhalb von Kulturzentren“<sup>1342</sup> statt. Baden-Württemberg weist etwa bis heute aufgrund seiner wirtschaftlich sehr erfolgreichen Regionen die größte Dichte an „öffentlichen Privatsammlungen“ deutschlandweit auf.<sup>1343</sup> Hier kann an das Gutachten von Hummel und Berger aus dem Jahr 1988 erinnert werden, das den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ungemeine kulturelle Kapazitäten zusprach.<sup>1344</sup>

Viele der bereits erwähnten, kunstsammelnden Unternehmer taten es Würth gleich.<sup>1345</sup> Sie gründeten seither und ab der Jahrtausendwende verstärkt aus eigener Initiative Museen für die öffentliche Präsentation ihrer Kollektionen. Der Verleger Frieder Burda zeigt seine Bilder beispielsweise seit 2004 in einem für die Sammlung errichteten Ausstellungsgebäude in der Lichtentaler Allee Baden-

1337 Würth, Erfolgsgeheimnis, S. 27; vgl. Interview bei: Leber, Kunstsammlungen, S. 361 f.

1338 Zur Mitarbeitermotivation siehe: Museum Würth (Hrsg.): Faltblatt zu den drei Museen, Künzelsau o.J., S. 1: „Als Investition für die Menschen und nicht als Luxus soll hier Kunst den Mitarbeitern und der Öffentlichkeit auch außerhalb von Kulturzentren mehr Lebens- und Arbeitsqualität bieten. So versteht sich das Museum Würth als Begegnungsstätte und dient dem unmittelbaren Dialog zwischen Wirtschaft und Gesellschaft.“; zur Beschreibung des Museums siehe: Museum Würth, Faltblatt, S. 1 f.

1339 Seit Mitte der 1980er Jahre konzentrierte sich Würth bei der Werkauswahl auf die Klassische Moderne, die zeitgenössischen Expressiven Deutschlands und Österreichs sowie auf die Phantastischen Realisten. Akzente der Sammlung liegen auf Skulpturen, Malereien und Grafiken des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Mit dem Erwerb des „Fürstlich Fürstenbergischen Bilderschatzes“ im Jahr 2003 kam mittelalterliche und frühneuzeitliche Kunst hinzu, siehe: Würth, Erfolgsgeheimnis, S. 25; vgl. „Kunst bei Würth“ online: [http://kunst.wuerth.com/web/de/kunsthalle\\_wuerth/sammlung\\_wuerth\\_kh/kbw\\_kh/kunst\\_bei\\_wuerth.php](http://kunst.wuerth.com/web/de/kunsthalle_wuerth/sammlung_wuerth_kh/kbw_kh/kunst_bei_wuerth.php); [http://kunst.wuerth.com/web/de/museum\\_wuerth/sammlung\\_wuerth\\_mw/sammlung\\_wuerth.php](http://kunst.wuerth.com/web/de/museum_wuerth/sammlung_wuerth_mw/sammlung_wuerth.php) (4.07.2015).

1340 Ridler, Privat gesammelt, S. 9.

1341 Ebd.

1342 Museum Würth, Faltblatt, S. 1.

1343 Ridler, Privat gesammelt, S. 62 und S. 231.

1344 Vgl. Kap. 6.2.

1345 Siehe Kap. 4.3.2.

Badens; die Sammlerfamilie Grässlin nutzt seit 2006 leerstehende Gebäude in St. Georgen als Kunstraum für ihre gesammelten Werke; Siegfried Weishaupt übergab der Stadt Ulm ein privat finanziertes Museum, in dem seit 2007 mehrere hundert seiner zusammengetragenen Bilder gezeigt werden; die Miteigentümerin der Firma Ritter Sport, Marli Hoppe-Ritter, eröffnete 2005 in Waldenbuch, nahe Stuttgart, ein Museum für ihre Sammlung an Kunst, die entsprechend der Unternehmenssymbolik im Zeichen des Quadrats steht.<sup>1346</sup> Diese beispielhafte Auswahl findet außerhalb von Baden-Württemberg durch weitere Modelle ihre Ergänzung, sodass die vermehrten, meist im Lokalen angelegten Eigen Gründungen durchaus als eine übergreifende Entwicklung im unternehmerischen Kunstengagement der Bundesrepublik verstanden werden können.<sup>1347</sup>

An dieser Stelle ist abermals zu betonen, dass die privaten und öffentlich zugänglichen Kunsteinrichtungen nicht nur auf Einzelpersonen, sondern auch auf kunstengagierte Unternehmen zurückzuführen sind.<sup>1348</sup> Neben der oben bereits erwähnten Museumsgründung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank AG ließ zum Beispiel der Firmeninhaber von Vitra, Rolf Fehlbaum, in Weil am Rhein bereits 1989 ein Design-Museum erbauen; die Firma Daimler präsentiert seit 1999 in ihrem Hauptsitz in Stuttgart sowie am Potsdamer Platz in Berlin ihre zeitgenössische Kunstsammlung in eigenen Ausstellungsräumen; auf die zeitweilige Kooperation der Deutschen Bank mit der Guggenheim Foundation unter den Berliner Linden sowie auf die Veröffentlichung diverser Teile dieser Unternehmenssammlung in einem Neubau des Frankfurter Städtels wurde bereits eingegangen.<sup>1349</sup>

Die unterschiedlichen und zahlreichen Neugründungen „öffentlicher Privatmuseen“ seit den 1990er Jahren verdeutlichen zum einen die Heterogenität und zum anderen die Eigendynamik dieses Förderphänomens. Dieses nahm neben weiteren Fördererscheinungen wie etwa der zahlenmäßig zunehmenden Etablierung von Unternehmenssammlungen maßgeblichen Einfluss auf die Professionalität und institutionelle Verfestigung des unternehmerischen Kunstengagements.<sup>1350</sup> In dem vorliegenden Zusammenhang ist von Bedeutung, dass die unternehmerische Förderpolitik im Zuge ihrer Institutionalisierung sowie Professionalisierung an enormer Eigenständigkeit gewann. Das daraus entstehende Bewusstsein, unabhängig vom Staat eine bedeutende Rolle in der bundesrepu-

1346 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 62 f.; zum „Museum Frieder Burda“, „Kunstraum Grässlin“ und zu den „Räumen für Kunst“, „Museum Ritter“, „Kunsthalle Weishaupt“, siehe Adriani, Unternehmer, Kunst, Sammler, S. 36 ff., S. 107 ff., S. 143 ff. und S. 179 ff.

1347 Weitere Beispiele für Baden-Württemberg bei: Ridler, Privat gesammelt, S. 62–65; Adriani, Unternehmer, Kunst, Sammler, S. 73; Modelle von Sammlungsveröffentlichung z. B. in Bayern: Ausstellungsgelände der Sammlung Ingvild Goetz (1993), siehe: Wimmer, Dorothee: „Grande Dame der deutschen Kunstsammlungen“. Die Sammlerin Ingvild Goetz, in: Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, hrsg. von Dorothee Wimmer/Christina Feilchenfeldt/Stephanie Tasch, Berlin 2009, S. 215–230, hier: S. 223 ff.; „Museum Brandhorst“ online: <http://www.museum-brandhorst.de/de/stiftung.html> (4.07.2015).

1348 Vgl. Ridler, Privat gesammelt, S. 65 f.

1349 Vgl. Kap. 5.4; Ridler, Privat gesammelt, S. 65 f.; Geschichte des „Vitra Design Museums“ online: <http://www.design-museum.de/de/informationen/ueber-uns.html>; zur Konzeption der Sammlung Daimler: <http://art.daimler.com/sammlung/philosophie/> (4.07.2015).

1350 Zur gegenwärtigen Diskussion um das Förderformat der Corporate Collection, siehe Kap. 8.3; vgl. Behnke, Corporate Art Collecting, S. 228.

blikanischen Kunst- und Kulturförderung einzunehmen, ermöglichte es den privaten Akteuren auch öffentlich stärker Position für ihr Engagement zu beziehen. Inwiefern hier generell von einer zunehmenden Formierung selbstbestimmter Kräfte insbesondere im Wirkungs- und Einflussbereich der unternehmerischen Förderung gesprochen werden kann, wird insbesondere im Hinblick auf die wirtschaftlichen und kulturpolitischen Entwicklungen nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung deutlich.

### 6.5.2 Politische Mobilisierung nach 1992

Heinz Fischers Prognose hatte im Jahr 1992 in einer weiteren Studie von Marlies Hummel und Cornelia Waldkircher ihre Bestätigung gefunden.<sup>1351</sup> Für die Jahre um die Jahrzehntwende konnte eine boomartige Entwicklung in der unternehmerischen Kulturförderung festgestellt werden, die mit der wirtschaftlichen Prosperität nach der Deutschen Einheit einherging.<sup>1352</sup> Rund 360 Millionen DM flossen mittlerweile von privater Seite, wobei die finanziellen Aufwendungen besonders im Bereich Musik, bildende Kunst und Denkmalpflege erhöht wurden. Darüber hinaus nahm auch die Bereitschaft zu, Kunst und Kultur über private Stiftungen zu fördern.<sup>1353</sup>

Die staatliche Kulturpolitik hingegen befand sich unmittelbar nach der Wiedervereinigung in einem finanziellen sowie programmatischen Dilemma. Das Postulat der „Kulturgesellschaft“ blieb bestehen, sodass am 31. August 1990 in Artikel 35 des Einigungsvertrags zwischen DDR und Bundesrepublik die Bestimmung des „Kulturstaats“ festgehalten wurde.<sup>1354</sup> Die Position des Bundes als kulturpolitischer Akteur erhielt dadurch zwar ungemeinen Rückhalt, einigungsbedingte Haushaltsdefizite ließen ihm aber wenig Spielraum zur Progression. Um die Verhältnisse der neuen Bundesländer an die der alten anzugleichen, sah sich der Staat gezwungen, „auf das längst überholt geglaubte Konzept der ‚Kulturpflege‘“<sup>1355</sup> zurückzugreifen. Dabei verlangte doch gerade der gleichzeitig stattfindende Prozess der europäischen Annäherung und Festigung nach einer Erweiterung des bisherigen Kulturbegriffs.<sup>1356</sup> In der Tradition der „Neuen Kul-

1351 Vgl. Kap. 6.2; Hummel/Waldkircher, Entwicklungstrends (a.a.O.); siehe auch: Hummel, Marlies: Neuere Entwicklungen bei der Finanzierung von Kunst und Kultur durch Unternehmen (Ifo-Studien zu Kultur und Wirtschaft 7), hrsg. vom Institut für Wirtschaftsforschung, München 1992.

1352 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 479.

1353 Hummel/Waldkircher, Entwicklungstrends, S. 228; siehe auch: Hummel, Neuere Entwicklungen bei der Finanzierung von Kunst und Kultur, S. 15 f. und S. 33; zum Engagement über Stiftungen siehe Kap. 7.3.2; Die höheren Fördersummen im Musikbereich sind mit einer zu Beginn der 1990er Jahren konstatierten, zunehmend ausgeprägten Häuslichkeit der Menschen sowie mit den Entwicklungen in der technischen Digitalisierung zu erklären. Gerade bei Jugendlichen gehörte in den 1990er Jahren das Musikhören zum aktiven Zeitvertreib. Digitale Datenträger wie CD, DVD, Videoband oder später dann MP3 ermöglichten eine Speicherung komprimierter Daten und somit ein erweitertes Musikangebot für zu Hause. Neue Musikrichtungen wie Techno oder Hip-Hop ermöglichten der Musikszene zudem eine Erweiterung ihres Angebots im Konzert- und Festivalbereich, siehe: Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 487 ff.

1354 Zit. nach: Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 109; Art. 35 I Grundgesetz: „In den Jahren der Teilung waren Kunst und Kultur – trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten in Deutschland – eine Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation. [...] Stellung und Ansehen eines vereinten Deutschlands in der Welt hängen außer von seinem politischen Gewicht und seiner wirtschaftlichen Leistungskraft ebenso von seiner Bedeutung als Kulturstaat ab. [...]“.

1355 Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 123.

1356 Vgl. ebd., S. 123 f.

turpolitik“ und angesichts der knappen finanziellen Mittel sollte fortan eine „aktivierende Politik“ die Lösung bringen. Dabei standen die Förderung und Forderung eines „bürgerlichen Engagements“, das „eine tendenzielle Verschiebung der Verantwortlichkeit für die Erstellung öffentlicher Leistungen von Staat und Kommunen auf die Gesellschaft“<sup>1357</sup> und auch auf die Wirtschaft beinhalten, im Vordergrund.<sup>1358</sup>

Für den Bereich der privaten Kulturförderung übernahm der Staat dabei seither die Rolle eines Verhandlungspartners, der etwa durch gesetzliche Änderungen zu vermehrten und neuen Fördermaßnahmen animieren sollte.<sup>1359</sup> Im Gegenzug sollte die fördernde Wirtschaft entsprechend der zunehmenden Privatisierung von öffentlichen Aufgaben gesellschaftliche Mitverantwortung übernehmen und Leistungen vollbringen, die vor 1990 nicht zu ihrem Handlungsfeld zählten.<sup>1360</sup> Die Verschiebung des öffentlichen Aufgabenspektrums hin zur Wirtschaft bezog sich im Laufe der 1990er Jahre dabei nicht nur auf den kulturpolitischen Bereich und ist somit im Kontext einer allgemein schwindenden Steuerungsfähigkeit des bis dahin korporativen, deutschen Sozialstaates zu betrachten.<sup>1361</sup> Bedingt durch die „forcierte Globalisierung des Wirtschaftens“<sup>1362</sup> erodierte die Handlungsspielräume der einzelnen Nationalstaaten, die fortan an Bedeutung verloren. Dies führte letztlich dazu, dass sich die bisher geläufige staatliche Politpraxis, die bis zur deutsch-deutschen Einigung eine Inkorporierung aller gesellschaftlichen Akteure zur Steuerung der Gesellschaft verfolgt hatte, allmählich auflöste.<sup>1363</sup>

In einer zunehmend „polyzentrischen Gesellschaft“<sup>1364</sup> formierten sich nun Staat, Wirtschaft und „Zivilgesellschaft“<sup>1365</sup> zu einer neuartigen Konstellation: In netzwerkartigen Austauschbeziehungen und auf Basis jeweiliger Selbststeuerungs- und Selbstorganisationsprozesse tragen alle gesellschaftlichen Akteure „zur Sozialisation, Identitätsbildung und Integration ihrer Mitarbeiter, Mitglieder und Bürger“, also zur Gestaltung von Gesellschaft bei.<sup>1366</sup> In diesem neuen „Interdependenzverhältnis“<sup>1367</sup> nahmen und nehmen Unternehmen folglich als Teil der Gesellschaft, in der sie ebenso wie der Staat Verantwortung für die Reproduktion der sozialkulturellen Grundlagen tragen, seit den 1990er Jahren eine

1357 Backhaus-Maul, Holger/u. a.: Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur einer verspäteten Debatte, in: Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 15–49, hier: S. 35.

1358 Zum „Bürgerschaftlichen Engagement“ siehe Kap. 7.5.2 und 8.1.

1359 Siehe Kap. 8.1.

1360 Vgl. Endreß, Kulturpolitik des Bundes, S. 104 und S. 123 ff.; Backhaus-Maul/u. a.: Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur, S. 37.

1361 Vgl. Backhaus-Maul, Holger: Traditionspfad mit Entwicklungspotential, in: Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 53–63, hier: S. 58.

1362 Ebd.

1363 Vgl. ebd.

1364 Ebd., S. 59.

1365 Zur Entwicklung der „Zivilgesellschaft“ vgl. ebd., S. 58.

1366 Vgl. ebd., S. 61; siehe auch: Backhaus-Maul/u. a.: Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur, S. 20.

1367 Backhaus-Maul, Traditionspfad mit Entwicklungspotential, S. 61.

Rolle ein, deren inhaltliche sowie programmatische Ausrichtung es an späterer Stelle dieser Arbeit noch zu bestimmen gilt.<sup>1368</sup>

Für den vorliegenden Zusammenhang ist anzumerken, dass dem oben erläuterten politischen Dilemma nach 1990 der vorerst entstandene Eindruck entgegensteht, die Wiedervereinigung habe bisweilen keinen unmittelbaren negativen Einfluss auf den Bereich der öffentlichen sowie unternehmerischen Einzel- oder auch Kollektivförderung ausgeübt. Die bereits erwähnten Ergebnisse von Hummel und Waldkircher aus dem Jahr 1992 unterstreichen diese erste Einschätzung. Ebenso erweckt die nähere Betrachtung des zeitgenössischen Kunstbetriebs den Anschein, die Wiedervereinigung habe zum Zeitpunkt ihrer Vorbereitung bis hin zu ihrem tatsächlichen Eintreten eine weniger prägnante Rolle gespielt als sie später dann spielen sollte. Im Unterschied zu Literatur und Film wurde beispielsweise in der bildenden Kunst die Thematisierung der deutsch-deutschen Wiedervereinigung oftmals vermieden. Der historische Prozess der „Wende“ entzog vielen Künstlern zusehends ihr inhaltliches Fundament, das sich aus den Spannungen des Kalten Kriegs nährte. Es ist ebenso daran zu erinnern, dass sich in den 1980er Jahren nur wenige Privatsammler und Wirtschaftsunternehmen für Kunst aus Ostdeutschland oder für betreffende Themen der noch nicht absehbaren Einigung interessierten. Erst mit dem unabwendbaren Ende des Kalten Kriegs sollte zusehends Kunst aus den (ehemals) kommunistischen Ländern auf das Tableau des Sammlermarktes rücken.<sup>1369</sup>

Übergreifende Kunststile oder -bewegungen, wie sie vor 1989 noch auszumachen waren, waren dabei seit den 1990er Jahren nur noch schwierig zu bestimmen.<sup>1370</sup> Die Intermedialität der Kunstproduktion sowie die Zusammenführung von Ost und West riefen eine Gattungsvielfalt hervor, die eine Identifizierung über ein spezielles Medium oder eine einheitliche inhaltliche Orientierung hin-fällig machte. Während vorher wenige Kunstzentren wie Köln oder München mit ihren Galerie- und Sammlernetzwerken das Geschehen der westdeutschen Förderszene bestimmten, entstand seither ein bis heute existentes, bundesweites Geflecht aus zahlreichen kleineren wie größeren Hotspots. Schließlich waren Vertrieb und Vermittlung von Kunst nicht mehr unmittelbar an ein funktionierendes Galeriewesen vor Ort gebunden.<sup>1371</sup> Nach Philip Ursprungs Ansicht finde Kunst gegenwärtig auf einer globalen Bühne statt. Auf dieser spiele seit Mitte der 1990er Jahre u. a. die neue Bundeshauptstadt Berlin als der damals „weltweit vitalste Ort für die künstlerische Produktion“ wieder eine maßgebliche Rolle.<sup>1372</sup>

Obwohl die Gutachterinnen Hummel und Waldkircher für ihren Untersuchungszeitraum keine unmittelbaren Veränderungen infolge der deutschen Einigung feststellen konnten, warnten sie jedoch davor, dass sich „die Ausgabenentwicklung im Bereich Kunst und Kultur [...] in den nächsten Jahren – zumindest in den

1368 Siehe Kap. 71; Backhaus-Maul/u. a., *Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur*, S. 20.

1369 Vgl. Ursprung, *Kunst der Gegenwart*, S. 98.

1370 Vgl. ebd., S. 102 und S. 118 f.

1371 Vgl. Kap. 5.3.2.

1372 Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 90–103; Zitat S. 102.

alten Bundesländern – nur in abgeschwächter Form fortsetzen“<sup>1373</sup> werde. Die Ursachen hierfür seien etwa im „Produktzyklus“<sup>1374</sup> der unternehmerischen Öffentlichkeitsarbeit, die stets nach neuen und neuesten Fördermöglichkeiten Ausschau halte, zu suchen. Darüber hinaus sei zu vermuten, dass die vermehrte finanzielle Anstrengung vieler Unternehmen beim Aufbau ihrer geschäftlichen Aktivitäten in der ehemaligen DDR den Spielraum für eine Ausgabensteigerung einenge. Im Gegensatz dazu könne insbesondere bei größeren Firmen, die sich in den neuen Bundesländern niederließen, mit einer „tatkräftigen Unterstützung“<sup>1375</sup> des dortigen Kulturbereichs gerechnet werden.<sup>1376</sup>

Dieser damaligen Beurteilung der zukünftigen Entwicklung entsprechend zeigte auch die Quellenauswertung sehr deutlich, dass etwa der Kulturkreis nicht nur Chancen in der durch die Einigung bedingten kulturpolitischen Um- und Neuorientierung sah, sondern durchaus auch Risiken fürchtete. Dabei stand nicht nur beim Kulturkreis, sondern auch bei anderen westdeutschen Kulturinstitutionen die direkte Sorge im Raum, dass die öffentliche Hand wegen der neu hinzugekommenen und enormen finanziellen Ausgaben in den neuen Bundesländern das Budget für Kunst und Kultur im Gesamten reduzieren könne. Im Falle einer eventuell bevorstehenden Kürzung der öffentlichen Gelder zugunsten einer wirtschaftlichen Förderpolitik der neuen Bundesländer war etwa von Seiten des Kulturkreises mit Kritik zu rechnen. Schließlich wurde hier die Position vertreten, dass rege kulturelle Aktivität den besten Weg zu einer „echten“ Wiedervereinigung biete.<sup>1377</sup>

Dass dieser Weg kein leichter werden sollte, zeigte letztlich ein weiteres Gutachten durch Marlies Hummel im Jahr 1995. Dieses relativiert den bisherigen Eindruck einer Wiedervereinigung ohne weitreichende Auswirkungen.<sup>1378</sup> Denn laut Hummels Untersuchung geriet die deutsche Wirtschaft erst in den Jahren nach 1991 in „eine Schwächephase, die in die stärkste Rezession der Nachkriegszeit“<sup>1379</sup> mündete. Der konjunkturelle Einbruch und die damit einhergehenden strukturellen Anpassungserfordernisse der Unternehmen nach 1990/1991 bremsten die zuvor prognostizierte, konstatierte sowie einigungsbedingte Sonderkonjunktur, was sich auch auf den Bereich des unternehmerischen Kunstengagements auswirkte.<sup>1380</sup>

Die wirtschaftliche Rezession brachte auch den Kunstmarkt an den Rand des Zusammenbruchs. Dies zeigte sich etwa an den Umsätzen der beiden marktbeherrschenden Auktionshäuser „Sotheby’s“ und „Christie’s“, die im Jahr 1991 einen enormen Einnahmerückgang zu beklagen hatten. Insbesondere im För-

1373 Hummel/Waldkircher, Entwicklungstrends, S. 229; vgl. Hummel, Neuere Entwicklungen bei der Finanzierung von Kunst und Kultur, S. 79 ff.

1374 Hummel/Waldkircher, Entwicklungstrends, S. 229.

1375 Ebd.

1376 Ebd.

1377 Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 114.

1378 Vgl. Hummel, Marlies: Kulturfinanzierung durch Unternehmen in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge (Ifo-Studien zu Kultur und Wirtschaft 16), München 1995.

1379 Hummel, Kulturfinanzierung in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge, S. 50.

1380 Vgl. ebd.

dersektor der impressionistischen und modernen Kunst, der in den 1980er Jahren einen regelrechten Aufschwung erlebt hatte, sanken die Preise.<sup>1381</sup> Für die Seite der Förderer konnte Marlies Hummel zwar wiederholt feststellen, dass die Förderung von Kunst und Kultur auch während des Konjunkturerinbruchs integraler Bestandteil des Unternehmenssektors blieb: „Trotz ökonomischer Sachzwänge“<sup>1382</sup> wurden einerseits (minimal) höhere Beträge als in den 1980er Jahren ausgegeben.<sup>1383</sup> Andererseits jedoch schrumpfte das kulturelle Engagement, weil Unternehmen aufgrund von Rationalisierungsmaßnahmen, schwierigen Anpassungsprozessen in Ostdeutschland sowie der internationalen Wettbewerbsfähigkeit ihre Förderbereiche bzw. -profile zielgenauer auszurichten hatten. Preisgünstigere Förderformen wie Sach- und Materialspenden wurden kostspieligeren wie zum Beispiel langfristig gesponserte Großveranstaltungen vorgezogen.<sup>1384</sup>

Nach Ansicht des Kulturwissenschaftlers Armin Klein zeige das Hummel-Gutachten in „seiner Trendabschätzung“<sup>1385</sup> also „die Doppelgesichtigkeit des Finanzierungsinstruments Kultursponsoring“,<sup>1386</sup> auf die bereits hingedeutet wurde. Im Folgenden wird sich daher zeigen müssen, wie die unternehmerische Kunstförderpraxis als ein scheinbar fest etablierter Bestandteil in einem System von neudefinierten und motivational gewandelten Werten neben einer zunehmend ökonomischen Selektion der möglichen Fördersegmente seit den späten 1980er Jahren bestehen konnte.<sup>1387</sup>

Bedingt durch die veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen im Bereich der privaten Kulturförderung in Folge der deutsch-deutschen Einigung und aufgrund der spürbaren Tendenzen einer staatlichen Kompetenzverschiebung im Zuge der Globalisierung, bezog auch der Kulturkreis zu Beginn der 1990er Jahre dann erstmals gezielt und mittlerweile stellvertretend für die gesamte fördernde Wirtschaft Stellung in der Öffentlichkeit. Bereits die Namensänderung von „Kulturkreis im BDI e.V.“ zu „Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.“ im Jahr 1992 signalisierte, dass der Kulturkreis die vollständige, kulturengagierte deutsche Wirtschaft und somit auch nichtindustrielle Unternehmen der Bundesrepublik repräsentieren wollte. Die Neudefinition des Fördervereins brachte in Zeiten, in denen sich die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen wirtschaftlichen Handelns im Umbruch befanden, unmissverständlich zum Ausdruck, als eigenständiger und umfassender Akteur auftreten zu wollen. Damit konnte nicht

1381 Vgl. Ursprung, *Kunst der Gegenwart*, S. 105; siehe auch: O.V.: „Mond auf, Sonne unter.“ Beklommenheit beim Bilderhandel: Die Auktionshäuser verzeichnen schwere Umsatzeinbrüche, in: Spiegel-Online (16.12.1991): <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13492059.html> (4.07.2015).

1382 Hummel, *Kulturfinanzierung in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge*, Vorwort, o.S.

1383 Gegenüber dem Vergleichsjahr 1989/90 (Studie Hummel/Waldkircher), in dem sich die Fördersumme auf 360 Mio. DM belief, hat die Kulturförderung durch Unternehmen im Jahr 1994 eine Höhe von rund einer halben Milliarde DM erreicht, siehe: Hummel, *Kulturfinanzierung in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge*, S. 65.

1384 Vgl. ebd., S. 50 f.; siehe auch: Klein, *Der exzellente Kulturbetrieb*, S. 235.

1385 Ebd.

1386 Ebd.

1387 Siehe Kap. 7.2 und 7.5.

zuletzt auch die Verantwortung für ein erweitertes Aufgabengebiet übernommen und der eigene Wirkungsbereich vergrößert werden.<sup>1388</sup>

Alle Kulturkreisgremien vergaben weiterhin ihre Preise und Stipendien, wobei das Gremium Architektur sich beispielsweise mit den durch die Wiedervereinigung entstandenen veränderten Bedingungen beschäftigte und demnach seine Arbeit auf das Gebiet der ehemaligen DDR verlagerte. Innerhalb von acht Jahren, von 1992 bis 2000, wurden vier große Stadtbau-Projekte in Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Brandenburg durchgeführt. Wie in fast allen Bauprojekten des Kulturkreises sollten hier Studenten verschiedener Hochschulen unter Leitung von Hochschullehrern die Möglichkeit erhalten, in der Praxis die aktuellen Probleme und Herausforderungen rund um den Städtebau zu erfahren. 1992 wurde beispielsweise im Projekt „Wohnen und Arbeiten“ ein Wettbewerb ausgeschrieben, in dem es darum ging, die Plattenbausiedlung des Schweriner Stadtteils Lankow mittels einer besseren Vernetzung von Wohn-, Arbeits- und Erholungsräumen einerseits zu „vitalisieren“<sup>1389</sup> und andererseits zu „kompletieren“.<sup>1390</sup> Mit Hilfe eines interdisziplinären Planungsansatzes sollte der komplexe Wohnstandort, der in den 1960er Jahren nach strengen formalen Regeln in industrieller Bauweise errichtet worden war, wiederbelebt und durch die Ansiedlung fehlender Einrichtungen vervollständigt werden.<sup>1391</sup> Ähnlich wie in Schwerin wurden 1994 städtebauliche Konzepte für das Dessauer „Gasviertel“, die Einbindung der Bahnlinie Dessau-Wörlitz und die Eingliederung des Biosphärenschutzgebiets „Wörlitzer Gartenreich“ erarbeitet.<sup>1392</sup>

Während in diesen Projekten die architektonischen Hinterlassenschaften der DDR im Vordergrund standen, widmete sich der Kulturkreis 1996 in Thüringen den „Folgen der Wiedervereinigung für den Stadtraum“.<sup>1393</sup> Schließlich siedelten in kürzester Zeit viele westdeutsche Firmen sowie größere Einkaufszentren in die neuen Bundesländer und wurden an den Rändern ostdeutscher Städte sesshaft. Hier entstanden gleichzeitig neue Wohnsiedlungen, was ein Aussterben der früheren Stadtzentren zur Folge hatte. Im Projekt „Von Innen nach Außen“ sollte „der baupolitischen Situation der geplanten Verödung der Innenstädte“<sup>1394</sup> im Raum zwischen Erfurt und Weimar entgegengewirkt werden.<sup>1395</sup> Mit dem Projekt „Die neuen Medien – Der Raum und die Grenzen“, in dem es im Gebiet der Niederlausitz um die Auswirkungen neuer Medien auf die Entwicklung von

1388 Vgl. Loeffelholz, Bernhard von/Willnauer, Franz: Vorwort, in: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1992/93, S. 5.

1389 Höhn, Axel: Schwerin-Lankow. Zur Vitalisierung eines Neubaugebietes der 60er Jahre, in: Wohnen und Arbeiten. Städtebauliches Modellprojekt Schwerin-Lankow, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Heidelberg 1993, S. 8–10, hier: S. 10; „Der Schweriner Stadtteil Lankow ist kein Problemschwerpunkt, er bedarf aber sehr sensibler Überlegungen zu seiner Vitalisierung und Einbindung in das Stadtganze.“

1390 Ebd., S. 9: „Da viele dieser Einrichtungen in der ursprünglichen Planung angedacht waren, dann aber nicht realisiert wurden, heißt ein wesentlicher Lösungsansatz für das Neubaugebiet Lankow: Komplettierung.“

1391 Ebd., S. 9 f.

1392 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Von Dessau nach Wörlitz. Beiträge zur Vitalisierung einer Industrie- und Kulturlandschaft, Heidelberg 1996, S. 34.

1393 Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 122.

1394 Schumacher, Peter/Oetker, Arend: Vorwort, in: Von Innen nach Außen. Stadtentwicklung ohne Stadt?, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Heidelberg 1997, S. 6 f., hier: S. 6.

1395 Vgl. ebd.

Regionen, Städtebau und Architektur ging, schlossen die Maßnahmen in den neuen Bundesländern im Jahr 2000 ab.<sup>1396</sup>

Die Erweiterung des Tätigkeitsfelds nach Ostdeutschland sowie der neue Anspruch, die gesamte Wirtschaft vertreten zu wollen, wurden auch im Vorwort der im Jahr 1992 neu gefassten Kulturkreissatzung verankert. Dort heißt es, dass dem Kulturkreis, der seit langem über den Bereich der Industrie hinausgewachsen sei, „(n)ach dem Zusammenbruch des Sozialismus im östlichen Deutschland wesentlich erweiterte Aufgaben“<sup>1397</sup> zukämen. Der wirtschaftliche Aufbau sowie die deutsche Einigung sollten nicht nur im ökonomischen und politischen Bereich geschehen, sondern auch als kulturelle Prozesse verstanden werden.<sup>1398</sup>

Der in der Satzung neu verankerte Pflichtgedanke einer direkten Teilhabe an der zu bewältigenden Einigung beinhaltete m. E. zum einen die Erweiterung des Aufgabenspektrums im Hinblick auf die gesellschaftliche, polyzentrische Mitverantwortung zur Bildung sozialkultureller Grundlagen. Zum anderen eröffnete die neue Satzungsaufgabe die Option, als Fürsprecher der fördernden Wirtschaft direkt an der öffentlichen Diskussion über kulturelle, wiedervereinigende Belange zu partizipieren, wenn nicht sogar diese mitzugestalten und mitzuentcheiden. Das gestiegene Selbstbewusstsein des Fördervereins wird so dann auch auf der Jahrestagung vom 1. bis 3. Oktober 1993 in Schwerin deutlich. Hier reagierten die Kulturkreismitglieder erstmals mit einer öffentlichen Bekanntmachung auf die Ankündigung der Bundesregierung, ab dem Folgejahr die Übergangsfinanzierung für die neuen Bundesländer einzustellen.<sup>1399</sup>

Im sogenannten Schweriner Manifest rief der Kulturkreis zu einem „kulturpolitisch verantwortlichen gemeinsamen Handeln auf der Grundlage einer Verständigung aller Beteiligten (in der Kulturförderung)“<sup>1400</sup> auf, um „verheerende Folgen für die Kultur in den neuen Bundesländern“<sup>1401</sup> verhindern zu können. Im Manifest heißt es:

„Wer den wirtschaftlichen Aufschwung und Umbau im Osten mit einem zusammengestrichenen staatlichen Kulturbudget beschleunigen will, der vernachlässigt vor allem jene Kräfte der inneren Vereinigung, die den Menschen Perspektiven vermitteln.“<sup>1402</sup>

Die in der Denkschrift adressierte Bundesregierung sei demnach gewillt, die notwendigen „Kräfte der inneren Vereinigung“<sup>1403</sup> die nach Ansicht des Kulturkreises aus dem kulturellen Potential der Länder bestünden, zu vernachlässi-

1396 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Die Neuen Medien – Der Raum und die Grenze. Perspektiven und Konzepte für die Niederlausitz, Heidelberg 2000.

1397 Vorwort aus dem Jahre 1992, in: Satzung, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1992, o.S.; vgl. Willnauer, Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., S. 237.

1398 Vgl. ebd.

1399 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.: Schweriner Manifest, in: Kultur in gemeinsamer Verantwortung (I), Manifeste – Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., <sup>2</sup>Bonn 1997, S. 9 f., hier: S. 9.

1400 Ebd., S. 10; vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 237.

1401 Kulturkreis, Schweriner Manifest, S. 9.

1402 Ebd., S. 10.

1403 Ebd.

gen. Damit würde gewissermaßen das Gegenteilige von Aufbau und Weiterentwicklung bewirkt, weil Kultur eben „kein austauschbares, ersetzbares oder kurzfristig verzichtbares Konsumgut“ bilde, sondern „eine andauernde Investitionspflicht“<sup>1404</sup> sei. Die hier verwendete Terminologie „Konsumgut“ oder „Investitionspflicht“ zeigt, dass auch der Kulturkreis die seit den späten 1980er Jahren eingeführte wirtschafts- und politikwissenschaftliche Begrifflichkeit in den Bereich der Kunst- und Kulturförderung aufnimmt.

Der Kulturkreis sah sich in seiner Position als Verein der gesamten deutschen Wirtschaft bestärkt und fühlte sich im Hinblick auf den bevorstehenden Rückgang der staatlichen Gelder zu einer öffentlichen Stellungnahme berufen, wenn nicht sogar gezwungen. Die öffentlichkeitswirksame Mobilisierung von Seiten der privaten Kollektivförderung führte dabei nicht nur beim Kulturkreis zur Mitbegründung des „Aktionskreises Kultur“. Dieser wurde am 10. November 1994 gegründet und setzte sich aus Fachleuten sowie Vertretern des Kulturkreises, des Stifterverbandes der Deutschen Wissenschaft und des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen (BDS) zusammen.<sup>1405</sup>

Die implizit kulturpolitische Ausrichtung des „Aktionskreises Kultur“ beinhaltet schließlich das Ziel, „in Anbetracht der gegenwärtigen Lage, die von Sparzwängen, Unsicherheiten, Desorientierungen und manchen Fehlentwicklungen geprägt“ gewesen sei, „ein nationales Forum für den kulturpolitischen Diskurs zu bilden“.<sup>1406</sup> Im Weißbuch „Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung“ wurden Denkschriften, Stellungnahmen und kulturpolitische Positionen zusammengestellt, die im Jahr 1995 in einer ersten Auflage den Regierungen von Bund und Ländern sowie allen Verantwortlichen in Ministerien und Behörden als Anregung für gesetzgeberische Maßnahmen sowie als Grundlage neuer Initiativen vorgelegt wurden.<sup>1407</sup>

Seither setzte der „Aktionskreis Kultur“ gezielt Arbeitsgruppen ein, die sich etwa mit Verbesserungsvorschlägen für die steuerliche Gemeinnützigkeits- und Spendenregelung beschäftigten oder über mögliche Modelle der praxisorientierten Kooperation zwischen öffentlicher Hand und privaten Förderern reflektierten. Die Ergebnisse hierzu wurden wiederum 1996 im Grünbuch „Die Krise überwinden“ veröffentlicht.<sup>1408</sup> Ein Jahr später folgte mit dem Blaubuch „Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner“ eine Ausarbeitung zur kulturpolitischen Auseinandersetzung um das Thema Sponsoring.<sup>1409</sup>

1404 Ebd., S. 9 f.

1405 Vgl. Heinze, Thomas: Kulturförderung. Sponsoring, Fundraising, Public-Private-Partnership, Münster/Hamburg 1999, S. 208.

1406 Loeffelholz, Berhard von/Hünnekens, Ludger: Vorwort zur Neuausgabe, in: Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung I. Manifeste, BDI e.V., <sup>2</sup>Bonn 1997, S. 7 f.; vgl. Loeffelholz, Berhard von/Sieghardt, Köckritz von: Vorwort, in: Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung I. Manifeste, Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., 1Bonn 1995, S. 9; Gespräch mit Gehring/Müller: Der Aktionskreis Kultur habe ausschließlich eine kulturpolitische Ausrichtung.

1407 Loeffelholz/Köckritz, Vorwort, S. 9.

1408 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (II). Die Krise überwinden. Grünbuch des Aktionskreises Kultur, Köln 1996.

1409 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III). Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner. Blaubuch des Aktionskreises Kultur, Köln 1997, besonders: S. 143: „Der neue BMF-Erlass zum Sponsoring.“; siehe Kap. 7.3.2.

Die übergreifende Kooperation verschiedenster Akteure der privaten Kulturförderung verdeutlicht, dass die mobilisierende und kulturpolitisch partizipierende Entwicklung keineswegs ein Randphänomen am Beispiel des Kulturkreises bildete. Die zahlreichen Verfasser diverser Denkschriften zeugen etwa im „Weißbuch“ von einem breiten Spektrum an Arbeitsgemeinschaften und Privatinitiativen, die sich seit Beginn der 1990er Jahre für den Bereich der Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik stark machten.<sup>1410</sup> Die detaillierte und fundierte Auseinandersetzung der privaten Wirtschaft mit ihrem Tätigkeitsgebiet und dessen Betrachtung im Interdependenzverhältnis zur öffentlichen Kulturpolitik begünstigte die Herausbildung eines neuen, dialektischen Selbstverständnisses, das fortan auch im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung spürbar wurde.

1410 Vgl. Inhaltsverzeichnis der ersten und auch der zweiten Ausgabe des Weißbuchs (a.a.O.).



# 7 „Turnaround“: Profilierung und kulturelle Lobby (1997–2010)

Im Laufe der 1990er Jahre erreichten die Investition in „Wandaktien“<sup>1411</sup> sowie die Verbindung des privaten Kunstengagements mit kommerziellen Marketingeffekten ganz eigene, neue ökonomische sowie ästhetische Dimensionen. Dabei verlief die zunehmende Alimentierung der Kunst durch unterschiedlichste Wirtschaftsbranchen und mit ihr die profitorientierte Annäherung der Unternehmen an den Bereich der Kulturförderung bereits seit den 1970er Jahren als schleichender Prozess. Die Folgeerscheinungen der Kunstmessen deuteten etwa bereits darauf hin, dass mit einer zur Ware transformierten und strategisch vermarkteten Kunst nicht nur die Beziehungen zwischen Kunstwerk, Produzent, Vermittler und Interessent eine Wandlung erfahren hatten.<sup>1412</sup> Auch die private Kunstförderung folgte seither verstärkt den geänderten Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien von Kunst und Kultur als kommerzielle Anlageobjekte aber auch als gemeinschaftlich-gesellschaftliche Ressourcen.<sup>1413</sup>

Im Gegensatz zu den Studienergebnissen des Kulturkreises von 1986 hatte sich das Blatt also gewendet: Bewusst initiierte Fördermaßnahmen von Seiten der Wirtschaft nahmen seit Ende der 1980er Jahre aus ökonomischen, unternehmensbezogenen Gründen zu und die recht zögerliche, abwartende Haltung gegenüber Neuerungen im Bereich der privaten Förderung wurde bis zu Beginn der 1990er Jahre abgelegt. Der für die 1980er Jahre in der Fachliteratur umschriebe und als solcher auch wahrgenommene „Stimmungswandel“<sup>1414</sup> war eingetreten, sodass fortan ein experimentierfreudiger Handlungsdrang das immer breiter werdende Spektrum an Formen des unternehmerischen Kunstengagements bestimmen sollte.<sup>1415</sup>

Die zunehmende Integration der Kunstförderung in den Bereich der strategischen Marketing- und Unternehmenskommunikation auf Seiten der Förderer, aber auch die verstärkte Berücksichtigung der neuen Finanzierungsmöglichkeit auf Seiten der Geförderten, spiegeln sich in der Begrifflichkeit wider, die seit Mitte der 1990er Jahre in der themenspezifischen Literatur verwendet wird. Statt des Begriffs der Kunst- oder Kulturförderung taucht hier vermehrt oder sogar ausschließlich der des Kultur- oder Kunstsponsorings auf.<sup>1416</sup> Inwieweit dann die in Kapitel 6.1 angenommene Aufwertung und prognostizierte Etablierung des unternehmerischen Kunstengagements als eigenständiger Zuständigkeitsbereich im Unternehmen tatsächlich stattfand, soll sich im Folgenden und besonders im Hinblick auf die gegenwärtig noch anhaltende Finanz- und Wirtschaftskrise zeigen.

1411 Herzog, Aus dem Himmel auf den Markt, S. 12.

1412 Vgl. Kap. 4.2.2.

1413 Vgl. Baar, Fabian: Was heißt hier Kunst? Alte und neue Konzepte, in: Die Kultur der 90er Jahre (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), hrsg. von Werner Faulstich, München 2010, S. 309–334, hier: S. 309.

1414 Roth, Kultur-Sponsoring, S. 21.

1415 Vgl. ebd.

1416 Vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 235 f.; Rothe, Kultursponsoring und Image-Konstruktion, S. 4f; zur historischen Entwicklung der Benennung von Werbung als „Sponsoring“, siehe: Pluschke, Kunstsponsorings, S. 49 ff.

Somit bezieht sich der aus dem Wirtschaftsvokabular entlehnte Titel „Turn-around“<sup>1417</sup> nicht nur auf unternehmerische Maßnahmen zur Überwindung dieser Krise im Bereich der Kulturförderung. Er verweist zudem auf einen prägnanten Umschwung in der bisher meist vage formulierten, oftmals individuell geprägten Förderphilosophie eines Unternehmers oder eines Unternehmens. Denn vor dem Hintergrund externer Entwicklungen formierte sich stattdessen eine übergreifende, gesamtunternehmerische Selbstwahrnehmung und -präsentation, die auf den Inhalt und die gesellschaftliche Verortung der privaten Kunst- und Kulturförderung maßgeblich Einfluss nehmen sollten.

## 7.1 Externe Ausrichtung: Sponsoring und kulturelle Verträglichkeit

Die gezielten Fördermaßnahmen des Kulturkreises im Bereich Architektur hatten gezeigt, wie die neuen Anforderungen infolge der Wiedervereinigung und des dadurch erweiterten Fördergebiets auf direktem Wege bzw. auf unmittelbarer Förderebene konzeptionell umgesetzt wurden. Diese Maßnahmen verliefen parallel zu tiefgreifenden Entwicklungen in übergeordneten Strukturen, etwa in der bundesdeutschen Kulturpolitik oder im immer internationaler agierenden Wirtschaftssystem. Nach der deutsch-deutschen Einigung und im Hinblick auf die zunehmende Integration Europas musste sich der kulturelle Horizont auch hier entsprechend öffnen und weiterhin festigen.

In der staatlichen Kulturpolitik fand mit dem Regierungswechsel im Jahr 1998 eine komplette Neuorientierung statt, die sich konkret in der Neugründung des Staatsministeriums für Kultur unter der Leitung des „Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien“ äußerte. Die Bildung eines eigenen Ausschusses für Kultur und Medien im Bundestag und die Verlagerung des Zuständigkeitsbereichs vom Innenresort direkt ins Kanzleramt signalisierten, dass Kunst und Kultur einen parlamentarisch höheren Stellenwert in der Bundespolitik erhalten sollten. Der Bund erhöhte das Fördervolumen für die staatliche Kulturförderung, die sich nun auf Institutionen in Berlin und auf die neuen Bundesländer fokussierte.<sup>1418</sup> Die rot-grüne Regierung unter Bundeskanzler Gerhard Schröder versuchte, auf institutioneller sowie auf ideeller Ebene die nationale Identität mit Hilfe einer notwendigen Förderung und Repräsentation deutscher Kultur im Inneren wie im Äußeren in Zeiten der Europäisierung und Globalisierung zu stärken.<sup>1419</sup>

1417 „Turnaround“ bezeichnet eine „Wende eines in einer wirtschaftlichen Krise befindlichen Unternehmens von der (existenzgefährdenden) Verlustzone in eine langfristige (überlebensorientierte) Gewinnsituation“ und wird im Sinn von „Trendwende“ verwendet, siehe: Stichwort „Turnaround“, in: Gabler Wirtschaftslexikon, hrsg. Springer Gabler Verlag, online: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/16678/turnaround-v8.html> (4.07.2015).

1418 Zu den Ausgaben des Bundes im Jahr 1998 siehe: Endreß., Kulturpolitik des Bundes, S. 138.

1419 Vgl. Wolfrum, Edgar: Rot-Grün an der Macht. Deutschland 1998–2005, München 2013, S. 634 f.

Der recht unscharfe und inflationär verwendete Begriff der „Globalisierung“ avancierte seit Mitte der 1990er Jahre zum Schlagwort im deutschen Sprachraum. Für den kulturellen Bereich fasst er etwa Phänomene wie die weltweite Ausbreitung des Kommunikations- und Mediennetzes, das Loslösen kultureller Praktiken von bestimmten Räumen sowie die internationale Verfügbarkeit aller künstlerisch-ästhetischen Formen zusammen.<sup>1420</sup>

Im Erfahrungshorizont der deutschen Bundesbürger spielte sich die „kulturelle Globalisierung“<sup>1421</sup> weitestgehend im europäischen Rahmen ab. Die Europäische Union (EU) erweiterte sich stetig und trieb seit Mitte der 1980er Jahre eine stärkere Integration der Mitgliedsstaaten voran. Die Einführung des Euro im Jahr 2002 trug dann wesentlich zur europäischen Bewusstseinsbildung der Deutschen bei. Um die verschiedenen nationalen Kulturen weiterhin zusammenzuführen, sollten EU-Kulturprogramme der internationalen Verflechtung dienen. Im Rahmen solcher konnte der Bund weitere Finanzierungsquellen für die Förderung von Kultur gewinnen, wenn er denn seine Kulturförderung nach einem erweiterten, europäischen bzw. internationaleren Kulturbegriff ausrichtete.<sup>1422</sup>

Dieser war schließlich bereits seit der Weltkonferenz zur Kulturpolitik in Mexiko im Jahr 1982 offiziell eingeführt worden und hatte etwa in Bundeskanzler Kohls Konzeption der Kulturgesellschaft Spuren hinterlassen.<sup>1423</sup> Dabei sah der „weite“ Kulturbegriff im Gegensatz zum „engen“ Kulturbegriff, der Kultur ausschließlich als Kunst verstand, die Kultur nun als

„[...] die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte [...], die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen; [...]“<sup>1424</sup>

Dennoch ließ die reale Ausrichtung der bundesdeutschen Kulturpolitik bis in die 1990er Jahre eine fundierte Auseinandersetzung und Umsetzung des in Mexiko geforderten Kulturbegriffs, der kurzgefasst nun Kultur als Künste mitsamt aller Lebensweisen und -formen definierte, vermissen. In diesem Kontext wurde oftmals als freisprechendes Argument angeführt, dass die kostenintensive Unterhaltung der staatlichen Opernhäuser, Museen, Bibliotheken und Theater zu wenig Finanzmittel für eine Ausweitung der öffentlichen Förderung im Sinne eines erweiterten Kulturbegriffs übrig ließ.<sup>1425</sup>

1420 Vgl. Scherrer, Christoph/Kunze, Caren: Globalisierung, Göttingen 2011, S. 7 und S. 16 f.; Winter, Carsten: Kulturwandel und Globalisierung. Eine Einführung in die Diskussion, in: Kulturwandel und Globalisierung, hrsg. von Caroline Y. Robertson/Carsten Winter, Baden-Baden 2000, S. 13- 73, hier: S. 13 ff.

1421 Scherrer/Kunze, Globalisierung, S. 15.

1422 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 517 ff.

1423 Vgl. Fuchs, Max: Kulturpolitik, Wiesbaden 2007, S. 19.

1424 UNESCO-Kommission der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Weltkonferenz über Kulturpolitik: Schlussbericht d. von d. UNESCO vom 26.07.-6.08.1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz (UNESCO-Konferenzbericht 5), München 1983, S. 121; vgl. Fuchs, Kulturpolitik, S. 99.

1425 Vgl. Fuchs, Kulturpolitik, S. 19; siehe auch: Wolfrum, Rot-Grün an der Macht, S. 627.

Erst nach der Jahrtausendwende machten sich die Bundesregierung bzw. die kulturpolitischen Verantwortungsträger eine erweiterte Kulturdefinition zu eigen.<sup>1426</sup> Im Sinne der europäischen Kulturpolitik standen künftig die nationale sowie regionale Vielfalt und eine verstärkte Unterstützung des gemeinsamen europäischen Kulturerbes im Fokus. Zwar räumte Artikel 151 des Maastrichter Vertrages von 1993 der eigenständigen, nationalen Kulturpolitik Vorrang gegenüber den gemeinsamen, europäischen Aktivitäten ein. Mit der sogenannten Kulturverträglichkeitsklausel wurde jedoch darauf bestanden, dass kulturelle Belange in allen Tätigkeitsbereichen der nationalen Politik eine gewichtigere Rolle einnehmen. Eine bessere Balance zwischen Kultur und Wirtschaft sollte beispielsweise auch ermöglicht werden. „Kulturverträglichkeit“ bedeutete, dass kulturelle Ordnungen nicht verletzt, sondern respektiert und nach Möglichkeit auch gefördert werden.<sup>1427</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch die am 21. März 2002 gegründete und über Jahrzehnte hinweg heftig diskutierte „Kulturstiftung des Bundes“ zu sehen. Negative Kritik wurde dabei insbesondere von Seiten der Länder geäußert. Diese unterhielten bereits seit 1987 eine eigene Kulturstiftung und befürchteten nun eine Konkurrenz zu ihrer grundgesetzlich garantierten Kulturhoheit. Nach Ansicht der Befürworter habe der Bund mit seiner Stiftung jedoch dem „Ensemble der Kulturförderung“<sup>1428</sup> in der Bundesrepublik eine „beachtliche Stimme“<sup>1429</sup> hinzugefügt. Der Stellenwert, den der Bund der Kultur in der Gesellschaft einräume, werde hierdurch unterstrichen; das mit der Stiftungsgründung positiv gesetzte Signal berechtige nun zu der Erwartung, dass „gesellschaftliche Verantwortung für den Erhalt und die Belebung der reichen Kulturlandschaft“<sup>1430</sup> auch unter schwierigen Rahmenbedingungen weiter wachse.<sup>1431</sup> Pläne zu einer Fusion der Landes- und Bundesstiftung, wie es etwa Kulturstaatsminister Julian Nida-Rümelin oder Kulturstaatsministerin Christina Weiss zeitweise vorsahen, scheiterten.<sup>1432</sup>

Die Ausweitung des Kulturbegriffs auf internationaler sowie die Frage nach der kulturellen Verträglichkeit auf europäischer Ebene schlugen sich nicht nur im staatlichen Förderverständnis, sondern auch in der unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung nieder. Ebenso wie die Bundesregierung, die nun dazu an-

1426 Vgl. Statistische Ämter des Bundes und Länder (Hrsg.): Kulturfinanzbericht 2008, Wiesbaden 2008, S. 11.

1427 Vgl. Drucksache des Deutschen Bundestages 16/7000 vom 11.12.2007: Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Berlin, S. 414 ff.; siehe auch: Klein, Kulturpolitik, S. 76; Döpfner, Kunst und Kultur, S. 18 ff.

1428 Farenholtz, Alexander: Lichtblick Kulturstiftung des Bundes. Staatliches Engagement in Zeiten knapper Kassen öffentlicher Haushalte, in: AKMB-news 9 (2003), Nr. 2., S. 30–31, hier: S. 31, pdf-Dokument online: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/akmb-news/issue/view/92/showToc> (4.07.2015).

1429 Ebd.: Eine „beachtliche Stimme“ meint etwa die Zuwendungsstiftungen des Bundes aus dem Haushalt des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, die sich im Jahr 2003 auf 25 Mio. Euro, 2014 auf rund 40 Mio. Euro beliefen; vgl. Zahlen online über Homepage der Bundesregierung: [http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte fuer Kultur und Medien/kultur/kunstKulturfoerderung/stiftungen/kulturstiftungBund/\\_node.html](http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/Beauftragte fuer Kultur und Medien/kultur/kunstKulturfoerderung/stiftungen/kulturstiftungBund/_node.html) (4.07.2015).

1430 Farenholtz, Lichtblick Kulturstiftung, S. 31.

1431 Ebd.; siehe auch: Wolfrum, Rot-Grün an der Macht, S. 626 f.

1432 Vgl. Beyme, Klaus von: Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft, Wiesbaden 2012, S. 133.

gehalten war, sich nach der kulturellen Verträglichkeit ihres (kultur-)politischen Handelns zu fragen, waren in der „polyzentrischen Gesellschaft“<sup>1433</sup> auch zunehmend Wirtschaftsunternehmen dazu berufen, in ihren ökonomischen, aber auch in ihren gesellschafts- und kulturrelevanten Aktivitäten verstärkt ethischen Standards bzw. zeitgemäßen Moralvorstellungen nachzukommen. Schließlich waren sie ebenso als wirksame Akteure der Gesellschaft für die Reproduktion soziokultureller Grundlagen verantwortlich wie der Staat.<sup>1434</sup>

Die „Kulturverträglichkeitsklausel“ ist jedoch nicht nur vor dem Hintergrund fortlaufender, gesellschaftspolitischer Entwicklungen, wie etwa der zunehmenden Privatisierung von öffentlichen Staatsaufgaben, zu betrachten. Auch im Hinblick auf die gleichzeitig stattfindende allgemeine Aufwertung gesunder Lebensführung sowie das wachsende ökologische Bewusstsein in der bundesdeutschen Bevölkerung kommt der ethisch-moralischen Sinnstiftung von Unternehmensaktivitäten maßgebliche Bedeutung zu. Schließlich waren die Sensibilität der Menschen für ihre gemeinschaftliche soziale, wirtschaftliche sowie kulturelle Umwelt und somit ihre Erwartungshaltung gegenüber den gesellschaftlichen Verantwortungsträgern innerhalb der vergangenen zwanzig Jahre gestiegen.<sup>1435</sup>

Michaela Duhme hatte bereits in ihrer Untersuchung von 1986 vermerkt, dass die Entscheidung der Unternehmen für Kunstaktivitäten durch die „allgemeine Einstellung zur Gesamtverantwortung“<sup>1436</sup> enorm erleichtert worden sei. Und tatsächlich führte diese „allgemeine Einstellung“ seit Mitte der 1980er Jahre zu einem Mentalitätswandel im Bereich der unternehmerischen Kunstförderung. Bewusster als zuvor sahen sich große Firmen als gesellschaftliche Verantwortungsträger. Mit ihrer öffentlichen, ökonomischen Aufgabe übernahmen sie zugleich soziale und politische Verpflichtungen in der Gesellschaft:

„Ihr Besitz ist nicht mehr Privatbesitz im alten Wortsinn. Ihre Entscheidungen sind damit nicht mehr ausschließlich privater Art. Die Gesellschaft stellt Erwartungen an sie, die über die bloße Bereitstellung von Waren und Dienstleistungen hinausgehen.“<sup>1437</sup>

Duhmes Wahrnehmungen fügen sich in das Bild des „Stimmungswandels“<sup>1438</sup> der 1980er Jahre, der folglich bis in die 1990er Jahre nicht nur die ökonomischen Aspekte von Kultur- und Kunstgütern, sondern auch die kulturelle Dimension von Wirtschaftsdienstleistungen zunehmend zur Geltung bringen sollte.<sup>1439</sup> Schließlich vermutete Duhme, dass die „Periode des wirtschaftlichen Aufbaus“<sup>1440</sup> zu einer nächsten Stufe übergehe, auf der die „geistigen Dimensio-

1433 Backhaus-Maul, Traditionspfad mit Entwicklungspotential, S. 59; vgl. Kap. 6.5.2.

1434 Zum „Rollenverständnis“ der Unternehmen vgl. Kap. 7.2.

1435 Vgl. Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 485 f.; Wieland, Josef: Corporate Citizens sind kollektive Bürger, in: Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 131–137, hier: S. 136; siehe auch: Größer, Birgit: Kultursponsoring. Die gegenseitigen Abhängigkeiten, S. 53 f.

1436 Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 104.

1437 Ebd.

1438 Vgl. Roth, Kultur-Sponsoring, S. 21.

1439 Vgl. ebd.

1440 Duhme, Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen, S. 104.

nen für die Gesellschaft“<sup>1441</sup> immer bedeutsamer würden. Dieser Schritt zu einer „nächsten Stufe“, die einen „geistigen Wandel“ in der Ausrichtung des unternehmerischen Gesellschaftsengagements bedeutete, muss folglich als eine Entwicklung von mehreren Jahren verstanden werden.

Diese Veränderungen drückten sich nicht zuletzt in dem immer prägnanter werdenden Wandel der Fördermotive aus. Heinz H. Fischer konnte bereits Mitte der 1980er Jahre trotz seiner Einteilung in kulturbezogene bzw. kulturfremde Beweggründe feststellen, dass ursprünglich personengebundenen Engagement auf die jeweilige Firma übergegangen ist, und dass im Umkehrschluss Imagepflege sowie der Gemeinwohlaspekt zusehends wichtiger zu werden schienen.<sup>1442</sup> Die Ergebnisse von Marlies Hummel aus dem Jahr 1995 zeigten schließlich, dass Imagepflege immer deutlicher in den Vordergrund gerückt war und ein bezeichnender „Wandel in den Motiven“<sup>1443</sup> stattgefunden hat. Zusätzlich ist „eine stärkere Betonung [...] aller anderen Ziele auffallend“ gewesen, wonach die Motivkategorien „Mitarbeitermotivation“ oder „Kundenpflege“ „signifikant häufiger“ genannt wurden.<sup>1444</sup> Nach Ansicht der Gutachterin könne dies ein Indiz für eine Einbettung der Kulturförderung in die „gesamte Unternehmenskultur, d. h. (in) die Innen- und Außenbeziehungen der Unternehmen“<sup>1445</sup> sein.

Der seit Anfang der 1980er Jahre in der deutschsprachigen, betriebswirtschaftlichen Diskussion eingeführte Begriff der „Unternehmenskultur“ (Corporate Culture) soll dabei verdeutlichen, dass

„Betriebswirtschaften in ihrem Agieren eine gewisse wert- und normbezogene Eigenständigkeit entwickeln [...], durch welche sie sich voneinander und u. U. auch bis zu einem gewissen Grade vom Wert- und Normgefüge der Gesamtgesellschaft abheben“<sup>1446</sup>

können. Die Bezeichnung „Unternehmenskultur“ umfasst folglich die gemeinsamen Werte, Normen sowie Einstellungen sämtlicher Unternehmensmitglieder und prägt das Verhalten bzw. die Entscheidungen eines Unternehmens im gesellschaftlichen Kontext.<sup>1447</sup> Demnach gehören auch die von Hummel erwähnten Innen- und Außenbeziehungen einer Firma zur Unternehmenskultur, die so dann die Grundlage für die mehr nach außen orientierte Unternehmensidentität (Corporate Identity) in Form eines absatzwirtschaftlichen Erscheinungsbildes (Image) nach außen bildet. Unternehmenskultur und -identität sind somit nicht identisch, hängen aber unmittelbar miteinander zusammen und bestehen darü-

1441 Ebd.

1442 Vgl. Kap. 6.2.

1443 Hummel, Kulturfinanzierung durch Unternehmen in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge, S. 52.

1444 Ebd.

1445 Ebd.

1446 Heinen, Edmund: Unternehmenskultur als Gegenstand der Betriebswirtschaftslehre, in: Unternehmenskultur. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis, hrsg. von Edmund Heinen/Matthias Fank, München 1997, S. 1–48, hier: S. 2 und S. 22 f.; vgl. Bruhn, Sponsoring, S. 326; zur „Diskussion kultureller Phänomene in Betriebswirtschaften“ siehe: Heinen, Edmund: Unternehmenskultur, S. 4–15.

1447 Vgl. Heinen, Unternehmenskultur, S. 2; Bruhn, Sponsoring, S. 326.

ber hinaus nicht erst seit ihrer begrifflichen Einführung in die deutsche Diskussion über gesellschaftliches Unternehmensengagement im Laufe der 1980er Jahre.<sup>1448</sup>

Ohne im Rahmen dieser Arbeit detailliert auf die betriebswirtschaftliche Typologisierung von „Unternehmenskulturen“<sup>1449</sup> eingehen zu müssen, ist an dieser Stelle jedoch von Relevanz, dass die Unternehmenskultur als ein „ideelles Meta-system des Sozialsystems Unternehmung“<sup>1450</sup> verstanden werden muss, welches in nahezu allen Bereichen eines Unternehmens zum Ausdruck kommt.<sup>1451</sup> Somit finden auch das inner- und außerbetriebliche Handlungsfeld des unternehmerischen Kunstengagements in der jeweiligen, nicht selten traditionsreichen Unternehmenskultur ihre Begründung – und nach näherer Betrachtung der oben dargelegten Ergebnisse nun auch im Laufe der 1990er Jahre ihre Verankerung.

Der Beweggrund, Kunst und Kultur aus Verantwortung gegenüber der Gesellschaft zu unterstützen, konnte bereits von Beginn dieser Arbeit an für die Entwicklungen innerhalb der privaten Kunst- und Kulturförderung ausgemacht werden. Schließlich begannen in der Nachkriegszeit und dann auch in der frühen Bundesrepublik viele Unternehmer ihr Kulturrengagement in Rückbezug auf den Gemeinwohlaspekt bzw. auf die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung. Der Kulturkreis gründete seinen Verein doch genau hierauf.<sup>1452</sup>

Die Fragen nach einer kulturellen Verträglichkeit bzw. nach einer moralischen Grundüberzeugung von unternehmerischer Gesellschaftsaktivität hatten nun den Bereich der zeitgenössischen Kulturförderung bzw. des Kultursponsorings vollständig erreicht. Wettbewerbe oder Ratings wie das „Corporate Responsibility Rating“<sup>1453</sup> (CRR) aus dem Jahr 1997 bewerten seit Ende der 1990er Jahre die unternehmerische Praxis gesellschaftlichen Engagements nach ethisch-ökologischen Kriterien.<sup>1454</sup> Dabei reiht sich etwa das CRR nahtlos in den Trend der zu dieser Zeit auch in vielen anderen Bereichen betriebenen „Listifizierungen“<sup>1455</sup> ein. Axel Schildt und Detlef Siegfried sprechen nicht umsonst von einer „gesellschaftlichen Obsession, alles in demoskopischen Daten, Statistiken und Ranglisten“<sup>1456</sup> erfassen zu wollen.

1448 Vgl. Fank, Matthias: Ansatzpunkte für eine Abgrenzung des Begriffs „Unternehmenskultur“ anhand der Betrachtung verschiedener Kulturebenen und Konzepte der Organisationstheorie, in: Heinen/Fank, Unternehmenskultur, S. 239–262, hier: S. 252 ff.; vgl. Backhaus-Maul, Holger/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur, S. 18 f.

1449 Heinen, Unternehmenskultur, S. 32.

1450 Ebd.

1451 Vgl. Fank, Ansatzpunkte für eine Abgrenzung des Begriffs Unternehmenskultur, S. 240.

1452 Vgl. Kap. 3.1.2.

1453 Das CRR wurde seit 1993 von der Rating-Agentur „oekom research AG“ in Kooperation mit der Projektgruppe „Ethisch-ökologisches Rating“ aus dem sogenannten Frankfurter-Hohenheimer Leitfaden entwickelt. Ziel war es, einen theorie- und methodengestützten Kriterienkatalog für ethisch-ökologische Ratings von Unternehmen zu entwerfen, siehe: Döpfner, Kunst und Kultur, S. 123 ff.

1454 Vgl. Habisch, André: Unternehmensgeist in der Bürgergesellschaft. Zur Innovationsfunktion von Corporate Citizenship, in: Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 157–172, hier: S. 169.

1455 Döpfner, Kunst und Kultur, S. 123 ff.

1456 Schildt/Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte, S. 512.

Die Wirtschaftswissenschaftlerin Claudia Döpfner ist der Ansicht, dass im Rahmen eines „kulturverträglichen Kunstsponsorings“ und insbesondere im Zuge der Globalisierung solche Bewertungsverfahren elementar seien. Denn durch die weltweiten Verflechtungen koppelten sich der Bereich Kultur bzw. die natürlichen sowie sozialen Lebensbedingungen immer mehr von einer ökonomischen Rationalität ab.<sup>1457</sup> Deshalb basiert auch das CRR auf einem ethischen Nachhaltigkeitsbegriff und bewertet, inwiefern Unternehmen ihre Verantwortung gegenüber der Natur, ihrer sozialen Umwelt und der Kultur wahrnehmen.<sup>1458</sup>

Die aktive Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung von Seiten der Wirtschaft wird in der Forschungsliteratur als „Suchbewegung von Unternehmen nach ihrer aktuellen Rolle in der Gesellschaft“<sup>1459</sup> beschrieben. Im Rahmen solcher institutionalisierten Ratings soll die inhaltliche Ausgestaltung dieser „aktuellen Rolle“ nun durch angeblich messbare und international überprüfbare Vergleichskriterien an Profil gewinnen.<sup>1460</sup> Dabei wurde und wird die Ausrichtung des Unternehmensengagements auf gesellschaftliche Belange nicht nur im Rahmen externer Ratings betrachtet und bewertet, sondern auch unternehmensintern zusehends einer Überprüfung unterworfen. Seit 1999 bemisst beispielsweise die Deutsche Bank ihre „unternehmerische Verantwortung“<sup>1461</sup> auf dem Gebiet des „Nachhaltigkeitsmanagements“<sup>1462</sup> anhand von regelmäßigen Datenanalysen, um „dem Informations-, Transparenz- und Nachprüfbarkeitsanspruch“<sup>1463</sup> ihrer Stakeholder<sup>1464</sup> bzw. Interessengruppen nachkommen zu können.

Solche Bewertungsverfahren legen letztlich die ökonomische Dimension der vermeintlich professionalisierten und intensivierten gesellschaftlichen Verantwortungsübernahme offen.<sup>1465</sup> Ein Beitrag zum Gemeinwohl macht demnach wirtschaftlich Sinn – schließlich handelt es sich dabei immer um eine Zugewinnsgemeinschaft von Gesellschaft und Unternehmen.<sup>1466</sup> Hierzu betont der Wirtschaftswissenschaftler Stefan Nährlich, dass der für das Verhältnis von unternehmerischem und gesellschaftlichem Nutzen verwendete und oftmals missver-

1457 Döpfner, Kunst und Kultur, S. 19.

1458 Vgl. ebd., S. 18 f.

1459 Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur. S. 20.

1460 Vgl. Schäfer, Henry: Ratings im Dienste des Corporate Citizenship – eine Sichtweise basierend auf geld- und marktwirtschaftlichem Verhalten von Anspruchsgruppen, in: Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 298–316.

1461 Vgl. Homepage: <https://www.db.com/cr/de/datencenter/nachhaltigkeitsmanagementsystem.htm> (4.07.2015).

1462 Ebd.

1463 Ebd.

1464 Unter „Stakeholder“ werden unternehmensinterne und -externe Personen- oder Anspruchsgruppen verstanden, die von den unternehmerischen Tätigkeiten gegenwärtig oder in Zukunft direkt oder indirekt betroffen sind, siehe: Stichwort „Anspruchsgruppen“, in: Gabler Wirtschaftslexikon, hrsg. von Springer Gabler Verlag, online: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/1202/anspruchsgruppen-v6.html> (4.07.2015).

1465 Evozieren solche Ratings den Anschein, gesellschaftliches Unternehmensengagement werde professionell im Unternehmensmanagement betrieben, zeigt die Realität ein anderes Bild: Die inhaltliche Ausrichtung des unternehmerischen Gesellschaftsengagements in Deutschland sei „zumeist diffus“ und die „Corporate-Citizenship-Praxis werde durch Zufälligkeiten, Spontaneität und auch Semiprofessionalität“ gekennzeichnet, siehe: Backhaus-Maul, Holger: Gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, in: Bürgerschaftliches Engagement (APuZ 12/2006), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2006, S. 32–38, hier: S. 32 und S. 37; zum „Management“ und zur „Organisation der gesellschaftlichen Verantwortung“ siehe auch: Bertelsmann Stiftung, Die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen (a.a.O.), hier: S. 20 ff.

1466 Vgl. Habisch, Unternehmensgeist in der Bürgergesellschaft, S. 167 ff.

standene Terminus „Win-win-Situation“ dabei nicht beinhaltet, dass jede Art von gesellschaftlichem Unternehmensengagement zu beiderseitigen Vorteilen führe. Treffe dieser Zustand etwa für das Konzept der sogenannten Corporate Citizenship, auf das im Folgenden näher eingegangen wird, zwar zu, weil das Engagement hier theoretisch aus einem produktiven Wechselverhältnis von betriebswirtschaftlichem Nutzen und gemeinwohlorientierten Beiträgen bestehe, so überwiege doch gerade beim Sponsoring oder Mäzenatentum der Vorteil auf der einen oder auf der anderen Seite.<sup>1467</sup>

Seit Beginn der 1990er Jahre wurden die Frage nach der Rolle von Unternehmen als Verantwortungsträger in der bundesdeutschen Gesellschaft und somit die Frage nach ihrem gesellschaftlichen und auch kulturellen Engagement aufgrund der geschilderten Rahmenbedingungen anderweitig virulent. Am Beispiel der Deutschen Bank soll im Folgenden gezeigt werden, wie sich unternehmerische Legitimationsstrategien der 1970er Jahre für die weiterhin fortgeführte Kunstförderung wandelten ohne dabei das ursprünglich zu Grunde gelegte Konzept aufgeben zu müssen.

## 7.2 Tiefenprofil via Kunst: Unternehmen als corporate citizen

Die Frankfurter Türme der Deutschen Bank waren im Rahmen des „Kunst am Arbeitsplatz“-Projektes bis zum Jahr 1986 vollständig mit Kunstwerken bestückt, sodass sich die Frage stellte, warum das Finanzdienstleistungsunternehmen den Ausbau seiner firmeneigenen Sammlung weiterhin betrieb und bis heute über eine eigens für das Kunstengagement der Bank zuständige Abteilung noch betreibt. Schließlich waren die Werkankäufe seither nicht mehr unter dem Konzept der funktionalen Verwendung von Kunst in Architektur und Mitarbeiterumfeld bzw. unter dem Schlagwort „Humanisierung des Arbeitsplatzes“ zu fassen.<sup>1468</sup>

In seiner Dissertation „Kunst in der Unternehmung“ von 1994 legt Wirtschaftswissenschaftler Jens-Peter Hamm einen möglichen Erklärungsansatz für die Fortführung des Kunstengagements vor, der über den in Kapitel 5.3.1 zu Grunde gelegten, soziologischen bzw. personalwirtschaftlichen Forschungsdiskurs der 1970er Jahre hinausgeht.<sup>1469</sup> Indem Hamm sich von dem ursprünglich „humanisierenden“ Verwendungszweck der Kunst entfernt und somit das Kunstkonzept der Deutschen Bank „im Zeichen des Differenzierungsgedankens“<sup>1470</sup>

1467 Vgl. Nährlich, Stefan: Euphorie des Aufbruchs und Suche nach gesellschaftlicher Wirkung, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), S. 26–31, hier: S. 27: Beim Sponsoring sei der gesellschaftliche Nutzen trotz des Prinzips „Leistung – Gegenleistung“ geringer als der betriebswirtschaftliche. Beim Mäzenatentum verhalte es sich umgekehrt; siehe auch: Heidbrink, Luger: Wie moralisch sind Unternehmen? Essay, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), S. 2–6, hier: S. 6.

1468 Vgl. Kap. 5.4.

1469 Zum „Praxisbeispiel: die Firmensammlung der Deutschen Bank“ siehe: Hamm, Kunst in der Unternehmung, S. 167–186.

1470 Ebd., S. 183.

betrachtet, kommt er zu dem Schluss, dass beim vorliegenden Beispiel aufgrund des klar strukturierten Sammlungsaufbaus „wesentliche Bestandteile des Selbstverständnisses der Unternehmung in einer ansonsten weitgehend ungenutzten ästhetischen Dimension“<sup>1471</sup> zum Vorschein kämen. Die „gezielte und originelle Erschließung des Feldes der Selbstdarstellung [...] in einer künstlerischen Dimension“<sup>1472</sup> sieht Hamm dabei eindeutig unter dem strategischen Dach des Corporate-Identity-Ansatzes, also im Bereich der Unternehmenskultur, verortet.<sup>1473</sup>

Hamm's Auslegung entspricht der oben dargestellten Entwicklung, in der die Motivkategorie „Imagepflege“ im Zuge einer zunehmenden Etablierung des Kunstengagements im Konstrukt der jeweils übergeordneten Unternehmenskultur an Bedeutung gewinnt.<sup>1474</sup> Die von der Deutschen Bank fortgesetzten Werkankäufe nehmen somit „die Gestalt eines imagegerichteten Strebens der Identitätsvermittlung“<sup>1475</sup> nach innen wie nach außen an. Aus der anfänglichen „Humanisierung des Arbeitsplatzes“ bzw. der Verschönerung der Unternehmensarchitektur, die vordergründig auf das Fördermotiv „Mitarbeitermotivation“ zurückzuführen war, hatte sich eine profilierungsorientierte innerbetriebliche Kunstförderung entwickelt, die zur firmeninternen und firmenexternen Identitätsbildung beitragen sollte.<sup>1476</sup>

In diesen Zusammenhang sind auch die Ausführungen des Wirtschaftswissenschaftlers Hans Büschgen beim elften Churburger Wirtschaftsgespräch im Jahr 1996 einzuordnen. In seinem Vortrag geht Büschgen ebenfalls auf das Kunstkonzept der Deutschen Bank im zeitgenössischen Kontext ein und analysiert aus betriebswirtschaftlicher Sicht die Beziehung zwischen Banken und bildender Kunst.<sup>1477</sup> Dass hierbei ein Spannungsverhältnis unter den wesentlich doch sehr unterschiedlichen Bereichen existiere, steht für Büschgen außer Frage. Dennoch würden gerade kunstengagierte Finanzdienstleistungsunternehmen eine „wesensmäßige Verwandtheit in künstlerischen und ökonomischen geistigen Prozessen“<sup>1478</sup> immerzu betonen. An dieser Stelle ist auch an die bereits angeführten Deutungsansätze zu erinnern, die seither bei der Förderung von zeitgenössischer Kunst eine Rolle spielten.

Büschgens Ansicht nach dominiere bei der Kunstförderung durch das Bankenwesen eindeutig der Bereich der zeitgenössischen, bildenden Kunst, was ebenfalls auf die von Finanzdienstleistern plädierte Analogie von Kunst und Wirtschaft zurückzuführen sei. Denn als Ergebnis künstlerischen Handelns könnten insbesondere zeitgenössische Kunstwerke eine Plattform der Kommunikation bieten. Der Betrachter werde zur Reflexion und Rezeption angehalten,

1471 Ebd.

1472 Ebd.

1473 Vgl. ebd., S. 182 f.

1474 Vgl. Kap. 71.

1475 Hamm, Kunst in der Unternehmung, S. 183.

1476 Vgl. ebd., S. 182 f.; siehe Kap. 5.4.

1477 Büschgen, Hans Egon: Kunst-Sponsoring durch Banken – Das Beispiel des Kunstkonzepts der Deutschen Bank AG, Vortrag beim 11. Churburger Wirtschaftsgespräch am 12.10.1996, S. 1–38, pdf-Dokument online: [http://www.econbiz.de/archiv/k/uk/ibank/kunst-sponsoring\\_banken.pdf](http://www.econbiz.de/archiv/k/uk/ibank/kunst-sponsoring_banken.pdf) (4.07.2015).

1478 Ebd., S. 3.

obwohl diese bei zeitgenössischer Kunst nicht immer leicht fielen. Doch in eben jener Erklärungsbedürftigkeit, die sich aus der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst ergebe, sieht Büschgen eine eindeutige Parallele zu den Dienstleistungen des Finanzwesens. Diese seien zwar wie Kunstwerke visuell zu erfassen, doch bei jeder weiteren Auseinandersetzung mit ihnen zeige sich auch hier eine „Immaterialität“<sup>1479</sup> und „Komplexität“<sup>1480</sup> der erbrachten Leistung. Hierin liege sodann das Problem – schließlich verfüge die allgemeine Bevölkerung nicht über das nötige Wissen, um die immer komplexer und intransparenter werden den Bankleistungen verstehen zu können.<sup>1481</sup>

M. E. bleibt der hier abermals angestellte Vergleich zwischen den geförderten, künstlerischen Inhalten und der unternehmerischen Arbeitsweise bzw. Dienstleistung nur schwerlich nachzuvollziehen. Die Gemeinsamkeit im Erklärungsbedarf beider Bereiche zu suchen, erscheint aus der Notwendigkeit eines Legitimationsansatzes geboren. Schließlich bedient sich die zeitgenössische, bildende Kunst zum Ausdruck ihrer inhaltlichen Aussageabsicht stets einer visuellen, meist frei interpretierbaren Darstellungsform, wohingegen die Bankleistung im Gegensatz zu Büschgens Ansicht selten darstellbar – wenn überhaupt nur in Grafiken oder Statistiken – und somit ohne jede Vorkenntnis kaum zu deuten ist.

Büschgens weitere These, zeitgenössische Kunst erhalte die Funktion eines Surrogats, das die zunehmende Homogenisierung und Nivellierung der Finanzdienstleistungen ausgleichen soll, ist dabei vor dem Hintergrund der im Folgenden angeführten Überlegungen durchaus zu vertreten. Roland Berckenhagens Ergebnisse aus dem Jahr 1988 deuteten bereits darauf hin, dass gerade in Zeiten, in denen die Unterscheidbarkeit der einzelnen Bankinstitutionen und ihrer Dienstleistungen abnehme, die Beschäftigung mit bzw. das Engagement für Kunst und Kultur die Möglichkeit, sich von der Marktkonkurrenz abzuheben, biete.<sup>1482</sup> Neben einer Profilierung im wirtschaftlichen Wettbewerb soll die Auseinandersetzung mit Kunstwerken und deren Besitz signalisieren, dass Finanzdienstleister zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe gehören. Die damit einhergehende und bereits festgestellte Abgrenzung zu anderen sozialen Schichten soll in der Öffentlichkeit ein individuelles Erscheinungsbild erzeugen und authentisch im Hinblick auf die Ausgestaltung einer Corporate Identity wirken.<sup>1483</sup> Die gesellschaftliche Akzeptanz des Unternehmens kann demnach durch das Kunst- und Kultursponsoring erhöht und die Unternehmensidentität positiv geformt werden. Dem Sammeln von ausschließlich zeitgenössischer Kunst misst Büschgens somit weitere Bedeutung bei: Die mit dieser Stilrichtung

1479 Büschgen, Kunst-Sponsoring durch Banken, S. 8; „Immaterialität“ definiert Büschgen als „Nichtvorhandensein eines körperlichen Gutes nach dem Leistungserstellungsprozess.“

1480 Ebd.: Eine Bankleistung und insbesondere „innovative Finanzdienstleistungen“ verlangten ab einer gewissen „Komplexität“ einen überdurchschnittlich hohen Erklärungsaufwand, sodass man sie oft wie die zeitgenössische Kunst als „zunehmend undurchsichtige Sachverhalte“ empfinde.

1481 Vgl. ebd., S. 7 f.

1482 Vgl. Kap. 6.2; Büschgen, Kunst-Sponsoring durch Banken, S. 8 f.; siehe auch: Borchardt, Unternehmerisches Kunstengagement, S. 14 f.; Hutter, Michael: Wertwechselstrom. Texte zu Kunst und Wirtschaft, Hamburg 2010, S. 179.

1483 Vgl. Büschgen, Kunst-Sponsoring durch Banken, S. 22 f. und S. 35 f.

verbundenen Attribute wie „zeitlos“, „jung“ oder „modern“ sollen direkt auf das Image der Bank rückwirken.<sup>1484</sup>

Ebenso wie Hamm lässt auch Büschgen die funktionale Bedeutung von Kunst als architektonische Orientierungshilfe und Arbeitsalltagsverschönerung außen vor und ordnet das nach 1986 fortgeführte Kunstengagement der Deutschen Bank als Instrument der unternehmerischen Corporate-Identity-Politik ein.<sup>1485</sup> Das inhaltlich transformierte Kunstkonzept der Deutschen Bank bzw. die Instrumentalisierung des betrieblichen Kunstengagements zur Bildung einer Unternehmensidentität sind in direkten Zusammenhang mit der oben gestellten Frage nach der Rolle der Unternehmen in der Gesellschaft seit den 1990er Jahren zu setzen.

Vor dem Hintergrund der festgestellten, veränderten gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, in denen sich die Kompetenzen zwischen Staat, Wirtschaft und Zivilgesellschaft verschoben hatten,<sup>1486</sup> wird nun am Beispiel der Deutschen Bank erneut deutlich, dass diese nicht nur als ökonomische Institution in Korporation mit dem Staat agiert und ausschließlich mit Bankleistungen gestaltend auf das Gesellschaftssystem einwirkt. Durch ihr Kunstengagement hat die Deutsche Bank in einem weiteren Bereich gesellschaftliche Verantwortung und somit Engagement jenseits der eigentlichen Zuständigkeiten übernommen. Diese Erkenntnis reiht sich zwar nahtlos in die bisherigen Ausführungen zur unternehmerischen Kunst- und Kulturförderung seit 1945 ein, sodass die fakultative, zusätzliche Bereitstellung von finanziellen und materiellen Unternehmensressourcen keineswegs die Erfindung einer aktuell aufkommenden gesellschaftspolitischen Diskussion darstellt.<sup>1487</sup> Die Frage, welche Rolle und Funktionen private Unternehmen mit ihrem Engagement in der Gesellschaft übernehmen, steht jedoch erst seit den 1990er Jahren im Mittelpunkt interdisziplinärer Debatten.<sup>1488</sup>

Frühere, von der Forschung bis dahin weitestgehend ausgeklammerte Entwicklungsphänomene im Bereich des unternehmerischen Gesellschaftsengagements wurden erstmalig im Rahmen der ökonomischen Globalisierung identifiziert

1484 Vgl. ebd., S. 13 f.; siehe auch: Borchardt, Unternehmerisches Kunstengagement, S. 58: „Insbesondere die zeitgenössischen Künste erweisen sich als spannendes Betätigungsfeld für Unternehmen, denn durch ihren offenen und gleichzeitig reflexiven Charakter erweisen sie sich oft als Seismograph für innovative wie auch ästhetische Trends sowie als Kommentator und Kritiker aktueller gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Entwicklungen“.

1485 Vgl. Büschgen, Kunst-Sponsoring durch Banken, S. 13 f.

1486 Vgl. Kap. 6.5.2.

1487 Vgl. Braun, Sebastian: Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), S. 6–14, hier: S. 10: Gesellschaftliches Engagement scheint seit jeher in „Traditionen der unternehmerischen Partizipation im Gemeinwesen eingebettet zu sein“.

1488 Zum Forschungsstand siehe: Polterauer, Judith: Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), S. 32–38, besonders S. 34: Dabei unterscheidet sich die aktuelle Diskussion von jenen der 1970er und 1980er Jahre, weil die Debatte heute von der „globalisierten Wirtschaft“ bestimmt werde, der „auf globaler Ebene weit weniger entwickelte politische und (zivil-) gesellschaftliche Strukturen“ gegenüberstünden als zuvor.

und für den Förderzeitraum seit den 1990er Jahren benannt.<sup>1489</sup> Dabei greifen Wissenschaft, Unternehmen und Medien abermals auf international gebräuchliche und aus dem angelsächsischen Raum entlehnte Begriffe wie „Corporate Citizenship“ oder „Corporate Social Responsibility“ (CSR) zurück. Diese Wortkombinationen sind seit Anfang des 21. Jahrhunderts in der europäischen Debatte grundlegend für das gesellschaftliche Selbstverständnis und das entsprechende Engagement von Wirtschaftsunternehmen geworden.<sup>1490</sup> Im Zuge der Lissabon-Strategie veröffentlichte die Europäische Kommission im Jahr 2001 das Grünbuch „Europäische Rahmenbedingungen für die soziale Verantwortung der Unternehmen“,<sup>1491</sup> in dem CSR als

„Konzept, das den Unternehmen als Grundlage dient, auf freiwilliger Basis soziale Belange und Umweltbelange in ihre Unternehmenstätigkeit und in die Wechselbeziehungen mit den Stakeholdern zu integrieren“,<sup>1492</sup>

definiert wird.

Während sich die Bezeichnung CSR im Sinne eines Stakeholder-Ansatzes<sup>1493</sup> auf das wirtschaftliche Handeln von Unternehmen und somit auf die Einhaltung von arbeits- und sozialrechtlichen Regelungen, einen schonenden Umgang mit Naturressourcen sowie die Implementierung ethischer Standards bezieht, soll Corporate Citizenship das gesamte freiwillige, über die eigentlichen Geschäftsaktivitäten hinausgehende Engagement zur Lösung gesellschaftlicher Probleme erfassen. Im Rahmen dieser fakultativen Leistungen, die unabhängig vom eigentlichen Unternehmenszweck angesiedelt sind, agieren Unternehmen folglich als „corporate citizens“, als „kollektive, organisierte Bürger“<sup>1494</sup> – und dies etwa in den Bereichen Bildung, Soziales, Kultur, Sport oder Ökologie.<sup>1495</sup>

Ludger Heidbrink, Direktor des „Center for Responsibility Research“ am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen, ist der Ansicht, dass diese Entwicklung auf eine „Moralisierung der Märkte“<sup>1496</sup> zurückzuführen sei, die Unternehmen dazu nötige, in ihrer Geschäftspraxis stärker als bisher soziale, ethische – und

1489 Vgl. Backhaus-Maul, Traditionspfad mit Entwicklungspotential, S. 57 f.: Nach Ansicht des Autors sei es nicht überraschend, dass „in einer derart sozialstaatlich eingehetzten Wirtschaft das freiwillige Engagement von Unternehmen bzw. ihre Rolle als Corporate Citizen aus dem Blick der Öffentlichkeit“ bis in die 1980er Jahre verschwunden sei und ein Schattendasein geführt habe.

1490 In der Debatte werden grundsätzlich drei Positionen vertreten: Der wirtschaftsliberalen Position, die eine über die Verfolgung des Zieles der unternehmerischen Gewinnmaximierung hinaus gehende Verantwortung ablehnt, steht die Auffassung gegenüber, die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen ethisch begründend voraussetzt. Als „Mittelweg“ zwischen diesen Positionen sieht der dritte Standpunkt in der Übernahme gesellschaftsbezogener Verantwortung und/oder dem Ausüben von Engagement immer einen betriebswirtschaftlichen Nutzen, siehe: Reimer, Sabine: Die Stiftung im Rahmen von Corporate Social Responsibility und Corporate Citizenship und verständigungsorientierter Öffentlichkeitsarbeit, in: Strachwitz/Mercker, Stiftungen in Theorie, S. 613–620, hier: S. 615; zur Diskussion auf europäischer Ebene Anfang der 2000er Jahre siehe: Habisch: Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland, S. 163 ff.; vgl. Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 16 f. und S. 22 ff.; Borchardt, Unternehmerisches Kunstengagement, S. 20–29.

1491 Europäische Kommission (Hrsg.): Grünbuch – Europäische Rahmenbedingungen für soziale Verantwortung der Unternehmen, KOM (2001) 366, Brüssel 2001, pdf-Dokument online: [http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2001:0366:FIN:DE:PDF\(4.07.2015\)](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2001:0366:FIN:DE:PDF(4.07.2015)).

1492 Ebd., S. 7.

1493 Vgl. Borchardt, Unternehmerisches Kunstengagement, S. 25–27.

1494 Zum Konzept „Das Unternehmen als Bürger“ siehe: Wieland, Corporate Citizens sind kollektive Bürger, S. 134 ff.

1495 Vgl. Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 21 ff.

1496 Stehr, Nico: Die Moralisierung der Märkte. Eine Gesellschaftstheorie, Frankfurt a.M. 2007, S. 49 ff.

im Hinblick auf die vorliegende Arbeit auch kulturelle – Kriterien zu berücksichtigen. Die „Moralisierung“<sup>1497</sup> beruhe letztlich auf dem Zusammenwirken widersprüchlicher Faktoren, zu denen Heidbrink die globale Ausweitung der Marktzone, den wachsenden Wohlstand und die zunehmende Informiertheit der Bevölkerung zählt.<sup>1498</sup>

Es fällt auf, dass die Übernahme gesellschaftlichen Engagements oder die Überschreitung der unternehmerischen Kernkompetenz, die seither in sozialkulturelle und sozialstaatliche Traditionen in Deutschland eingebettet war, nun weniger mit politischen Weltanschauungen konfrontiert werden.<sup>1499</sup> Der mitunter generationen- und zeitbedingte Freispruch hiervon impliziert jedoch keine Losprechung von Kritik. Auch Ludger Heidbrink stellt in diesem Zusammenhang die vielfach umstrittenen Fragen, ob es sich bei der „Konjunktur von CSR“<sup>1500</sup> tatsächlich um einen Wertewandel handle, der aus kapitalstarken Unternehmen und Unternehmern neue Wohltäter machen soll, oder ob es hierbei nicht vielleicht um ein „bloßes Businessphänomen“<sup>1501</sup> gehe, das Moral möglichst gewinnbringend verkaufen möchte.<sup>1502</sup>

Die wachsende Zahl an CSR-Projekten und die kommunikative Verbreitung des Corporate-Citizenship-Verständnisses erwecken durchaus den Anschein, dass Unternehmen aktiv gesellschaftliche Verantwortung übernehmen. Studien von Marketing- und PR-Agenturen aus den Jahren 2006 und 2008 zeigten sehr deutlich, dass sich auch das kulturelle Unternehmensengagement über die etablierte Förderform des Sponsorings in Richtung der CSR-Projekte verschoben hat.<sup>1503</sup> Immer mehr Unternehmen platzierten ihr Kulturrengagement in eigenständigen Abteilungen, die etwa der Sparte „Gesellschaftliche Verantwortung“ zugeordnet wurden.<sup>1504</sup> Während die Studie von 2006 lediglich aufzeigte, in welchen Zuständigkeitsbereich die kulturellen Angelegenheiten fielen,<sup>1505</sup> deuteten die Ergebnisse der Studie von 2008 auf eine weitere Professionalisierung

1497 Ebd.

1498 Vgl. Heidbrink, *Wie moralisch sind Unternehmen?*, S. 4 f.

1499 Vgl. Kostenbader, Uli: *Die Wirtschaft als Stifter, Spender und Sponsor*, in: Strachwitz/Mercker, *Stiftungen in Theorie*, S. 621–628, hier: S. 628; Braun, *Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland*, S. 13.

1500 Heidbrink, *Wie moralisch sind Unternehmen?*, S. 3.

1501 Ebd.; vgl. Polterauer, *Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland*, S. 37; In Bezug auf das Stiftungswesen bemerkt Frank Adloff ebenfalls, dass es dort „offenkundig nicht (nur) um eine kosmetische Legitimation von Reichtum und sozialer Ungleichheit in einer kapitalistischen Ökonomie durch das ‚Zurückgeben an die Gesellschaft‘, sondern vor allem auch um gesellschaftlichen Einfluss und Gestaltungsfreiräume, die durch Philanthropie genutzt werden,“ gehe, siehe: Adloff, Frank: *Philanthropisches Handeln in den USA und Deutschland: Zwischen Elitenproduktion und Zivilgesellschaft*, in: Lauterbach/Hartmann/Ströing, *Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft*, S. 181–197, hier: S. 189.

1502 Heidbrink, *Wie moralisch sind Unternehmen?*, S. 3.

1503 Zur Verschiebung Kunstsponsorings/CSR bzw. CCR, siehe Kap. 7.5.2.

1504 Vgl. Schiller, Anne-Julia: *Corporate Cultural Responsibility (CCR) Studie 2006*, hrsg. von Causales Agentur für Marketing & Kommunikation, pdf-Dokument online: [kulturmarken.de/system/images/432/original/Causales\\_Studie2006.pdf](http://kulturmarken.de/system/images/432/original/Causales_Studie2006.pdf); Hermanns, Arnold: *Sponsoring Trends 2008*, hrsg. von PLEON Event and Sponsoring, pdf-Dokument online: [http://p126577.webspaceconfig.de/wp-content/uploads/2010/09/Sponsoring\\_Trends\\_2008\\_Web.pdf](http://p126577.webspaceconfig.de/wp-content/uploads/2010/09/Sponsoring_Trends_2008_Web.pdf) (4.07.2015), hier: S. 32; Im Jahr 2008 integrierten von den knapp 390 befragten Unternehmen rund 37 % ihr Kunst- und Kultursponsoring einen neuen Bereich; vgl. Gold, *Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen*, S. 222.

1505 Vgl. Schiller, CCR Studie 2006, S. 25: 48 % der Befragten gaben als Zuständige die PR-Abteilung, 22% die Unternehmensleitung, 14 % die Marketingabteilung, 6 % Sonderbeauftragte und 5 % die Personalabteilung an.

des Kulturengagements in den Unternehmen hin. 72,6 Prozent der Befragten gaben an, dass sie ihrem Sponsoring-Engagement eine schriftliche Planung zu Grunde legten und darüber hinaus ihre Fördermaßnahmen mit anderen Kommunikationsmitteln wie beispielsweise der Werbung oder der Öffentlichkeitsarbeit vernetzten.<sup>1506</sup>

Im argumentativen Streit werden solche Statistiken oftmals vom „empirisch nachweisbaren Mangel an positivem gesellschaftlichem Engagement“<sup>1507</sup> untermauert. Korruptionsaffären oder unfaire Produktionsbedingungen stärken dabei die Position, dass Corporate Citizenship nichts weiter als eine „neoliberale oder sozialromantische Utopie“<sup>1508</sup> sei. Insbesondere Anhänger des „Neoliberalismus“<sup>1509</sup> beurteilen unternehmerisches Engagement in weiteren gesellschaftlichen Bereichen als notdürftige Kompensation und moralisches Ablenkungsmanöver. Geschädigtes Image solle hier via sogenanntes Greenwashing<sup>1510</sup> camoufliert werden.<sup>1511</sup> Darüber hinaus erheben Skeptiker im Sinne einer rigoristischen Vorstellung, nach der moralische Werte von einer Indienstnahme für wirtschaftliche Zwecke ferngehalten werden müssten, den Vorwurf, dass die Befolgung kulturell nachhaltiger, ethischer Standards stets zu einer unternehmerischen Wertschöpfung führe. Aus Sicht der Unternehmensethik trage der evozierte instrumentelle Charakter von CSR-Aktivitäten nicht unbedingt zu einem glaubwürdigeren Erscheinungsbild bei. Schließlich halte das Engagement immer nur so lange an, wie es sich auch betriebswirtschaftlich rentiere.<sup>1512</sup>

Die skizzierten Argumentationsansätze zeigen, dass in der noch jungen wissenschaftlichen Diskussion Uneinigkeit über die mehrdimensionalen Deutungsangebote herrscht.<sup>1513</sup> Mit Blick auf das Beispiel der Deutschen Bank könnte die Behauptung aufgestellt werden, dass die von außen an das Unternehmen herangetragenen Anforderungen in Kombination mit der Motivkategorie „Imagepflege“ ausschlaggebend für das neuformulierte Förderverständnis unter dem Dach der CSR gewesen sind. Eine Studie der Bertelsmann-Stiftung aus dem Jahr 2005 zeigte jedoch sehr deutlich, dass der Rückgriff auf CSR-Maßnahmen nicht aus einer Reaktion auf externe Erwartungshaltungen, sondern vielmehr aus intern-

1506 Vgl. Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 222.

1507 Polterauer, Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland, S. 37.

1508 Ebd.; vgl. Heidbrink, Wie moralisch sind Unternehmen?, S. 4.

1509 Im Rahmen der Kritik an der sozialen Marktwirtschaft ist der kontrovers umstrittene Begriff „Neoliberalismus“ zum Schlagwort für zahlreiche Fehlentwicklungen der Wirtschaft und ihrer Protagonisten avanciert. Kritisiert wird, „dass die Dominanz von Markt und Wettbewerb zu einer ökonomisch geprägten Gesellschaft geführt habe, die durch rücksichtsloses Vorteilsstreben gekennzeichnet sei“, siehe: Heidbrink, Wie moralisch sind Unternehmen?, S. 4.

1510 Die kritische Bezeichnung „Greenwashing“ steht für Werbekampagnen und PR-Methoden, die einem Unternehmen in der Öffentlichkeit zum einem verantwortungsvollen Image verhelfen sollen, vgl: Polterauer, Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland, S. 38, Fn. 41.

1511 Vgl. Heidbrink, Wie moralisch sind Unternehmen?, S. 4; Hartmann spricht von einem „Ablasshandel mit CSR“, siehe: Hartmann, Michael: Hybrider Kapitalismus – hybrider Sozialstaat. Warum Grenzüberschreitungen zum Prinzip werden und wie Kirche damit umgeht, in: Lauterbach/Harmann/Ströing, Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, S. 217-236, hier: S. 232.

1512 Heidbrink, Wie moralisch sind Unternehmen?, S. 3 ff.

1513 Vgl. Polterauer, Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland, S. 37 f.

oder wirtschaftlich-orientierten Faktoren resultierte.<sup>1514</sup> Die Verortung des jeweiligen Kunstengagements in den Bereich von CSR-Aktivitäten entspricht folglich einer mit den Unternehmenszielen und der Unternehmenskultur übereinstimmenden Legitimierungsstrategie, ohne dass vorherige Förderansätze und -konzeptionen verloren gehen mussten.<sup>1515</sup>

## 7.3 Aktivierende Zusammenarbeit

### 7.3.1 Kulturkreis als kulturpolitisches Sprachrohr

Aus dem neuen Selbstverständnis eines „corporate citizen“ und aus den geänderten gesellschaftspolitischen Anforderungen erwachsen auch auf Seiten der Unternehmen Ansprüche, die sich speziell an das politische Teilsystem bzw. an die Bundesregierung richteten.<sup>1516</sup> Dabei hatte das Beispiel des Kulturkreises bereits gezeigt, dass sich seit der Wiedervereinigung, die in ihrer Folge sinkende finanzielle Mittel der öffentlichen Haushalte befürchten ließ, vermehrt Akteure und verschiedenste Interessengruppen innerhalb der privaten Kulturförderung mobilisierten, um gezielt und öffentlich Position zu kulturpolitischen Maßnahmen oder Entwicklungen zu beziehen. Konkrete Forderungen und Expertisen wurden seither an politische Verantwortungsträger herangetragen.<sup>1517</sup>

Die eingeforderte „kulturelle Verträglichkeit“ von ökonomischer sowie von gesellschaftspolitischer Tätigkeit in einer „polyzentrischen“<sup>1518</sup> Gesellschaftsordnung und das an Bedeutung gewinnende Konzept der Corporate Citizenship veranlassten den Kulturkreis zu einer abermaligen Umstrukturierung seiner Vereinsorganisation. Eine inhaltliche Neuausrichtung bedingte weiterhin, dass im Vergleich zu den Studienergebnissen von vor zehn Jahren nun immer mehr Unternehmen die Einsatzmöglichkeiten des Sponsorings in Erwägung zogen. Die Vereinsstrukturen wurden gestrafft und die finanzielle Basis verbreitert, wobei letzteres durch Beitragserhöhungen, die Akquise neuer Mitglieder sowie die Gründung der „Kulturstiftung der deutschen Wirtschaft“ geschehen sollte. Deren Stiftungskapital unterstützte fortan die Arbeit des Kulturkreises.<sup>1519</sup> Das Aufgabengebiet wurde erweitert, indem sich der Verein neben der Förderung von Nachwuchskünstlern und der Pflege von traditionellem Kulturgut fortan als „umfassendes Kompetenzzentrum für private Kulturfinanzierung“<sup>1520</sup> verstand.

1514 Bertelsmann Stiftung, Die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, S. 3; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 424.

1515 Vgl. „Kulturwandel und Unternehmenswerte“ online auf Homepage der Deutschen Bank AG: [https://www.db.com/cr/de/konkret-kulturwandel.htm#tab\\_kulturwandel](https://www.db.com/cr/de/konkret-kulturwandel.htm#tab_kulturwandel) (4.07.2015); siehe auch: Kap. 7.5.2.

1516 Vgl. Hummel, Kulturfinanzierung durch Unternehmen in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge, S. 96; Backhaus-Maul/u. a., Corporate Citizenship in Deutschland, S. 20.

1517 Vgl. Kap. 6.5.2.

1518 Vgl. Backhaus-Maul, Traditionspfad mit Entwicklungspotential, S. 59.

1519 Vgl. Loeffelholz/Willnauer, Vorwort, S. 5.

1520 Litzel/Lock/Brackert, Handbuch der Wirtschaft und Kultur, S. 20.

Um der inhaltlichen Neuausrichtung nachzukommen, formierten sich vereinsintern seit 1994 selbstständige Aktions- und Arbeitskreise, die zu bestimmten Themenkomplexen wie der Kultur im Allgemeinen oder dem Kultursponsoring im Spezifischen Expertisen und Richtlinien für eine effiziente Zusammenarbeit von Staat und Wirtschaft erarbeiteten. Dies sollte auf Grundlage des 1993 verabschiedeten „Schweriner Manifestes“ geschehen, indem vehement darauf bestanden wurde, dass unternehmerisches Kulturrengagement die staatliche Kulturförderung in ihrer öffentlichen Investitionspflicht nicht ersetzen, sondern lediglich ergänzen wolle und könne.<sup>1521</sup> Über die Konstituierung seines Arbeitskreises erhoffte sich der Kulturkreis, politisch Einfluss nehmen und insbesondere die Verbesserung der steuerrechtlichen Rahmenbedingungen in der privaten Kulturförderung vorantreiben zu können.<sup>1522</sup>

Nach vorbereitenden Gesprächen mit dem BDS gründete der Kulturkreis auf einer Tagung im April 1994 seinen „Arbeitskreis Kulturstiftungen“. Die Arbeit dieser Expertenrunde sollte dem Austausch zwischen Stiftungen, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft sowie der Stiftungsbetreuung und -beratung dienen.<sup>1523</sup> Einmal jährlich trafen sich hier Vertreter deutscher Kulturstiftungen zum Informationsaustausch über Themen wie „Stiftungen als Partner der öffentlichen Hände“<sup>1524</sup> oder zu internationalen Diskussionen etwa über „New Forms of Arts Sponsorship in the United States and Germany“.<sup>1525</sup> Im Jahr 1997 einigten sich die Vertreter des Kulturkreises und des BDS auf die Zusammenlegung ihrer jeweiligen Arbeitskreise „Kulturstiftungen“ und „Kulturfördernde Stiftungen“, sodass aus der Fusion ein Jahr später der „Arbeitskreis Kunst- und Kulturstiftungen“ entstehen konnte.<sup>1526</sup>

Dieser Arbeitskreis machte spätestens mit der Verabschiedung der „Nürnberger Erklärung“ im Jahr 2000 deutlich, welche gewichtige Bedeutung dem Stiftungswesen in der Bundesrepublik bzw. im Bereich der privaten Kulturförderung mittlerweile beigemessen wurde.<sup>1527</sup> In der Erklärung wird die auf „Qualität ausgerichtete Tätigkeit“<sup>1528</sup> von Stiftungen als deren vermeintliches Erfolgsrezept betont, was sich nicht zuletzt in einem Gründungsboom um die Jahrtausendwende äußern sollte.<sup>1529</sup>

- 1521 Vgl. Kap. 6.5.2; Hünnekens, Ludger: Der Arbeitskreis Kultursponsoring (AKS), in: Kulturkreis, Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III), Blaubuch, S. 151–153, hier: S. 152; vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 236 f.
- 1522 Vgl. Litzel/Loock/Brackert, Handbuch der Wirtschaft und Kultur, S. 20; Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 117 f.
- 1523 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1994 und 1995, Köln 1996, S. 12 f.
- 1524 Bei der Tagung der Arbeitskreises Kulturstiftung Anfang Mai 1997 auf Schloss Morsbroich in Leverkusen wurden unter diesem Thema verschiedene Modelle der Public-Private-Partnership vorgestellt und diskutiert, siehe: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 22.
- 1525 Im Mai 1996 fand in Leipzig eine Konferenz zum diesem Thema statt, die vom Kulturkreis zusammen mit der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und dem American Institute for Contemporary German Studies/The Johns Hopkins University Washington durchgeführt wurde, siehe: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 22.
- 1526 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 22; Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1998 und 1999, Berlin 2000, S. 20.
- 1527 Siehe: „Nürnberger Erklärung“, in: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 2000 und 2001, Berlin 2002, S. 14.
- 1528 Ebd., Punkt 3).
- 1529 Siehe Kap. 7.3.2; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 2000/2001, S. 14.

Die bis dahin jährlich veranstalteten Tagungen des Kulturkreises und des BDS wurden ab 2005 nur noch bei Bedarf abgehalten. Schließlich gingen die Aufgaben des vereinseigenen Arbeitskreises immer mehr und gerade auch aufgrund der inhaltlichen Schwerpunktsetzung in die Arbeit des BDS über.<sup>1530</sup> Seither widmete sich der Kulturkreis verstärkt seinem 1996 ins Leben gerufenen „Arbeitskreis Kultursponsoring“ (AKS).

Mit der Gründung des AKS hatte der Kulturkreis im Jahr 1996 auf die wachsende Bedeutung des Förderinstrumentes Kultursponsoring reagiert. Dieses habe nach Ansicht des damaligen Kulturkreisgeschäftsführers und Koordinators des AKS, Ludger Hünnekens, „als Bestandteil einer modernen, weltoffenen Unternehmenskultur“<sup>1531</sup> keine lange Tradition in Deutschland. Da Sponsoring jedoch selten produktorientiert sei und als gesellschaftliches Engagement insbesondere der Steigerung des Bekanntheitsgrades, der positiven Entwicklung des Images und der Mitarbeitermotivation diene, zähle es zu einer zeitgemäßen Corporate Culture.<sup>1532</sup> Für Deutschland stellte Hünnekens damals jedoch fest, dass Sponsoring als ein berechenbares und somit verlässliches Geschäft, das auf Leistung und Gegenleistung beruhe, zwar beste Voraussetzungen für die künftige Kulturfinanzierung biete, eingefahrene Strukturen sowie steuerliche Rahmenbedingungen die tatsächliche Anwendung jedoch behinderten:

„Den konkreten Vorteil für das Unternehmen zu erkennen, fällt vielen Verantwortlichen der Wirtschaft noch schwer, genauso wie auch überkommene Vorurteile und Klischees die Einschätzung einer Verbindung von Kunst und Wirtschaft vieler Kulturschaffenden prägen. Hinzu kommen bürokratische Hürden und streng fiskalisches Denken in der Verwaltungspraxis, die die Anerkennung des Sponsoring als abschreibbare Betriebsausgabe des Unternehmens erschweren bzw. zu einer Steuerschuld des Gesponserten führen, wenn er nach Einschätzung des Fiskus ein ‚wirtschaftlicher Geschäftsbetrieb‘ ist.“<sup>1533</sup>

Aufgrund dieser „bürokratischen und fiskalischen Hürden“,<sup>1534</sup> sei der Kulturkreis mit der Gründung seines AKS nun initiativ geworden. Dieser Arbeitskreis stelle ein „Forum der Wirtschaft“ dar,<sup>1535</sup> das dem Gedankenaustausch zum Kultursponsoring dienen und in der Öffentlichkeit für eine größere Akzeptanz werben sollte.<sup>1536</sup> Mit dieser neuen Funktion nahm der Kulturkreis fortan unmissverständlich eine „Sprecherrolle gegenüber den Medien und der Politik“<sup>1537</sup> ein.

1530 Gespräch mit Gehring/Müller: Beide Arbeitskreise wollten die neuen Strömungen im Bereich der Kulturförderung erfassen. Nach einer intensiven Zusammenarbeit mit dem BDS wurde die Tätigkeit übergeben; Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004–2007, Berlin 2007, S. 39, pdf-Dokument online: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_ueber\\_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_ueber_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf) (4.07.2015).

1531 Hünnekens, Der Arbeitskreis Kultursponsoring, S. 151.

1532 Vgl. ebd., S. 151 f.

1533 Ebd., S. 152.

1534 Ebd.; siehe Kap. 7.3.2.

1535 Hünnekens, Der Arbeitskreis Kultursponsoring, S. 152.

1536 Vgl. ebd.

1537 Ebd.

Der Regierungswechsel im Jahr 1998, die damit einhergehende Einrichtung eines Bundestagsausschuss für Kultur und Medien sowie die Einsetzung eines Beauftragten der Bundesregierung gaben „der kulturpolitischen Debatte auf Bundesebene einen deutlichen Auftrieb“<sup>1538</sup> und verbesserten die Handlungsmöglichkeiten des Kulturkreises und seiner Arbeitskreise weiterhin. Der Kontakt zur Politik wurde vereinfacht, weil mit dem Kulturstaatsminister nun ein direkter Ansprechpartner für die Belange der unternehmerischen Förderung existierte.<sup>1539</sup> Der Kulturkreis konnte seine bisherigen kulturpolitischen Initiativen sowie Expertisen auf Bundesebene intensivieren und verfolgte seither verstärkt das Ziel, als Sprachrohr der kulturfördernden Wirtschaft von den politischen Verantwortungsträgern wahrgenommen zu werden.<sup>1540</sup>

Im Oktober 1998 veröffentlichte der AKS beispielsweise in seiner ersten Informationsbroschüre ein zehn Punkte umfassendes „Positionspapier“, das sich wie ein Ehrenkodex oder ein Empfehlungsschreiben für unternehmerische Kultursponsoren liest.<sup>1541</sup> Kultursponsoring wird auch hier als „ein besonders geeignetes Instrumentarium für die Unternehmenskommunikation und zur Entwicklung der Unternehmenskultur“<sup>1542</sup> verstanden, sodass der AKS als „Kompetenz- und Beratungsforum“<sup>1543</sup> für die Belange jener Unternehmen, die bereits Kultursponsoring betreiben, zu handeln habe. Um bei seinen Vermittlungstätigkeiten Neutralität wahren zu können, trage sich der AKS „über die Beiträge der ihm zugehörenden Unternehmen“ und werde selbst nicht im Sponsoringgeschäft tätig.<sup>1544</sup> Schließlich sei es die Hauptaufgabe des AKS, gemeinsam mit anderen Wirtschafts- und Kulturinstitutionen „flankierend zu den kulturpolitischen Aktivitäten des Kulturkreises in die Diskussion über eine modifizierte Steuergesetzgebung“<sup>1545</sup> einzugreifen, um die fiskalischen Rahmenbedingungen für das Kultursponsoring optimieren und auf Dauer stabilisieren zu können.<sup>1546</sup> Aus diesem Grund beteiligte sich der AKS auch seit seiner Gründung an der Diskussion über den sogenannten Sponsoring-Erlass.<sup>1547</sup>

1538 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 20.

1539 Ebd.; vgl. Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 121.

1540 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 2002 und 2003, Berlin 2004, S. 3.

1541 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 22 f.; vgl. Hünnekens, Der Arbeitskreis Kultursponsoring, S. 153.

1542 Siehe: „Das Positionspapier des AKS“, in: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 23, hier: Punkt 1).

1543 Ebd., Punkt 7).

1544 Ebd., Punkt 9).

1545 Hünnekens, Der Arbeitskreis Kultursponsoring, S. 153.

1546 Siehe: „Das Positionspapier des AKS“, Punkt 3).

1547 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 22; siehe auch: Heuer, Carl-Heinz: Der neue BMF-Erlass zur ertragsteuerlichen Behandlung des Sponsoring: Zwei Schritte vor, einen Schritt zurück, in: Kulturkreis, Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III), Blaubuch, S. 146–149, hier: S. 146; vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 236.

### 7.3.2 Sponsoring-Erlass, Stiftungsreform und politische Interessenvertretung

Der am 9. Juli 1997 vom Bundesministerium für Finanzen (BMF) verabschiedete „Erlass über die ertragsteuerliche Behandlung des Sponsoring“<sup>1548</sup> sollte bundeseinheitlich regeln, wie Unternehmen ihre Aufwendungen für Kunst und Kultur steuermindernd einsetzen können.<sup>1549</sup> Sponsoring wird hier verstanden als

„die Gewährung von Geld oder geldwerten Vorteilen durch Unternehmen zur Förderung von Personen, Gruppen und/oder Organisationen in sportlichen, kulturellen, kirchlichen, wissenschaftlichen, sozialen, ökologischen oder ähnlich bedeutsamen gesellschaftspolitischen Bereichen [...], mit der regelmäßig auch eigene unternehmensbezogene Ziele der Werbung und Öffentlichkeitsarbeit verfolgt werden.“<sup>1550</sup>

Die Rechtswissenschaftlerin Ulrike Pluschke sieht diese Begriffsdefinition, die auch ein Jahr später in die ergänzte Version des BMF-Erlasses übernommen wurde, kritisch. Sie decke sich zwar mit der in der zivilrechtlichen und betriebswirtschaftlichen Literatur verwendeten Begrifflichkeit. Vom „eigentlichen“, eher eng gefassten Sponsoringverständnis weiche sie aber erheblich ab.<sup>1551</sup>

Dem ist zuzustimmen, denn nach der vom BMF verwendeten Definition umfasst Sponsoring auch die mäzenatische Förderung oder das Spendenwesen, welche unabhängig von einer Gegenleistung des Geförderten zu betrachten sind. Schließlich unterscheidet sich das Sponsoring gerade dadurch, dass auf Grundlage eines „synallagmatischen“<sup>1552</sup> Vertrages die Leistung des Sponsors von der Gegenleistung des Gesponserten abhängig gemacht wird.<sup>1553</sup> Im Rahmen des BMF-Sponsoring-Erlasses sollte durch Steuervergünstigungen die Bereitschaft von Wirtschaftsunternehmen zu kulturellem Engagement gefördert werden. Hierzu wurden die Aufwendungen des Sponsors in Betriebskosten, Kosten der privaten Lebensführung oder in Spenden unterteilt.<sup>1554</sup> Darüber hinaus sollte den Geförderten der Zugang zum Sponsoring als Finanzierungsquelle eröffnet werden.<sup>1555</sup>

Die im Juli 1997 verabschiedeten Grundsätze über die steuerliche Behandlung des Sponsorings boten somit in erster Linie spürbare Erleichterungen für die Sponsoren: Ihre Aufwendungen wurden als regelmäßige Betriebsausgaben geltend gemacht und steuerlich begünstigt.<sup>1556</sup> Dagegen hing die steuerliche Be-

1548 Bundesministerium für Finanzen, BMF-Sponsoring-Erlass 1997, in: Kulturkreis, Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung III, Blaubuch, S. 143 ff.

1549 Vgl. Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 236.

1550 BMF, Sponsoring-Erlass 1997, „I. Begriff des Sponsoring“, S. 143.

1551 Vgl. Definition von Bruhn in Kap. 11.4; Pluschke Kunstsponsorings, S. 267.

1552 Ebd.

1553 Vgl. ebd., S. 266 f.

1554 BMF, Sponsoring-Erlass 1997, „II. Steuerliche Behandlungen beim Sponsor“, S. 143 f.; vgl. Pluschke, Kunstsponsorings, S. 267.

1555 BMF, Sponsoring-Erlass 1997, „III. Steuerliche Behandlung bei steuerbegünstigten Empfängern“, S. 144 f.; vgl. Pluschke, Kunstsponsorings, S. 267.

1556 Vgl. ebd., S. 27; zur erweiterten Version des Sponsoring-Erlasses 1998: ebd., S. 291: „Der Sponsoring-Erlass des BMF ist aus Sicht der Sponsoren zweifelsfrei zu begrüßen“.

handlung der Leistungen des Gesponserten von dessen „Rechtsform“<sup>1557</sup> ab, so dass hier durch die Mitwirkung an Sponsoring-Maßnahmen zunächst eine Steuerschuld entstehen konnte. Waren die Empfänger der Sponsoringgelder etwa gemeinnützige Körperschaften, wurden sie sobald sie an Werbemaßnahmen des Sponsors teilnahmen oder bloß dessen Namen auf Einladungen oder Plakaten nannten als wirtschaftliche Geschäftsbetriebe steuerpflichtig.<sup>1558</sup> Die Zuwendungsunterscheidung in Spende oder Betriebsausgabe<sup>1559</sup> sowie die Steuernachteile auf Seiten des Empfängers wurden von Seiten des Kulturkreises bzw. des AKS weiterhin als Hindernisse für die Nutzung des Kultursponsorings im Rahmen der unternehmerischen Förderung gesehen, sodass sich der AKS für eine Änderung des Erlasses einsetzte.

„Um Verbesserungen zu erreichen“, so heißt es im Jahresbericht des Kulturkreises über die Jahre 1996/97, „fanden im Sommer und Herbst auf Vermittlung des Bundeskanzleramtes intensive Gespräche mit dem BMF statt, die zunächst allerdings zu keinem befriedigenden Ergebnis führten“.<sup>1560</sup> Im Dezember 1997 trafen sich daher erneut 30 Vertreter kultureller Verbände und Einrichtungen im Rahmen einer Plenumsitzung des AKS in Bonn und veranlassten eine Presseerklärung zum Sponsoring-Erlass an die Regierungen und Parteien auf Bundes- und Landesebene. Am 18. Februar 1998 wurde schließlich eine überarbeitete Version des BMF-Erlasses mit den vom AKS geforderten Korrekturen für die Empfängerseite verabschiedet.<sup>1561</sup> Zwar sollte den Empfängern weiterhin eine Steuerschuld entstehen wenn sie beispielsweise aktiv an Werbemaßnahmen des Sponsors teilnahmen. Die bloße Namensnennung oder Platzierung des Firmenlogos auf Plakaten oder Eintrittskarten wurde jedoch „steuerunschädlich“<sup>1562</sup> und somit als eine „angemessene Gegenleistung“<sup>1563</sup> verstanden.

Die bundesweit einheitliche Festsetzung der steuerrechtlichen Rahmenbedingungen trug zur Konsolidierung des Kultursponsorings als ein Finanzierungselement im Bereich der bundesdeutschen, privaten Kulturförderung bei, das seither „im Kern eigentlich kaum noch umstritten“ ist.<sup>1564</sup> Steuervergünstigungen sind somit durchaus ein Grund, warum Unternehmen seit Ende der 1990er Jahre das Sponsoring als häufigste Zuwendungsart nutzen.

Durch das geänderte Selbstverständnis des Kulturkreises auf konzeptioneller und durch die kulturpolitische Arbeit der verschiedenen Arbeitsgemeinschaften

1557 Ebd., S. 271: Beim Gesponserten kann es sich um natürliche oder juristische Personen (Kapitalgesellschaften bzw. gemeinnützige, steuerbegünstigte Körperschaften) handeln.

1558 Vgl. ebd., S. 271 f.

1559 Spenden konnten, wenn sie für besonders förderungswürdig anerkannte Zwecke eingesetzt wurden, als Sonderausgaben maximal in einer Höhe von 20 % der Privateinkünfte bzw. vier Promille der gesamten Unternehmensumsätze im Jahr abgezogen werden. Betriebsausgaben hingegen, zu denen der Geber seine Sponsoringaufwendungen zählt, können unbeschränkt abgezogen werden. Da es sich beim Sponsoring im Gegensatz zur uneigennütigen Spende um ein Geschäft auf Gegenseitigkeit handelt, werden Sponsoringgelder aus Sicht der Unternehmen immer den Betriebsausgaben zugeordnet, die zum wirtschaftlichen Vorteil getätigt werden und die den steuerpflichtigen Gewinn in voller Höhe mindern, siehe: „Sponsoring-Erlass“ online auf Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=85&Itemid=75](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=75) (4.07.2015).

1560 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 20.

1561 Vgl. ebd., S. 20 ff.; siehe auch: „Sponsoring-Erlass“ auf Homepage des Kulturkreises (a.a.O.).

1562 Ebd.

1563 Ebd.; vgl. Pluschke, Kunstsponsorings, S. 271 ff.

1564 Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 236.

auf praktischer Ebene nahm der unternehmerische Zusammenschluss zusehends neben der Rolle des Kulturförderers die Rolle eines kulturpolitischen „Lobbyisten“<sup>1565</sup> an.

Von Seiten des Kulturkreises wird die Bezeichnung des „Lobbyisten“ selten verwendet. Auf der Homepage begegnet der Begriff etwa nur in der Auflistung der Vorteile, die mit einer Mitgliedschaft im Kulturkreis bzw. im AKS verbunden sein sollen. Demnach leiste der AKS für seine Mitglieder „Lobbyarbeit“<sup>1566</sup> und fungiere somit als „Sprachrohr verantwortungsbewusster Kultursponsernder Unternehmen gegenüber der Öffentlichkeit – insbesondere der Presse – und in kulturpolitischen Angelegenheiten“.<sup>1567</sup>

Dass Lobbyismus im Kunst- und Kulturbereich bzw. die Interessenvertretung kultureller Belange in Gesellschaft und Politik keine neuen Phänomene darstellen, steht außer Frage und deutete sich in dieser Arbeit bereits am Beispiel der Stiftungs- und Schenkungspolitik einzelner Privatsammler an.<sup>1568</sup> Aus Sicht der Politikwissenschaften entspricht die „Implementierung eines kulturspezifischen Lobbyismus“<sup>1569</sup> in den vergangenen Jahrzehnten jedoch der aktuellen Version von politischer Beeinflussung bestimmter Entscheidungsträger durch Personen bzw. Gruppen, die weitestgehend unabhängig von der „traditionellen Interessenpräsentation durch Verbände“<sup>1570</sup> agieren.<sup>1571</sup> Demnach sei es Lobbyisten gleichgültig, welche politische Verfassung, Zielorientierung oder Strategie die jeweiligen Entscheidungsträger repräsentieren. Vielmehr gewinne an Bedeutung, dass den (gruppen-)spezifischen und eher punktuell stattfindenden Interventionsversuchen, wie etwa im Fall des Sponsoring-Erlasses, unverzüglich nachgekommen werde.<sup>1572</sup>

Als Vermittler zwischen Mitgliederinteressen und staatlicher Kulturpolitik ist der Kulturkreis somit nicht nur Teil des kulturellen, sondern auch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland. Dabei reicht das kulturpolitische Aufgabenspektrum von „interessengeleiteten Informationsangeboten“<sup>1573</sup> bis zu gezielten Service- und Beratungsleistungen für politische Entscheidungs-

1565 Zum „Lobbyismus in und für Kultur“ am Beispiel Österreichs, siehe: Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 252; Wimmers Beobachtungen sind auch für Deutschland zutreffend. Der Begriff des „Lobbyings“ sei im Kunst- und Kulturbereich „en vogue“ geworden, weil sich hier wie in Politik und Wirtschaft „indirekte, in der Regel für eine breitere Öffentlichkeit nicht einsehbare und damit auch nicht nachvollziehbare Formen der Interessendurchsetzung“ durchgesetzt hätten.

1566 Pdf-Dokument „Vorteile einer Mitgliedschaft im Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.“ online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=201&Itemid=314](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=201&Itemid=314) (4.07.2015).

1567 Ebd.

1568 Vgl. Kap. 4.31 und 6.5.1.

1569 Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 254.

1570 Willems, Ulrich/Winter, Thomas von: Interessenverbände als intermediäre Organisationen. Zum Wandel ihrer Strukturen, Funktionen, Strategien und Effekte in einer veränderten Umwelt, in: Interessenverbände in Deutschland, hrsg. von Thomas von Winter/Ulrich Willems, Wiesbaden 2007, S. 13–50, hier: S. 40.

1571 Vgl. Hutter, Michael: Kunstpolitik als Schnittstellenmanagement, in: Ders., Wertwechselstrom, S. 185–200, hier: S. 190; „Die Schnittstelle zur Politik findet nicht mehr auf der Mikroebene der Begegnung zwischen Individuen statt. Sie ereignet sich auf der Makroebene, der Ebene großer Gesellschaftsbereiche oder ‚Funktionssysteme‘. [...] Sicherlich reden hier auch einzelne Menschen miteinander, aber sie tun das in ihrer Eigenschaft als Vertreter von organisierten Kollektiven“.

1572 Vgl. Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 253 f.; Willems/ Winter, Interessenverbände, S. 39 f.

1573 Willems/Winter, Interessenverbände, S. 40.

träger und Kulturinstitutionen.<sup>1574</sup> Aufgrund der intensivierten, kulturlobbyistischen Funktion, die nicht nur eine fachliche, sondern auch eine räumliche Nähe zu den politischen Verantwortungsträgern verlangte, zog der Kulturkreis 1996 von seinem bisherigen Standort Köln in die Bundeshauptstadt Berlin.<sup>1575</sup> Während der Kulturkreis mit seinen städtebaulichen Projekten und der GfZK in Leipzig seinen Förderschwerpunkt bereits auf Ostdeutschland gelegt und die neuen Bundesländer in seine Förderaktivitäten fest integriert hatte, richtete sich das Augenmerk seit dem Umzug der Geschäftsstelle nun konkret auf kulturpolitische Belange in der neuen Hauptstadt. Dort bezog der Förderverein im Jahr 1999 gemeinsam mit BDI, BDA und DIHK das neu erbaute „Haus der Deutschen Wirtschaft“.<sup>1576</sup>

Auch nach dem Sponsoring-Erlass setzte sich der Kulturkreis für steuerrechtliche Belange im Bereich der privaten Kulturförderung ein. Gemeinsam mit dem BDS und dem Stifterverband für die deutsche Wissenschaft bewirkte er beispielsweise eine Verbesserung im Stiftungssteuerrecht. Das im Juni 2000 vom Bundestag verabschiedete „Gesetz zur weiteren steuerlichen Förderung von Stiftungen“ nahm wesentliche Forderungen der Kulturlobbyisten auf und trat rückwirkend am 1. Januar 2000 in Kraft.<sup>1577</sup> Stiftungen, die aus steuerrechtlicher Sicht als Spende betrachtet wurden, erhielten fortan erhebliche steuerliche Vergünstigungen. Das „Gesetz zur Stärkung des bürgerschaftlichen Engagements“ von Oktober 2007 sollte das im Jahr 2000 verabschiedete Stiftungssteuerrecht dann zusätzlich erweitern.<sup>1578</sup>

An dieser Stelle wird darauf verzichtet, auf die Unterscheidung zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Stiftungen näher einzugehen. Von Belang ist vielmehr, dass die Förderung bzw. das Engagement über Stiftungen und damit deren Neuerrichtungen im Zeitraum von 1992 bis 2007 deutlich zunahm. Nach Angaben des BDS wurden 1992 rund 290 rechtsfähige Stiftungen bürgerlichen Rechts und somit fast 90 mehr als ein Jahr zuvor neu errichtet.<sup>1579</sup> Im Jahr 2000 bzw. 2002, also nach der umfassenden Stiftungsreform, waren es knapp 830 neue Stiftungen. Nach der Gesetzeserweiterung im Jahr 2007 stieg die Zahl der Stiftungserrichtungen auf 1134 und erreichte damit laut Statistik einen Höhepunkt.<sup>1580</sup>

Mit den steigenden Zahlen nahm auch die öffentliche Aufmerksamkeit für Stiftungen in Deutschland zu. Nach Ansicht des Politikwissenschaftlers und Histo-

1574 Ebd.

1575 Vgl. Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 123.

1576 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 3.

1577 Kulturkreis, Bericht über die Jahre 2000/2001, S. 14; vgl. Döpfner, Kunst und Kultur, S. 265.

1578 Vgl. Bruhn, Sponsoring, S. 240.

1579 So hatten Hummel und Waldkircher in ihrem Gutachten von 1992 auf eine zunehmende Bereitschaft von Unternehmen für Stiftungsaktivitäten im Bereich der Kulturförderung hingewiesen: vgl. Kap. 6.5.2; Hummel/Waldkircher, Entwicklungstrends, S. 228.

1580 Bundesverband Deutscher Stiftungen (Hrsg.): Stiftungserrichtungen 1990–2013 in Deutschland. Rechtsfähige Stiftungen des bürgerlichen Rechts, in: Stiftungen in Zahlen 2013, Berlin 2014, pdf-Dokument online:  
[http://www.stiftungen.org/fileadmin/bvds/de/Presse/Pressematerial/DST\\_PK\\_2014/BvDS\\_Stiftungen\\_in\\_Zahlen\\_2013.pdf](http://www.stiftungen.org/fileadmin/bvds/de/Presse/Pressematerial/DST_PK_2014/BvDS_Stiftungen_in_Zahlen_2013.pdf) (4.07.2015).

rikers Rupert Graf Strachwitz liege dies jedoch nicht nur an den zahlreichen Neugründungen, die durch den starken Zuwachs an Vermögen in privater Hand sowie durch die starke Zunahme an Erbgängen erklärlich seien. Seit Ende der 1990er Jahre trat das deutsche Stiftungswesen auch gerade deshalb in den Fokus, weil einzelne große Stifter neben den beabsichtigten, gemeinnützigen Stiftungszwecken ausdrücklich weitere Intentionen wie etwa die Kontinuität der Eigentümerverhältnisse in einem Unternehmen verfolgten. Dadurch seien eine Reihe von „finanzstarken dynamischen Stiftungen“ entstanden, die seither „aktive, [...] diskussionswürdige Akteure“<sup>1581</sup> in der Gesellschaft darstellten. Die größere Aufmerksamkeit für Stiftungen erkläre sich Strachwitz' Meinung nach mithin durch den gewachsenen Stellenwert, den das sogenannte bürgerschaftliche Engagement bzw. das Schenken von Zeit, Geld und Ideen mittlerweile in der Bevölkerung genieße.<sup>1582</sup>

Viele Unternehmer und Unternehmen bevorzugten zusehends den Förder- bzw. Finanzierungsweg über eine privatrechtliche oder eine eigene Unternehmensstiftung (Corporate Foundation), weil diese im Vergleich zum Förderinstrument des Sponsorings aufgrund ihres dauerhaft und gemeinnützig angelegten Förderzwecks glaubwürdiger und authentischer erschienen.<sup>1583</sup> Neben Themen wie Gesundheitsversorgung oder Wissenschaft bildete die Förderung der Kultur einen der wichtigsten Bereiche innerhalb der Stiftungstätigkeiten. Dabei existieren über die von Stiftungen in Deutschland betriebene Kulturförderung kaum aussagekräftige Daten. Die Rechtswissenschaftler Florian Mercker und Fokke Peters stellen fest, dass die genaue Anzahl der Stiftungen, die im Bereich der Kulturförderung tätig sind, wie auch ihr jährliches Gesamtausgabenvolumen aufgrund der unübersichtlichen Datenlage schwerlich zu ermitteln seien. Dies ergebe sich zum einen aus der methodischen Schwierigkeit, „Kultur“ als Förderziel trennscharf einzugrenzen. Zum anderen sei die gesamte deutsche Stiftungslandschaft statistisch nicht vollständig erschlossen, sodass über das Ausmaß der Stiftungsförderung für die Kultur lediglich Spekulationen angestellt werden können.<sup>1584</sup>

Hermann Falk, bis 2012 Mitglied der Geschäftsleitung im BDS, erörterte beim zweiten, vom Kulturkreis veranstalteten CCR-Symposium<sup>1585</sup> im September 2008 die „Verteilung der Stiftungszwecke“ für das Jahr 2006. Dabei bildeten „Kunst und Kultur“ mit 14,4 Prozent hinter den Bereichen „Soziales“ (32,7 Pro-

1581 Strachwitz, Traditionen des deutschen Stiftungswesens, S. 44; zur Diskussion, siehe: Ders.: Wer sind die Akteure des Stiftungsbooms? Zu den Veränderungen im Selbstverständnis von Stiftern, in: Lauterbach/Hartmann/Ströing, Reichtum, Philanthropie, und Zivilgesellschaft, S. 117–131; Adloff, Philanthropisches Handeln in den USA und Deutschland, S. 190 f.

1582 Strachwitz, Traditionen des deutschen Stiftungswesens, S. 44; zum „Bürgerschaftlichen Engagement“ siehe Kap. 7.5.2.

1583 Vgl. Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2012, S. 36; umfassende Informationen zu Zahlen von Unternehmensstiftungen fehlen bislang – anhand von Schätzungen sei jedoch eine Zunahme zu verzeichnen, siehe: Reimer, Die Stiftung im Rahmen von Corporate Social Responsibility und Corporate Citizenship, S. 619.

1584 Vgl. Mercker, Florian/Peters, Fokke: Die Förderung der Kultur als Stiftungszweck, in: Strachwitz/Mercker, Stiftungen in Theorie, S. 176–184, hier: S. 178 f.

1585 Zur Veranstaltungsreihe CCR-Symposiums siehe Kap. 7.5.2; CCR steht für „Corporate Cultural Responsibility“.

zent), „Bildung und Erziehung“ (14,9 Prozent) sowie „Andere gemeinnützige Zwecke“ (15,7 Prozent) Rang Fünf der Stiftungsabsichten.<sup>1586</sup> Während solche Verhältnisrechnungen grobe Anhaltspunkte liefern, ist dennoch Merckers und Peters Feststellung zuzustimmen, dass eine Ermittlung von präzisen Daten und deren Analyse in diesem Themenbereich noch ausstehen und somit Gegenstand weiterer Untersuchungen sein könnten.

An dieser Stelle ist der allgemein festzustellende Gründungsboom von Stiftungen – gleichwohl, ob von Unternehmern als Privatperson oder von Unternehmen als Organisation initiiert – als Ausdruck des „spezifischen bürgerschaftlichen bzw. gesellschaftlichen Engagements“<sup>1587</sup> im Kontext der Corporate Citizenship zu sehen. Armin Klein ist der Ansicht, dass private Stiftungen vielfach an die Stelle von Mäzenen getreten seien.<sup>1588</sup>

Neben der Möglichkeit, Förderkapital in eine eigene Stiftung zu überführen, engagieren sich Bürger und somit auch Unternehmer seit jeher über eine Mitgliedschaft in kulturellen Förder- und Freundeskreisen.<sup>1589</sup> Die Frage, inwiefern die Mitgliedsbeiträge steuerlich abzusetzen seien, stand dann im Jahr 2006 im Mittelpunkt der kulturpolitischen Arbeit des Kulturkreises. Einem Schreiben des BMF zufolge sollten Beiträge von Kultureinrichtungen, die Mitglied in einem Förderverein waren, ab Januar 2007 nicht mehr steuerlich geltend gemacht werden können, sobald der Förderverein seinen Mitgliedern geldwerte Vorteile bot. Diese Einschränkung wurde in den Reihen des Kulturkreises zum einen als Bedrohung für das bürgerschaftliche Engagement in Deutschland empfunden. Zum anderen befürchtete der unternehmerische Zusammenschluss einen allgemeinen Mitgliederschwund und damit große Einbußen bei vielen Fördervereinen.<sup>1590</sup>

Über die finanzielle Seite hinaus, so wird es im Jahresbericht des Kulturkreises über die Jahre 2004 bis 2007 dargestellt, ging es dem Kulturkreis insbesondere um die Anerkennung eines unternehmerischen Kulturrengagements durch Steuerbegünstigungen, die das Vorhaben des BMF zunichte gemacht hätte. Folglich richtete sich der Kulturkreis zusammen mit dem Deutschen Kulturrat, dem „Bundesverband der Fördervereine deutscher Museen für bildende Kunst“ und der Wirtschaftskanzlei „Hogan & Hartson Raue LLP“ an den Finanz- und Kulturausschuss des Deutschen Bundestages und verhinderte das Inkrafttreten der BMF-Regelung im Dezember 2006.<sup>1591</sup>

Die immer spezifischer werdenden Debatten um steuerrechtliche Belange zeigten den Beteiligten von privater Förderseite, dass sie selbst nur wenig über

1586 Vgl. Falk, Hermann: Vortragspräsentation „Unternehmerische Kulturförderung in Stiftungsform“ am 5. September 2008, pdf-Dokument online:

[http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_symposium\\_2008/dokumentation/workshop\\_ii\\_2\\_stiftungen\\_falk.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_symposium_2008/dokumentation/workshop_ii_2_stiftungen_falk.pdf) (4.07.2015).

1587 Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 238.

1588 Ebd.; vgl. Reimer, Die Stiftung im Rahmen von Corporate Social Responsibility, S. 617; Strachwitz, Wer sind die Akteure des Stiftungsbooms?, S. 126 f.

1589 Siehe kurzer historischer Abriss, in: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft, Berlin 2007, S. 21.

1590 Vgl. Kulturkreis, Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004–2007, S. 49 f.

1591 Ebd.

den gesamten Umfang und die Ausgestaltung privaten Engagements in Deutschland wussten. Deshalb leitete der Kulturkreis eine deutschlandweite Studie zum Thema „Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland“ in die Wege, die am 15. Januar 2007 dem Kulturausschuss des Deutschen Bundestages überreicht werden konnte.<sup>1592</sup>

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zeigen, dass die Förder- und Freundeskreise der Kultur mit durchschnittlich 14 Prozent am Gesamtetat der von ihnen geförderten Institution einen wesentlichen Beitrag zu deren Erhalt beitrugen. Den Kulturinstitutionen stellten die Vereine rund 116.000 Euro im Jahr zur Verfügung, wohingegen sie für ihr Engagement stellenweise „ideelle“ oder „pekuniäre“ Gegenleistungen erhielten.<sup>1593</sup> Immerhin maßen zwei Drittel der befragten Förder- und Freundeskreise, die sich hauptsächlich über ehrenamtlich Engagierte organisieren, der Gewährung von Gegenleistungen eine gewichtige Bedeutung für die Entwicklung der Mitgliederzahlen bei.<sup>1594</sup> Darüber hinaus machte die Studie deutlich, dass „die Entwicklung zu Förder- und Freundeskreisen in der Mehrheit eine junge Entwicklung“<sup>1595</sup> war – rund die Hälfte der teilnehmenden Vereine war nach 1990 gegründet worden.<sup>1596</sup>

Die hier angedeutete Gründungswelle der Freundeskreise nach 1990 steht somit in direktem Zusammenhang zum oben dargelegten Phänomen des Stiftungsbooms. Auch gemeinnützige Fördervereine und Freundeskreise wurden vermehrt neu gegründet, weil sie bis heute geeignete Instrumente für einen fortwährenden Einsatz für Kultur und somit für die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung sind. Auffällig ist, dass die „Vergütung“ bzw. die Anerkennung des per se fakultativen Engagements mittels diverser Gegenleistungen eine immer wichtiger werdende Rolle zu spielen scheint, die es an späterer Stelle näher zu definieren gilt.<sup>1597</sup> Die Durchführung der themenspezifischen Studie zu Fördervereinen zeigt, dass die kulturpolitischen Aufgabenfelder des Kulturkreises eng mit der Funktion einer dienstleistenden Kulturinstitution zusammenhängen. Schließlich konnten die aufwendige Ermittlung von Daten und deren Analyse nicht nur als Vergegenwärtigung der eigenen Fördersituation, sondern auch als eine Art Dienstleistung für Kulturpolitik, Kulturschaffende und -engagierte verstanden werden.

1592 Vgl. Kulturkreis, Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland, S. 5: Im September 2006 wurden 1100 Fördervereine und Freundeskreise angeschrieben, wovon sich 236 (20 %) an der Umfrage beteiligten und Auskünfte über ihre Struktur, Arbeitsweise und Beziehung zu der von ihnen geförderten Institution gaben. Damit besitzt die Studie keinen repräsentativen Charakter – auch der Verfasser sieht sie als „einen konstruktiven Beitrag zur kulturpolitischen Diskussion“; Kulturkreis, Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004 bis 2007, S. 50.

1593 Ebd.; Kulturkreis, Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland, S. 23: „Ideelle“ Gegenleistungen wurden von 88 % der Befragten angeboten und beinhalteten z. B. kostenlose Mitgliederzeitschriften oder Newsletter, Kontakte und Gespräche mit Künstlern oder Intendanten, Proben- und Atelierbesuche, erleichtertes Kartenzugang oder die Möglichkeit auf sogenannte Last-Minute-Tickets, etc.; pekuniäre Vorteile boten 61 % der Studienteilnehmer, darunter etwa ein kostenfreier oder verbilligter Eintritt, verbilligte Publikationen wie Kataloge, etc.

1594 Vgl. ebd., S. 24.

1595 Ebd., S. 8.

1596 Vgl. ebd.

1597 Vgl. ebd., S. 26; siehe Kap. 7.5.2.

Ganz in diesem Sinne gründete der Kulturkreis 2005 beispielsweise auch gemeinsam mit dem BDS und der „Kulturstiftung der Länder“ das Internetportal „Deutsches Informationszentrum Kulturförderung“ (DIZK).<sup>1598</sup> Dieses stellt über in einem Onlinekatalog bzw. einer Datenbank Informationen zu privaten und öffentlichen Unterstützungsmöglichkeiten zusammen. Kulturschaffende erhalten hier einerseits einen Überblick über Unternehmensadressen, Kulturförderprogramme oder Stipendienangebote. Andererseits wird den kulturfördernden Unternehmen oder Kulturinstitutionen durch passende Fördergesuche die Auswahl ihres Engagements erleichtert.<sup>1599</sup> An diesem Beispiel zeigt sich erneut, dass der Kulturkreis sich als „Kompetenzzentrum und Servicestation für alle Belange“<sup>1600</sup> definierte und dieser Funktion über alle zeitgemäßen Informationskanäle nachkommen wollte. Schließlich hatte sich das Internet seit der Jahrtausendwende als wichtiger Kommunikationskanal für Institutionen etabliert und prägte die globale Vernetzung auch im kulturellen Bereich. Durch die zunehmende Verbreitung von Computern seit den 1990er Jahren und die schneller werdende Datenübertragung erreichte das Internet weltweit Millionen von Menschen und wurde somit auch für kulturfördernde Wirtschaftsunternehmen interessant.<sup>1601</sup>

Der Kulturkreis brachte sich nicht nur in aktuelle steuerrechtliche Debatten ein. Er wollte darüber hinaus auch gezielt Anliegen oder Eigeninteressen von unternehmerischer Seite vorantreiben, zur kulturpolitischen Diskussion bringen und nach neuen Wegen der Kommunikation im Förderbereich suchen. Bereits ein Jahr nach der Untersuchung zu Fördervereinen und Freundeskreisen startete der Kulturkreis eine Umfrage zum unternehmerischen Kulturengagement in Deutschland.<sup>1602</sup> Diese Studie soll im Folgenden als statistische Quelle für die gegenwärtige Ausgestaltung privater Kunst- und Kulturförderung näher betrachtet und entsprechend analysiert werden.

1598 Kulturkreis, Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004 bis 2007, S. 9; Der Bundesverband Deutscher Stiftungen verfügt über die umfangreichste Sammlung von Stiftungsdaten in der Bundesrepublik (davon über 3.000 kulturfördernde Stiftungen). Die Kulturstiftung der Länder als ein auch auf internationaler Ebene etablierter Partner für Kunst- und Kulturförderung hilft bei der Vernetzung auf europäischer Ebene (z. B. Kooperation mit „LabforCulture“ der European Cultural Foundation in Amsterdam), siehe Homepage des DIZK online: [http://www.kulturfoerderung.org/de/dizk\\_content/DIZK/](http://www.kulturfoerderung.org/de/dizk_content/DIZK/) (4.07.2015).

1599 Ebd.

1600 Ullrich, Neue Länder, neue Ziele, S. 117.

1601 Vgl. Rothmund, Kathrin: Internet – Verbreitung und Aneignung in den 1990ern, in: Faulstich, Die Kultur der 90er Jahre, S. 119–136, hier: 132 ff.; siehe auch: Burkhardt, Marcus: Siegeszug des Computers, in: Faulstich, Die Kultur der 90er Jahre, S. 103–117; O.V.: Kulturelle Globalisierung, Soziale Netzwerke, in: Online-Lexikon „Nachschlagen. Zahlen und Fakten“, Bundeszentrale für politische Bildung, online: <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/globalisierung/52777/soziale-netzwerke> (4.07.2015).

1602 Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2012 (a.a.O.).

## 7.4 Komplementär: Private Ergänzung zur öffentlichen Kulturwirtschaft

Gemeinsam mit der Wirtschafts- und Finanzzeitung „Handelsblatt“ und dem „Kölner Institut für Handelsforschung“ evaluierte der AKS des Kulturkreises im Jahr 2008 die Situation der bundesdeutschen, privaten Kulturförderung in einer deutschlandweiten Umfrage. Die im April 2010 veröffentlichte und im März 2012 überarbeitete Studie „Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland“<sup>1603</sup> schließt nach Angaben des damaligen Kulturkreis-Geschäftsführers Stephan Frucht eine Datenlücke, weil bisher kaum aktuelle Zahlen zum Bereich der nichtstaatlichen Kulturförderung vorhanden seien.<sup>1604</sup>

Diese Feststellung ist zu bejahen, da seit den 1980er Jahren keine vergleichbaren umfassenden Studien wie die von Hummel oder Fischer durchgeführt wurden und auch neuere Untersuchungen, etwa von Medien- und PR-Agenturen, nur Teilbereiche der privaten Förderung tangieren.<sup>1605</sup> Auch die Unternehmensumfrage von Hans-Jörg Heusser, Martin Wittig und Barbara Stahl im Jahr 2004 sowie Philipp Borchardts Untersuchung im Jahr 2009 beschäftigten sich mit der Integration von Kulturförderung in die jeweilige Unternehmensstrategie und behandeln wenn auch wichtige, so doch nur bestimmte Teilaspekte des Themenbereichs. Das gilt ebenso für die bereits angeführte Unternehmensbefragung der Bertelsmann-Stiftung aus dem Jahr 2005, in der es überwiegend um das unternehmerische Selbstverständnis als Kulturförderer geht.<sup>1606</sup>

Die Ergebnisse der seit April 2010 vorliegenden Kulturkreisstudie dienen daher als aussagekräftige Quelle, weil die beteiligten Unternehmen im Hinblick auf ihre Größe, Branchenzugehörigkeit und geographische Verortung das Spektrum deutscher Firmen weitestgehend abdecken.<sup>1607</sup> Dabei ist allerdings zu beachten, dass von den im Dezember 2008 angeschriebenen 5100 Unternehmen lediglich 315 Unternehmen antworteten. Davon gaben wiederum 50 an, dass sie sich nicht für Kultur engagieren, sodass die Studienergebnisse auf den Angaben von schließlich 265 Unternehmen basieren. Dennoch geben die qualitativ und quantitativ einwandfrei erfassten Ergebnisse<sup>1608</sup> – gerade auch vor dem Hintergrund des ungenügenden Forschungsstands – Aufschluss über die gegenwärtige Situation der unternehmerischen Kulturförderung in Deutschland und legen somit vergangene sowie künftige Entwicklungslinien offen.

Mit 56 Prozent waren mittlere Unternehmen besonders stark an der Umfrage vertreten. Dabei stellte die Finanzdienstleistungsbranche mit 38 Prozent in der

1603 Ebd.

1604 Frucht, Stephan: Vorwort, in: Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2012, S. 5 f., hier: S. 6; vgl. Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2010, S. 10.

1605 Vgl. Kap. 7.2.

1606 Heusser/Wittig/Stahl, Kulturengagement von Unternehmen (a.a.O.); Bertelsmann, Die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen (a.a.O.); Borchardt, Unternehmerisches Kulturengagement (a.a.O.).

1607 Vgl. Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2010, S. 11.

1608 Zur methodischen Vorgehensweise: ebd., S. 11.

Kategorie „Branchenzugehörigkeit“ die größte Gruppe der Beteiligten, gefolgt von Versorgungs- und Energieunternehmen mit 14 Prozent.<sup>1609</sup> Die starke Präsenz dieser Branchen sei nach Ansicht des Verfassers weniger überraschend, gelten sie doch gemeinhin als „kulturell sehr engagiert“.<sup>1610</sup> Die geographische Verortung der Befragten zeigt, dass mehr als zwei Drittel der Unternehmen im Süden (Baden-Württemberg, Bayern mit 35 Prozent), im Südwesten und Westen Deutschlands (Nordrhein-Westfalen, Hessen, Rheinland-Pfalz, Saarland mit 35 Prozent) ansässig waren.<sup>1611</sup> Entweder nahmen die Unternehmen aus den neuen Bundesländern nicht an der Studie teil, oder sie engagierten sich weniger als ihre Mitstreiter aus der alten Bundesrepublik. Dass die Mehrzahl der Firmen aus West- und Süddeutschland kam, kann auf die Ballung von finanzkräftigen Unternehmen in wirtschaftlich starken Gegenden, wie dem Ruhrgebiet, dem Stuttgarter Raum oder der Region Heilbronn-Franken, zurückgeführt werden. Bereits Hummel und Berger hatten für die 1980er Jahre und somit für das geteilte Deutschland festgestellt, dass die Wirtschaftskraft einer Region auch das mäßnatische Bewusstsein der Unternehmen positiv beeinflusse.<sup>1612</sup>

Anhand ihrer Ergebnisse erkannten die beiden Autoren damals, dass gute, wirtschaftliche Voraussetzungen gleichzeitig günstige, kulturelle Rahmenbedingungen lieferten – inwiefern diese dann genutzt würden, hänge nach Ansicht der Gutachter davon ab, welches „Rollenverständnis die Unternehmen gegenüber dem Kunst- und Kulturbereich“<sup>1613</sup> letztlich entwickelten. Die Kulturkreisstudie von 2010 kann diese Erkenntnis nun dadurch vertiefen, dass ein direkter Zusammenhang zwischen Unternehmensstandort und Auswahlkriterium für die Förderung offensichtlich wurde.<sup>1614</sup> Denn 78 Prozent der befragten Unternehmen achteten bei der Auswahl ihrer Förderobjekte nicht in erster Linie auf deren hohe kulturelle Relevanz, sondern eher auf deren regionale Bedeutung.<sup>1615</sup>

Die regionale Ausrichtung des Engagements entsprach der in der Studie am häufigsten genannten Hauptmotivation: Als „corporate citizens“, also in der Rolle des „aktiven Bürgers“, wollten die Unternehmen in ihrem direkten regionalen und gesellschaftlichen Umfeld Verantwortung übernehmen und somit wahrgenommen werden. Schließlich nannten 92 Prozent der Antwortenden den Grund „Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung“ für ihr Kulturrengagement. „Persönliches Interesse“ hingegen war nicht mehr verbreitet ausschlaggebend. Lediglich zwölf Prozent nannten diesen Beweggrund für ihr Engagement.<sup>1616</sup>

1609 Ebd., S. 11 ff.: Es wurde zwischen kleinen (bis 200 Mitarbeiter), mittleren (201–2000 Mitarbeiter), großen (2001–10000 Mitarbeitern) und sehr großen (mehr als 10000 Mitarbeitern) Unternehmen unterschieden. Die starke Teilnahme von mittleren Unternehmen lässt sich zuletzt damit erklären, dass die Mehrzahl der deutschen Unternehmen mittelständisch ist.

1610 Ebd., S. 13.

1611 Ebd.

1612 Vgl. Kap. 6.2; Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 140.

1613 Ebd.

1614 Vgl. Kulturkreis, Unternehmerischen Kulturförderung in Deutschland 2010, S. 34.

1615 Ebd., S. 16 f.

1616 Ebd., S. 14: Als zweit häufigsten Motivationsmovers gaben 79 % die „Imagepflege“ und 40 % die „Mitarbeitermotivation/-identifikation“ an; siehe auch: ebd., S. 33.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich weiterhin, warum 33 Prozent der Unternehmen den Bereich „Geschichte/Denkmalpflege“ förderten.<sup>1617</sup> Der Erhalt oder die Errichtung kultureller, identitätsstiftender Wahrzeichen besitzt in der heimischen Region und somit am jeweiligen Standort eines Unternehmens hohe Bedeutung.<sup>1618</sup> Das Kulturrengagement war bei rund der Hälfte der beteiligten Unternehmen eher regional und auf den Unternehmensstandort, das Umland oder vielleicht noch auf das Bundesland ausgerichtet. Sehr große Unternehmen, die mehr als 10.000 Mitarbeiter zählten, richteten ihre Förderaktivitäten dagegen selten lokal aus. Ihr Schwerpunkt lag in der Regel auf einer internationalen Organisation des Engagements.<sup>1619</sup>

Zudem zeigte die Studie, dass sich Sponsoring mittlerweile zum häufigsten Finanzierungsweg entwickelt hatte und von 82 Prozent der Befragten für die Kulturförderung genutzt wurde. Aber auch Spenden tätigten weiterhin 75 Prozent der Unternehmen. Dagegen fand ein relativ junges Phänomen, das als „Corporate Volunteering“ bezeichnet wird, mit 16 Prozent eher weniger Verbreitung.<sup>1620</sup> „Corporate Volunteerism“ meint die Förderung des Engagements der jeweiligen Unternehmensmitarbeiter und kann als eine weitere Ausprägung von unternehmerischem Engagement unter dem Dach der Corporate Citizenship verstanden werden.<sup>1621</sup> Eine Ausnahme bildeten hierbei abermals die sehr großen Unternehmen, die unter dieser Konzeption das ehrenamtliche Engagement ihrer Mitarbeiter bündelten, koordinierten und unterstützten.<sup>1622</sup> Darüber hinaus investierte ein Viertel der befragten Unternehmen in eine unternehmensnahe Stiftung. Eher kleine oder sehr große Unternehmen gaben hier eine bis über fünf Millionen Euro aus. Diese Angaben bestätigen den oben bereits dargestellten und bundesweit zu beobachtenden Trend bei Unternehmen, eigene Stiftungen zu errichten.<sup>1623</sup>

Stellenweise war zwischen der Finanzierungsweise und der geförderten Kultursparte bzw. Förderform ein Zusammenhang erkennbar. Für Institutionen, wie Museen, wurde beispielsweise eher gespendet. Einzelevents, wie musikalische Darbietungen, wurden meistens gesponsert.<sup>1624</sup> Die am häufigsten geförderte Kultursparte war die Musik bzw. das Musiktheater, das von 71 Prozent der Unternehmen unterstützt wurde.<sup>1625</sup> Die Gründe hierfür ergeben sich u. a. aus dem Faktum, dass Musik im Zuge der Digitalisierung zu einem elementaren Bestand-

1617 Ebd., S. 15.

1618 Ebd., S. 34.

1619 Ebd., S. 18.

1620 Ebd., S. 20 f.

1621 Vgl. Enquete-Kommission „Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements“, Deutscher Bundestag (Hrsg.): Bericht Bürgerschaftliches Engagement: auf dem Weg in eine zukunftsfähige Bürgergesellschaft (Schriftenreihe/Enquetekommission Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements des 14. Bundestages, Bd. 4), Opladen 2002, S. 457 f.; Schäfer, Claire Kim: Corporate Volunteering und professionelles Freiwilligenengagement. Eine organisationssoziologische Beobachtung, Wiesbaden 2009, S. 26.

1622 Ebd., S. 20 f.

1623 Vgl. Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2010, S. 22 f. und S. 36.

1624 Ebd., S. 22 und S. 18 f.: Zu den am häufigsten genannten Förderformen zählten die Unterstützung von Einzelevents (72 %), die Projektförderung (56 %), die institutionelle (51 %) oder die direkte Kunstförderung (24 %).

1625 Ebd., S. 15.

teil der Freizeitgestaltung wurde.<sup>1626</sup> Die Vielfalt der auditiven Stilrichtungen und Darbietungsarten macht es vielen Unternehmen möglich, unterschiedlichste Zielgruppen konkret anzusprechen. Gleiches ergibt sich für die bildende Kunst und die Fotografie, die von 59 Prozent der befragten Unternehmen gefördert wurde.<sup>1627</sup>

Schließlich bot und bietet der Bereich der bildenden Kunst durch die globale Verschmelzung der künstlerischen Medien und aufgrund des weltweiten Stilpluralismus seit den 1990er Jahren ein breites Spektrum an Fördermöglichkeiten. Die Verortung der Kunst in einem breiteren gesellschaftlichen und auch ökonomischen Kontext führte zu einer tiefgreifenden Veränderung des Kunstverständnisses. Weder das Kunstobjekt noch der künstlerische Schaffensprozess oder dessen örtliche Umsetzung bestimmten, was „Kunst“ ist.<sup>1628</sup> Der Kunsthistoriker Philip Ursprung vertritt die Auffassung, dass vielmehr die Frage im Mittelpunkt stehe, „wann“ Kunst sei, also wo der Künstler zu welchem Zeitpunkt Kunst produziere und präsentiere.<sup>1629</sup> In einer „Ökonomie des Just-in-time“<sup>1630</sup> sei es im Zuge der Globalisierung überaus wichtig geworden, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein, sodass ein richtiges „Timing“ darüber entscheide, was letztlich „Kunst“ sei.<sup>1631</sup>

Dem ist hinzuzufügen, dass es in den 1990er Jahren zu einer deutlichen „Re-Politisierung“<sup>1632</sup> der Kunst gekommen war, sodass spätestens seit Ende des 20. Jahrhunderts wieder ein soziales und politisches Bewusstsein die Inhalte künstlerischer Produktion prägte. Das Engagement für Minderheiten oder gegen die repressiven Auswirkungen der neoliberalen Globalisierung fand sich in vielen Kunstprojekten und internationalen Ausstellungen wieder.<sup>1633</sup> Aufgrund der inhaltlichen wie darstellerischen Nähe geriet die Kunst somit zunehmend in Konflikt mit den Darstellungsweisen der Massenmedien, der Werbung und des Internets. Diese verwenden oftmals künstlerisch-ästhetische Bildstrategien zur Informationsvermittlung und nehmen hierfür wissentlich spektakuläre, pathetische, blasphemische, ironische und aufklärerische Bilder in ihren Dienst. Somit

1626 Vgl. Kap. 6.5.2.

1627 Vgl. Kulturkreis, Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2010, S. 34.

1628 Vgl. Baar, Was heißt hier Kunst?, S. 311 f.

1629 Ursprung, Die Kunst der Gegenwart, S. 101.

1630 Ebd.

1631 Ebd.; Auch nach Ansicht des Soziologen Richard Münch drücke sich in der Tatsache, dass kulturelle Produkte immer weniger an einen bestimmten Ort der Produktion, Präsentation sowie Aneignung gebunden sind und in immer kürzerer Zeit bis hin zur Gleichzeitigkeit in der ganzen Welt präsentiert werden können, die „Globalisierung“ aus, siehe: Münch, Richard: Zwischen Affirmation und Subversion: Populärkultur im globalen System, in: Robertson/Winter, Kulturwandel und Globalisierung, S. 137–152, hier: S. 137.

1632 Baar, Was heißt hier Kunst?, S. 310; siehe auch: Maset, Pierangelo: Die Kunst und der 11. September 2001, in: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, hrsg. von Matthias N. Lorenz, Würzburg 2004, S. 183–193, hier: S. 184 f.

1633 Ebd., S. 184.

finden „sowohl mystische als auch ästhetische Erfüllung“<sup>1634</sup> vermehrt außerhalb der Kunstorte und Kunstdiskurse statt.<sup>1635</sup>

Überdeutlich wurde dies in Folge der Ereignisse des 11. September 2001. Der Anschlag auf das New Yorker World Trade Center konfrontierte Medien, aber auch Kunst- und Kulturschaffende aller Genres mit einer „neuen Dimension des Terrors“,<sup>1636</sup> die insbesondere für die künstlerische Arbeit eine große ethische wie formalästhetische Herausforderung darstellte.<sup>1637</sup> Die dokumentarische Repräsentation des Terroraktes erwies sich etwa dahingehend als Problem, dass eine solche „Katastrophe“<sup>1638</sup> keineswegs in ihrer umfassenden Komplexität mittels abgebildeter Zeichen oder melodioser Liedtexte darstellbar gewesen wäre.<sup>1639</sup> Auch wenn die bildende Kunst den Problemen der „Nicht-Darstellbarkeit“<sup>1640</sup> und der „Ästhetisierung des Schrecklichen“<sup>1641</sup> noch am ehesten begegnen konnte, so war es doch aufgrund der „Mischung aus realer Gewalt, rasendem Bildersturm, mystischer Erfüllung und globalem Bilderspektakel“<sup>1642</sup> für die zeitgenössischen Künstler fast unmöglich, auf das Ereignis zu reagieren oder es in irgendeiner anderen Form als die Massenmedien zu bezeugen.<sup>1643</sup>

Im Allgemeinen verwendet Philip Ursprung für die Kunst nach 1990 „den noch nicht abgegriffenen Begriff des Empire“<sup>1644</sup>. Das von Michael Hardt und Antonio Negri entworfene Konzept eines „Empire“<sup>1645</sup> fasse Ursprungs Ansicht nach komplexe Phänomene seit Ende des Kalten Kriegs zusammen, sodass nun „räumliche und zeitliche Grenzen einer Art ewiger Gegenwart Platz“<sup>1646</sup> machen: Die Unterscheidung nach künstlerischen Medien werde hinfällig;<sup>1647</sup> hybride Kunstformen, die sich aus mehreren Kulturen, Sparten und Epochen speis-

1634 Vorkoeper, Ute: Nach dem Bildersturm. Was können die Künstler noch sagen? Wie die Ereignisse des 11. September 2001 in die zeitgenössische Kunst einbrachen und den Zweifel am Bild explodieren ließen, in: Zeit-Online (21.09.2009): [http://www.zeit.de/feuilleton/kunst\\_naechste\\_generation/terror\\_5/komplettansicht](http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/terror_5/komplettansicht) (4.07.2015).

1635 Ebd.; Hutter, Wertwechselstrom, S. 182: „In den meisten Formen, mit denen Werbung und Design arbeiten, seien sie visuell, dialogisch oder auditiv, stecken formale Kennungen und Zitate, die aus Kunstwerken entlehnt sind“.

1636 Maset, Die Kunst und der 11. September 2001, S. 183.

1637 Vgl. ebd.

1638 Ebd., S. 192; vgl. Kreye, Adrian: 9/11 und die Kunst. Wo die Kultur komplett versagt hat, in: Süddeutsche Zeitung (7.9.2011), online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zehn-jahre-und-die-kunst-viel-kitsch-wenig-wucht-1.1140045> (4.07.2015).

1639 Ebd.

1640 Maset, Die Kunst und der 11. September, S. 190.

1641 Ebd.

1642 Vorkoeper, Nach dem Bildersturm, o.S.

1643 Vgl. ebd.

1644 Ursprung, Die Kunst der Gegenwart, S. 101.

1645 Hardt, Michael/Negri, Antonio (Hrsg.): Empire. Die neue Weltordnung, Frankfurt/New York 2002.

1646 Ursprung, Die Kunst der Gegenwart, S. 101; vgl. Hardt/Negri, Empire, S. 12: „Den Begriff Empire charakterisiert maßgeblich das Fehlen von Grenzziehungen: Die Herrschaft von Empire kennt keine Schranken.“; So beobachtet auch Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider eine „Vorstellung von Zeit als einem Ensemble von Gegenwart, die sich nicht mehr stabilisieren in dem Sinne, dass Zeit sich entlang einer Achse linearisieren“ ließe, siehe: Schneider, Irmela: Hybridisierung als Signatur der Zeit, in: Robertson/Winter, Kulturwandel und Globalisierung, S. 175–187, hier: S. 187; vgl. auch: Münch, Zwischen Affirmation und Subversion, S. 138.

1647 Fabian Baar unternimmt dennoch den Versuch, die Kunst der 1990er Jahre in „additiv sechs ästhetisch prinzipiell unterscheidbare Rubriken oder Gestaltungsweisen aufzufächern“: Gemälde/Zeichnungen, Eventkunst, Medienkunst, Raumkunst, Kontextkunst und Interventionskunst, siehe: Baar, Was heißt hier Kunst?, S. 312–332.

ten, erreichten das Publikum multimedial und unterlägen einer raschen Abfolge von Modezyklen;<sup>1648</sup> nationale Differenzen würden in sogenannten Labels, die ganze Künstlergruppen vertreten, aufgehen; das wachsende Kulturinteresse des heterogenen Publikums mache größere Turnus- und sogenannte Blockbuster-Ausstellungen zum Ziel der Tourismusindustrie;<sup>1649</sup> Künstler rückten in Zeiten der Desorientierung und Destabilisierung als Identifikationsfiguren bzw. als „suprakulturelle Stars“ ins Zentrum der gesellschaftlichen Eventmentalität.<sup>1650</sup> In Zeiten einer multioptionalen „Angebotsökonomik“<sup>1651</sup> und vor dem Hintergrund einer „permanenten Ausnahmesituation“,<sup>1652</sup> in die irrationale Phänomene wie Terrorismus oder Börsencrashes führten, versucht zeitgenössische Kunst weiterhin Orientierung zu bieten.<sup>1653</sup> Künstler wie Damian Hirst, Andreas Gursky oder Sarah Morris setzen sich mit aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungserscheinungen auseinander und thematisierten u. a. auch die scheinbar entfesselten und erhabenen Kräfte des Kunstmarkts in einer globalisierten Wirtschaft.<sup>1654</sup>

Die im Sommer 2008 durch den Zusammenbruch der US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers ausgelöste Krise schien dabei vorerst keinen Einfluss auf den seit den 1990er Jahren in sich geschlossenen Kunstmarkt bzw. deutschen Kulturbetrieb zu nehmen.<sup>1655</sup> Auch die Studie „Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland“ gibt keinen Aufschluss darüber, wie sich die Krise auf die private Förderung in der Bundesrepublik auswirkte. Dem ersten Anschein nach hatte sie keine Spuren hinterlassen: Zwischen 2003 und 2008 stiegen sogar bei 61 Prozent der befragten Unternehmen die Ausgaben für Kultur. Nur bei acht Prozent waren sie rückläufig. Die unternehmerische Förderung verzeichnete in den Jahren vor dem Börsencrash einen allgemeinen Aufwärtstrend. Die Befragten gingen deshalb von einem Bedeutungserhalt oder -zuwachs ihrer Förderaktivitäten aus, da die öffentlichen Mittel für Kulturförderung ihrer Meinung nach künftig weiter sinken würden. Dass der Bereich der Kulturförde-

1648 Vgl. Münch, *Zwischen Affirmation und Subversion*, S. 137 f.

1649 Vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 102 f.; siehe auch: Münch, *Zwischen Affirmation und Subversion*, S. 150: Münchs Ansicht nach verliere die Kultur sogar ihren Status als Verständigungsmittel und werde stattdessen zu einer „umfassenden Animationsmaschine“.

1650 Werner Faulstich kommt zu dem Schluss: „[...] je mehr Medien, je größer die Kommunikationsräume, je zersplitterter und orientierungsloser die jeweilige Haus-Kultur, je relativer die Wertesysteme, je defizitärer die menschliche Psyche, je differenzierter die Gesellschaften, je größer also der Orientierungs-, Integrations- und Stabilisierungsbedarf, desto mehr Stars und desto wichtiger der Star als suprakulturelles Phänomen“, siehe: Faulstich, Werner: *Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur*; in: Robertson/Winter, *Kulturwandel und Globalisierung*, S. 293–306, hier: S. 302; vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 103.

1651 Vgl. ebd.; Der Begriff „Angebotsökonomik“ wird hier im übertragenden Sinne verwendet. I.e.S. werden darunter ökonomische Lehrmeinungen, die die Bedeutung der Angebotsseite für das Wachstum und den Wohlstand einer Volkswirtschaft betonen, verstanden, siehe: Stichwort: „Angebotsökonomik“, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*, hrsg. von Springer Gabler Verlag, online: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/54606/angebotsoekonomik-v9.html> (4.07.2015); siehe auch: Ursprung, *Kunst der Gegenwart*, S. 101 ff. und S. 108; Borchardt, *Unternehmerisches Kunstengagement*, S. 15.

1652 Maset, *Die Kunst und der 11. September*, S. 192.

1653 Vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 103; Maset, *Die Kunst und der 11. September*, S. 192.

1654 Vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 103–108; siehe auch: Wolfrum, *Rot-Grün an der Macht*, S. 663–666.

1655 Vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, S. 123.

rung staatlich geprägt bleibe, darüber waren sich die Studienteilnehmer einig. Schließlich sei der Staat weiterhin für die Sicherung der kulturellen Grundversorgung zuständig. Das unternehmerische Engagement solle daher nicht als Ausgleich für Defizite in öffentlichen Kulturretats fungieren.<sup>1656</sup>

Im Jahr 2008 gaben die befragten Unternehmen durchschnittlich rund 630.000 Euro für ihr Kulturengagement aus. Nach Auffassung der Verfasser sei der unternehmerische Beitrag angesichts einer „im internationalen Vergleich hohen Steuerlast und eines historisch gewachsenen Verständnisses vom Staat als Kulturförderer [...] also bemerkenswert groß“.<sup>1657</sup> Dabei gilt es abermals zu beachten, dass sich eher kulturell besonders engagierte Unternehmen an der Studie beteiligten und deshalb die berechnete Summe über dem tatsächlichen Durchschnitt liegen dürfte.<sup>1658</sup>

Im Vergleich dazu finanzierte der Bund im Jahr 2008 Kunst und Kultur mit rund 1,1 Milliarden Euro.<sup>1659</sup> Davon waren rund 275 Millionen Euro für den staatlichen Auslandsrundfunk „Deutsche Welle“ und etwa 62 Millionen Euro für Einrichtungen, die dem Gedenken an die Verbrechen der NS-Diktatur und die Unrechtstaten der SED-Diktatur dienen, vorgesehen. Mit weiteren 60 Millionen Euro wurde im Jahr 2008 der Deutsche Filmförderfonds, mit 54 Millionen Euro die Deutsche Bibliothek und mit rund 50 Millionen Euro das Bundesarchiv in Koblenz unterstützt. Zudem sah ein im Jahr 2007 beschlossener Nachtragshaushalt ein Investitionsprogramm von rund 400 Millionen Euro vor. Hiermit förderte und fördert der Bund zum Beispiel die seit 1957 bestehende und mit den Ländern gemeinsam getragene „Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ mit über 200 Millionen Euro.<sup>1660</sup>

Gegen diese Summen fällt das in der Kulturkreisstudie ermittelte Fördervolumen in Höhe von etwas mehr als einer halben Million Euro pro Unternehmen eher bescheiden aus. Nach Angaben des Jahresberichts der Bundesregierung von 2009/10 stieg der Kulturhaushalt seit 2005 sogar noch um mehr als zehn Prozent, sodass die Klagen über rückläufige öffentliche Kulturfördermittel, wie sie in der damaligen wie auch in der aktuellen Diskussion über die staatliche

1656 Vgl. Kulturkreis, *Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland 2010*, S. 40.

1657 Ebd., S. 37.

1658 Ebd., S. 35.

1659 Siehe „Kulturhaushalt 2008“ online:

<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/BKM/2008-02-18-kulturhaushalt-2008.html?handOverParams=docId%3D381740%26uri%3Dhttp%253A%252F%252Fwww.bundesregierung.de%252FContent%252FDE%252FStatischeSeiten%252FBreg%252FBKM%252F2008-02-18-kulturhaushalt-2008.html> (4.07.2015).

1660 So gilt bis heute das „Abkommen über die gemeinsame Finanzierung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ von 1996, das u. a. regelt, dass der Sockelbetrag (120 Mio. Euro) der Betriebskosten zu 75 % vom Bund und zu 25 % von den Ländern als Festbetrag getragen werden. Der jährliche Finanzbedarf, der über den Sockelbetrag hinausgeht, wird ebenfalls zu 75 % vom Bund und zu 25 % vom Land Berlin getragen, siehe Homepage der Stiftung online: <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/ueber-uns/finanzierung-und-haushalt/traegerschaft-und-finanzierung.html> (4.07.2015).

Kulturfinanzierung immer wieder erhoben werden, nicht vorbehaltlos bestätigt werden können.<sup>1661</sup>

Richtig hingegen ist, dass die öffentliche Kulturpolitik seit den 2000er Jahren ein uneinheitliches programmatisches Bild abgab.<sup>1662</sup> Während in den 1990er Jahren die seit dem Gutachten von Marlies Hummel und Manfred Berger geläufigen Stichworte „Kultur als Wirtschaftsfaktor“ und „Umwegrentabilität“<sup>1663</sup> die „ökonomische Verwertbarkeit zur Förderung von Standortvorteilen für die Wirtschaft“<sup>1664</sup> in den Vordergrund haben treten lassen, avancierten nun anstelle von „Soziokultur“ die Begriffe der „Kultur-“ bzw. „Kreativwirtschaft“<sup>1665</sup> zum vermeintlichen kulturpolitischen Leitbild des Bundes.<sup>1666</sup> So wurde „Kultur“ beispielsweise auch im Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages „Kultur in Deutschland“ 2007 weiterhin als Wirtschaftsfaktor etabliert. Der sogenannten Kultur- und Kreativwirtschaft wurde indessen größerer Raum in Form eines eigenen Kapitels gegeben.<sup>1667</sup>

Der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme deutet die Bezeichnung „Kreativwirtschaft“ als einen euphemistischen Ausdruck, da sich der Blick hierdurch von der staatlichen Subventionierungspolitik im kulturellen Bereich abwende und die durchaus vorhandenen Krisen, in der die staatliche Kulturpolitik sich seit den 2000er Jahren nicht nur finanziell befinde, verschleierte.<sup>1668</sup> Armin Klein erkennt in diesem Zusammenhang ebenfalls einen Trick, auf den Kulturpolitiker zurückzugreifen scheinen: Das unterstützende finanzielle Handeln des Staates werde einfach umbenannt, ohne dabei neue Argumente zur Begründung der Notwendigkeit von öffentlichen Zuwendungen anzuführen. Der „allfälligen

1661 Siehe Jahresbericht der Bundesregierung 2009/10, Kapitel 7 „Kultur- und Medienpolitik“, online: <http://www.bundesregierung.de/statisch/jahresbericht/Webs/Breg/jahresbericht/DE/KulturUndMedienpolitik/kultur-und-medienpolitik.html> (4.07.2015); zur Diskussion etwa: Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 30: Klein ist der Ansicht, dass die jahrelange Stagnation der öffentlichen Haushaltsmittel für Kultur bei rund 1,2 Milliarden im Ergebnis einer Senkung gleichkomme, wenn man die kontinuierlich steigenden Personalkosten und inflationsbedingten Mehrkosten im Kulturbetrieb beachte. So seien die stagnierenden Ausgaben der Grund für die Finanzierungs Krise der Kultureinrichtungen. Die Probleme im öffentlichen Kulturbetrieb resultierten aber nicht nur aus ökonomischen Sachzwängen, sondern auch aus überkommenen Organisationsstrukturen. Diese seien nicht fähig, auf Herausforderungen der Gegenwart zu reagieren.

1662 Vgl. Beyme, Kulturpolitik in Deutschland, S. 168 ff. und S. 295.

1663 Vgl. Kap. 6.2; Hummel/Berger, Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, S. 4 und S. 154 f.

1664 Beyme, Kulturpolitik in Deutschland, S. 164.

1665 Im Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages „Kultur in Deutschland“ wird der Begriff „Kultur- und Kreativwirtschaft“ wie folgt definiert: „Im allgemeinen Gebrauch des Begriffs Kulturwirtschaft respektive Kreativwirtschaft werden in Deutschland diejenigen Kultur- bzw. Kreativunternehmen erfasst, [...] welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen“, siehe: Deutscher Bundestag, Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ (16/7000), S. 340; zur Problematik der Begrifflichkeiten: ebd., S. 343 ff.; Scheytt, Oliver: Vorwort, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2008, Bd. 8, hrsg. von Bernd Wagner, Bonn 2008, S. 13 f.; Wiesand, Andreas Johannes: Götterdämmerung der Kulturpolitik. Anmerkungen zur Karriere der „Creative Industries“, in: Wagner, Jahrbuch für Kulturpolitik 2008, S. 61–72, hier: S. 62.

1666 Vgl. Beyme, Kulturpolitik in Deutschland, S. 168 ff.; Wagner, Bernd: Kulturwirtschaft und Kreative Stadt. Einleitung, in: Wagner, Jahrbuch für Kulturpolitik 2008, S. 15–31, hier: S. 16 f. und S. 295: „Kreativwirtschaft“ sei ein euphemistischer Ausdruck, weil sich „der Blick [...] weg von der staatlichen Subventionierung“ richte.

1667 Vgl. Deutscher Bundestag, Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ (16/7000), S. 335 ff.

1668 Beyme, Kulturpolitik in Deutschland, S. 295 f.

Subventionskritik<sup>1669</sup> solle somit entgangen werden. Deshalb heiÙe es etwa auch im ersten Abschnitt des Koalitionsvertrages zwischen CDU/CSU und SPD im November 2005, dass Kulturförderung keine „Subvention“, sondern eine „Investition“ in die Zukunft sei.<sup>1670</sup>

Diese Art der Formulierung tauchte im Rahmen dieser Arbeit bereits im Kontext des „Schweriner Manifests“ auf. Auch hier ging es um finanzielle Kürzungen im Bereich der Kultur, den es als „eine andauernde Investitionspflicht“<sup>1671</sup> zu unterstützen gelte. Während die Vertreter der privaten Kulturfinanzierung hiermit jedoch an die Notwendigkeit eines fortbestehenden öffentlichen Kulturhaushaltes appellierten, dienen die Begrifflichkeiten seit den 2000er Jahren als legitimatorische Hilfskonstruktion für die Vorgehensweisen der staatlichen Kulturpolitik. In der zeitgenössischen, kulturpolitischen Diskussion wurde und wird stets der Vorwurf erhoben, die vermeintliche „Entdeckung“<sup>1672</sup> der Kulturwirtschaft bzw. der dringliche Nachweis einer Umwegrentabilität würden gerade in prekären Situationen der öffentlichen Kulturretats als Rechtfertigung der staatlichen Subventionspolitik herangezogen.<sup>1673</sup>

## 7.5 Krisenbewusstsein

### 7.5.1 Neue Prioritäten und Produktlancierung

Zu Beginn der Wirtschafts- und Finanzkrise 2007 war auch für den Kulturkreis nicht absehbar, wie sich diese auf das mäzenatische Engagement seiner Mitglieder auswirken werde. In einer Pressemitteilung vom 21. November 2008 betonte der damalige Geschäftsführer des Kulturkreises, Stephan Frucht, dass gerade in Krisenzeiten Kunst und Kultur eindringlicher stattfänden und dies nicht zuletzt, weil die kulturelle Grundversorgung in Deutschland zu 90 Prozent über den Staat abgedeckt werde. Da hierzulande das unternehmerische Kulturrengagement „eher strategisch und langfristig angelegt sowie auf Nachhaltigkeit bedacht“<sup>1674</sup> sei, würden sich Unternehmen auch weiterhin kulturell engagieren. Schließlich wollten sie ihrer gesellschaftlichen Verantwortung, deren Bedeutung in Krisenzeiten zunehme, nachkommen. Frucht schätzte die Lage weitestgehend stabil ein. Er vermutete jedoch, dass der Rechtfertigungsdruck für kulturelles Engagement innerhalb der Unternehmen steige und Kooperationen in ihrer Entstehung schwieriger werden könnten.<sup>1675</sup>

1669 Klein, *Der exzellente Kulturbetrieb*, S. 49.

1670 Ebd.; Beyme, *Kulturpolitik in Deutschland*, S. 295 f.

1671 Kulturkreis, *Schweriner Manifest*, S. 9 f.; vgl. Kap. 6.5.2.

1672 Strauch, Volkmar: Plädoyer für einen ressortübergreifenden, integrierten Ansatz in der Kulturwirtschaftspolitik, in: Wagner, *Jahrbuch für Kulturpolitik 2008*, S. 187–194, hier: S. 192.

1673 Vgl. ebd.; siehe auch: Lamprecht, *Schaffe Vertrauen*, S. 217.

1674 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): „Unternehmerische Kulturförderung wird es weiter geben“, Pressemitteilung (21.11.2008), S. 1, online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=326&Itemid=459](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=326&Itemid=459) (4.07.2015).

1675 Ebd.

Die Ungewissheit über die künftige Entwicklung im Bereich der privaten Kulturfinanzierung gab Anlass für „Hiobsbotschaften“<sup>1676</sup> und Spekulationen. Schließlich war mit einem gewissen zeitlichen Abstand festzustellen, dass einige Unternehmen ihr kulturelles Engagement infolge der Finanzkrise gezwungenermaßen einschränken mussten. Deshalb publizierte der Kulturkreis in seiner Rolle als Sprachrohr der kulturfördernden Unternehmen im März 2009 ein allgemein formuliertes Positionspapier zur unternehmerischen Kulturförderung in Krisenzeiten.<sup>1677</sup> Hierin wird deutlich, wie brisant die finanzielle Situation im Kulturbereich infolge der Wirtschaftskrise mittlerweile eingeschätzt wurde. Denn so heißt es:

„Die unternehmerische Relevanz des jeweiligen Engagements wird in Krisenzeiten besonders auf dem Prüfstand stehen. Dabei steigt voraussichtlich der Legitimationsdruck insbesondere bei börsennotierten Firmen; d. h. freigiebigen Mäzenatentum wird in diesem Zusammenhang zurückgehen, da jegliches Investment, darunter auch das in die Kultur, stärker auf seinen Nutzen für das Unternehmen hin überprüft werden wird.“<sup>1678</sup>

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Positionspapiers konnten tatsächliche Auswirkungen der Finanzkrise noch nicht benannt werden.<sup>1679</sup> „Absehbar“<sup>1680</sup> sei für die Verfasser jedoch gewesen, dass privatrechtliche, kapitalgestützte Stiftungen wegen sinkender Zinssätze und geringeren Dividenden bereits in Mitleidenschaft gezogen wurden.<sup>1681</sup>

Die noch vage formulierten Einschätzungen fanden ihre Bestätigung. Der Stiftungsboom als Folge des reformierten Stiftungsrechts flachte tatsächlich gegen Ende des Jahrzehnts ab. Zum einen entschieden sich viele Unternehmen trotz der steuerlichen Anreize und verbesserten bürokratischen Abläufe im Stiftungswesen für das Sponsoring – konnte hiermit das eigene Profil doch öffentlichkeitswirksamer geschärft werden. Zum anderen erzielten deutsche Stiftungen schlechte Renditen, die größere Ausschüttungen künftig ausschlossen.<sup>1682</sup>

In themenspezifischen Publikationen, die sich mit den gegenwärtigen Ausprägungen unternehmerischen Gesellschaftsengagements beschäftigen, lassen sich weitere Ansätze zur Beantwortung der Frage nach den Auswirkungen der weltweiten Krise auf die private Kulturförderung finden.<sup>1683</sup> Dabei trafen die Konjunkturreinbrüche der Finanz- und Realwirtschaft den amerikanischen Kulturbereich weitaus heftiger als den deutschen – beruht in den USA die Kulturfinanzie-

1676 Ebd.

1677 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): „Kulturförderung in Krisenzeiten“, Pressemitteilung (23. März 2009), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=325&Itemid=458](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=325&Itemid=458) (4.07.2015).

1678 Ebd.

1679 Ebd.

1680 Ebd.

1681 Ebd.

1682 Vgl. Thomsen, Henrike: Die Finanzkrise und der Kultursektor in Deutschland. Das Wenige wird geringer, in: Online-Kunstmagazin „artnet“ (10.10.2008), online: <http://www.kulturbotschaft.de/finanzkrise.htm> (4.07.2015); siehe auch: Strachwitz, Wer sind die Akteure des Stiftungsbooms?, S. 127; Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 103.

1683 Vgl. Braun, Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen (a.a.O.).

rung doch zum überwiegenden Teil auf dem privaten Engagement von Unternehmen und Einzelpersonen.<sup>1684</sup> Aber, und das betont auch Bernd Wagner in seinem Rück- und Ausblick zur privaten Kunst- und Kulturförderung, der Konkurs der Lehman Bank im Jahr 2007 hinterließ nicht nur Spuren im amerikanischen Kulturbetrieb, wo eben jene Bank zahlreiche Kunst- und Kulturinstitutionen unterstützt hatte. Sondern auch andernorts förderte Lehman Brother mit fünf- bis sechsstelligen Summen Museen wie die National Gallery in London oder das Städel Museum in Frankfurt, die somit unmittelbar in Mitleidenschaft gezogen wurden.<sup>1685</sup>

Wie sich oben bereits herausstellte, fiel und fällt der Anteil der privaten Kulturförderung an der gesamten Kulturfinanzierung in Deutschland gering aus. Die Einbrüche nach 2007 waren „bei Weitem nicht so tief wie in den USA“,<sup>1686</sup> obwohl die Banken in Deutschland ebenfalls zu den großen Kulturförderern gehören. Dennoch bewahrheiteten sich die Prognosen des Kulturkreises: In Deutschland wurden Ende 2008, Anfang 2009 Sponsoring- und Förderverträge gekündigt, wenn auch in Anbetracht des Gesamtumfangs der privaten Förderung in eher geringem Maße.<sup>1687</sup> Eine Umfrage der Kulturberatungsfirma „actori“ aus dem Jahr 2010 ergab ebenfalls, dass von rund 200 teilnehmenden deutschen Kulturinstitutionen 43 Prozent einen Rückgang der sonstigen Sponsoringeinnahmen zu beklagen hatten.<sup>1688</sup> Während die Sponsoringleistungen von unternehmerischer Seite bereits Ende 2009 und somit unmittelbar infolge der Wirtschaftskrise nachließen, blieb eine Reduzierung der öffentlichen Aufwendungen zu diesem Zeitpunkt noch abzuwarten. Einige der befragten Einrichtungen befürchteten auch hier Kürzungen. 41 Prozent wussten bereits, dass ihnen in den Folgejahren öffentliche Gelder gestrichen werden. Im Bereich der öffentlichen Kulturförderung traten die Folgen der Wirtschaftskrise somit zeitverzögerter ein als im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung.<sup>1689</sup>

Dem in der öffentlichen Diskussion heraufbeschworenen und tatsächlich an einigen Stellen eingetretenen Rückgang des privaten Kulturengagements stand jedoch ein auch im Kulturkreis wahrgenommener und oben bereits angedeuteter Fördertrend entgegen. Viele Unternehmen beharrten auch in Zeiten verschärfter Finanznöte auf ihren Investitionen im Kulturbereich und verfolgten eine „Jetzt-erst-recht-Gegenlogik“,<sup>1690</sup> um einen nachhaltigen Imagegewinn abzuschöpfen. Die bereits erwähnte und im Jahr 2008 getätigte Dauerleihgabe von

1684 Vgl. Wagner, Private Kunst- und Kulturförderung, S. 144.

1685 Vgl. ebd., S. 143; siehe auch: Kletke, Daniel: Die Bankenkrise trifft auch die Kulturförderung. Private-Public Fastenkur, in: Online-Kunstmagazin „artnet“ (2.10.2008), online: <http://www.artnet.de/magazine/die-bankenkrise-trifft-auch-die-kulturforderung/> (26.08.2014).

1686 Wagner, Private Kunst- und Kulturförderung, S. 144.

1687 Vgl. ebd.

1688 Lausberg, Maurice/Wach, Antonia (Hrsg.): Kulturförderung in Zeiten der Krise – Statusbericht über die jüngsten Entwicklungen, actori-Studie veröffentlicht im Mai 2010, S. 1–4, hier: S. 1 f., pdf-Dokument online über Homepage von „actori“: [http://www.actori.de/uploads/tx\\_f03actori/actori\\_Studie\\_-\\_Kultur%C3%B6rderung\\_in\\_Zeiten\\_der\\_Krise.pdf](http://www.actori.de/uploads/tx_f03actori/actori_Studie_-_Kultur%C3%B6rderung_in_Zeiten_der_Krise.pdf) (4.07.2015).

1689 Ebd., S. 2.

1690 Thomsen, Die Finanzkrise und der Kultursektor, o.S.

600 Werken aus der Sammlung Deutsche Bank an das traditionsreiche Frankfurter Städel Museum, das seinen Investor Lehman verloren hatte, kann beispielsweise in diesen Kontext eingeordnet werden. Nach Ansicht der Journalistin Henrike Thomsen habe das Kreditinstitut in „stürmischen Wirtschaftszeiten“<sup>1691</sup> kein „souveräneres Signal seiner zumindest äußerlichen Unerschütterlichkeit“<sup>1692</sup> setzen können.<sup>1693</sup>

Ein Ende von Mäzenatentum und Sponsoring aufgrund der Finanz- und Wirtschaftskrise sieht auch Thomas Köstlin, der sich auf den Bereich des Kultur- und Ausstellungsmanagement spezialisiert hat, nicht.<sup>1694</sup> Er behauptet, dass die jeweils aktuelle Finanzlage nicht unbedingt Schuld am nachlassenden Engagement einiger Sponsoren sein muss. Köstlin stellt keineswegs in Frage, dass Wirtschaftsunternehmen als Marktteilnehmer besonders von der allgemeinen Wirtschafts- und Finanzlage abhängen. Darüber hinaus müsse jedoch immer zwischen der Förderung von Unternehmen und Sponsoren einerseits und von Mäzenen, Stiftungen und Privatpersonen andererseits unterschieden werden.<sup>1695</sup>

Bei den Kündigungen von Fördermaßnahmen infolge der gegenwärtigen Krise gehe es vielmehr „um eine langfristig angelegte Prioritätenverschiebung“.<sup>1696</sup> Unternehmen nutzen demnach die wirtschaftliche Rezession, um „ihre Sponsoringportfolios einer kritischen Untersuchung“<sup>1697</sup> zu unterziehen und bisherige Förderstrategien zu überprüfen: Die Krise zwingt Kulturförderer, sich zu besinnen und die jeweilige Ausgangslage zu überdenken.<sup>1698</sup>

Gerade in Krisenzeiten dürfe Köstlins Ansicht nach die wirtschaftliche oder finanzielle Potenz eines Sponsors oder Mäzens nicht mit seinen Motiven für kulturelles Engagement verwechselt werden. Erst wenn die finanzielle Grundvoraussetzung bzw. die individuelle Vermögenssituation des Unternehmens, der Stiftung oder der Privatperson geklärt seien – und diese sodann finanzielles Engagement neben dem eigentlichen Kerngeschäft erlaube –, kämen die bekannten Motive für private Kulturförderung zum Tragen. Köstlin überspitzt:

„Ein Sponsor oder Mäzen engagiert sich nicht, weil er zu viel Geld hat, sondern weil er damit Unternehmens- oder Privatinteressen verfolgt.“<sup>1699</sup>

Folglich kann festgehalten werden, dass die Triebfedern für private Kulturförderung – Imagepflege, Werbung, Mitarbeitermotivation, gesellschaftliche Verantwortungsübernahme – zwar weiterhin ausschlaggebend waren. Die Wirtschaftskrise drängte jedoch viele Unternehmen dazu, ihre finanziellen Ressourcen, die für zusätzliches Engagement zur Verfügung standen, zu fokussieren

1691 Ebd.

1692 Ebd.

1693 Vgl. Kap. 5.4.

1694 Köstlin, Thomas: Private Mittel für die Kultur – Strategien im Zeichen der Krise, in: Kulturmanagement und Kulturpolitik. Die Kunst, Kultur zu ermöglichen, F 3.11, hrsg. von Friedrich Loock/Oliver Scheytt, Loseblattsammlung, Berlin 2009, S. 1–12, hier: S. 1, pdf-Dokument online: [http://www.exponatus.com/sites/default/files/koestlin\\_private\\_mittel\\_fuer\\_die\\_kultur\\_kmp\\_f\\_3.11.pdf](http://www.exponatus.com/sites/default/files/koestlin_private_mittel_fuer_die_kultur_kmp_f_3.11.pdf) (4.07.2015).

1695 Vgl. ebd., S. 2 f.

1696 Ebd., S. 2.

1697 Ebd.

1698 Vgl. ebd., S. 1 f.

1699 Ebd., S. 3.

und je nach beabsichtigter Wirkung zielgenau einzusetzen.<sup>1700</sup> Die von Köstlin angesprochene Prioritätenverschiebung entspricht somit der Vermutung des Kulturkreisgeschäftsführers Stephan Frucht, dass der Rechtfertigungsdruck für kulturelles Engagement innerhalb der Unternehmen gestiegen sei. Außerdem konnte beobachtet werden, dass Unternehmen zunehmend begannen, in andere Fördersegmente wie den Umweltschutz oder das Soziosponsoring zu investieren. Hiervon versprachen sie sich im Rahmen eines auf die breite Gesellschaft ausgerichteten Engagements eine höhere Imageprofilierung. Eine Neuverteilung der finanziellen Mittel für gesellschaftliches Unternehmensengagement fiel und fällt sodann nicht immer zugunsten der unternehmerischen Kulturförderung aus.

Die Frage, inwiefern unternehmerisches Engagement von wirtschaftlichen Konjunkturschwankungen abhängt, erinnert dabei stark an die Fördersituation nach der Wiedervereinigung.<sup>1701</sup> Nach 1990 zeichnete sich ebenfalls eine zweiseitige Entwicklung ab: Zum einen blieb die Kunstförderung trotz des Konjunkturerinbruchs in vielen Firmen integraler Bestandteil der Unternehmenskultur und wurde stellenweise sogar intensiviert. Zum anderen führten Rationalisierungsmaßnahmen bei einigen Unternehmen zu einer Umstrukturierung des privaten Engagements oder zu einer Kürzung der Fördermittel. Folgt man den Ausführungen Bernd Wagners, so zeigt sich ebenso wie damals, dass während der gegenwärtigen Wirtschaftskrise neben der privaten Kulturförderung und den von ihr mitgetragenen Kulturinstitutionen insbesondere der Kunstmarkt unter den wirtschaftlichen Einbrüchen zu leiden hat. Galerien und Aktionshäuser würden seit der Krise Umsatzverluste beklagen, weil sich viele Käufer zurückzogen.<sup>1702</sup>

Dem steht die Beobachtung gegenüber, dass vor allem in den Medien häufig von einem „Kunstmarkt-Boom“<sup>1703</sup> und von wahnsinnigen Rekordpreisen, die bei Auktionen für namhafte Kunstwerke erzielt werden, berichtet wird.<sup>1704</sup> Markus Metz und Georg Seeßlen vertreten die Ansicht, dass diese Mechanismen auf eine „Verrücktheit der Reichen“<sup>1705</sup> zurückzuführen seien. Schließlich fungiere der Kunstmarkt als „zentraler Teil einer ‚Alternativwirtschaft‘ unter Reichen“,<sup>1706</sup> wo Kunst „derzeit in der Tat ‚wie blöde‘ gekauft“<sup>1707</sup> werde. Trotz der Polemik, die Metz und Seeßlen in ihrem Pamphlet äußern – und die stets im Zusammenhang mit den elitären Funktionsmechanismen und Machtstrukturen

1700 Vgl. ebd., S. 2 f.

1701 Vgl. Kap. 6.5.2; siehe auch: Köstlin, *Private Mittel für die Kultur*, S. 3; „Hängt das Sponsoring oder Mäzenatentum doch stärker von langfristigen Strategien und Planungen ab als von kurzfristigen Konjunkturschwankungen – selbst wenn diese zur Zeit besonders groß zu sein scheinen“.

1702 Vgl. Wagner, *Private Kunst- und Kulturförderung*, S. 144 f.

1703 Vgl. Zeitz, Lisa: Die Sozialisierung der Sammler. Die Gründe des Kunstmarkt-Booms, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.06.2007), Nr. 133, S. K5, online: [http://www.faz.net/aktuell/die-gruende-des-kunstmarkt-booms-die-sozialisierung-der-sammler-1434106.html?printPagedArticle=true#pageIdnex\\_2](http://www.faz.net/aktuell/die-gruende-des-kunstmarkt-booms-die-sozialisierung-der-sammler-1434106.html?printPagedArticle=true#pageIdnex_2) (4.07.2015).

1704 Vgl. diverse Zeitungsartikel zum Stichwort „Kunstauktionen“ etwa online bei *Die Zeit*: <http://www.zeit.de/schlagworte/themen/kunstauktion/index> (4.07.2015); siehe auch kritische Analyse des gegenwärtigen Auktionswesens von Zeit-Feuilletonist Hanno Rauterberg: Ders., *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt a.M. 2007, S. 33–38.

1705 Metz, Markus/Seeßlen, Georg: *Geld frisst Kunst, Kunst frisst Geld*. Ein Pamphlet, Berlin 2014, S. 81.

1706 Ebd., S. 84.

1707 Ebd., S. 280.

des Kunstmarkts geäußert wurde – zeigen sich in diesem übergeordneten Kontext ebenso die gegensätzlichen Folgen der Krise.<sup>1708</sup> Während auf der einen Seite viele Kulturinstitutionen schlechtere Bilanzen zu verzeichnen hatten, konnten sich auf der anderen Seite potente Käufer, „die die Krise nicht nur überstanden haben, sondern oft von ihr profitierten“,<sup>1709</sup> im Kunstmarktgeschehen weiterhin profilieren.

Auf der Mikroebene zeigt sich beispielsweise in der alltäglichen Arbeit des Kulturkreises, dass sich die Finanzkrise ebenfalls zweiseitig – sowohl negativ als auch positiv – auf die Arbeit des Kulturkreises auswirkte. Im Gespräch mit Kulturkreisgeschäftsführer Stephan Frucht ergab sich, dass einige Unternehmen in dieser Zeit ihre Mitgliedschaft im Verein kündigten. Die Konstitution als Verein bot nach Ansicht des Geschäftsführers für manche Firmen eine schlechte Voraussetzung, um unmittelbare Vorteile in der unternehmerischen Kulturförderung anbieten zu können. Immer häufiger habe er beobachten können, dass Firmen ihre bestehenden Engagements nicht mehr verlängerten oder auch keine neuen mehr eingingen, sodass sogar um die Existenz des Fördervereins gebangt werden musste.<sup>1710</sup>

Doch, und an dieser Stelle schloss dann die als positiv empfundene Folge der Krise im Kulturkreis an, vereinsintern begannen alle Mitarbeiter seither verstärkt daran zu arbeiten, das Angebot attraktiver zu gestalten und so zu verbessern, dass bereits vorhandene Mitglieder gehalten und neue dazu gewonnen werden konnten. Seit 2007 unterzog sich der Kulturkreis hierzu einem Marken-Relaunch, der sich nicht nur in einer deutlicheren Markenarchitektur mittels Homepage- oder Label-Designgestaltung äußerte. Auch das Projektangebot für Mitglieder wurde in Form von Kooperationen mit weiteren Kulturinstitutionen oder im Rahmen weiterer Arbeitskreise ausgeweitet.<sup>1711</sup> Neben dem AKS sind in diesem Zusammenhang der im Jahr 2007 gegründete Arbeitskreis „Kulturelle Bildung“ sowie der 2010 entstandene Arbeitskreis „Corporate Collecting“ als weitere themenbezogene Foren des Kulturkreises zu nennen, die in Kapitel 8.2.3 gesonderte Beachtung finden.

Mit der Frage nach dem gegenwärtigen Nutzen von Kulturengagement für Unternehmen vor dem Hintergrund der Krisen und Entwicklungen nach dem Jahr 2009 beschäftigte sich Wolfgang Lamprecht in seiner jüngst veröffentlichten, sozialwissenschaftlichen Studie „Schaffe Vertrauen, rede darüber und verdiene daran“.<sup>1712</sup> Neben den oben bereits skizzierten Auswirkungen der Finanzkrise auf den Kultursektor attestiert Lamprecht, dass die Krise aus Perspektive der

1708 Metz und Seeßlen argumentieren mit einer konkreten Schuldzuweisung: „Der boomende Kunstmarkt ist ein Echo, das jenes Kapital auf die Finanzkrise erzeugt, das ihr perfekt zu entgehen, ja von ihr zu profitieren wusste. Und nach der Krise, deren Folgen ‚von allen‘ getragen werden müssen (von den unteren allerdings mehr als von den mittleren, und von den oberen so gut wie gar nicht), geht die vielberühmte Schere zwischen Arm und Reich nur noch schneller und weiter auf“, siehe: Metz/Seeßlen, *Geld frisst Kunst*, S. 82.

1709 Ebd., S. 290.

1710 Gespräch mit Stephan Frucht.

1711 Ebd.; siehe Kap. 8.2.3.

1712 Lamprecht, *Schaffe Vertrauen* (a.a.O.).

Kommunikationswissenschaften einen enormen Vertrauens- und Glaubwürdigkeitsverlust unternehmerischen Handelns darstelle. Schließlich würden Unternehmen und insbesondere Finanzdienstleister für die Ursachen und Folgen der Krisen verantwortlich gemacht.<sup>1713</sup>

Dem Tätigkeitsbereich der Unternehmenskommunikation kommt seit Ende des vergangenen Jahrzehnts besondere Bedeutung zu: Dieser steht vor der strategischen Herausforderung, das Vertrauen der Kunden mittels glaubwürdigen Agierens im gesellschaftlichen Raum zurückzugewinnen, um somit wieder zu Reputation auf dem globalen Markt zu gelangen.<sup>1714</sup> Dabei sei Lamprechts Ansicht nach die praktische Übernahme gesellschaftlichen Engagements durch das „abstrakte System“<sup>1715</sup> Unternehmen zwar keine neue, „vertrauensbildende Maßnahme symmetrischer Wertekommunikation“.<sup>1716</sup> Das Konzept der sozialen Verantwortungsübernahme bzw. der CSR erhalte jedoch als ein positiver Erfolgsfaktor für das Unternehmensimage und vor dem Hintergrund der anhaltenden Krisen immense Signifikanz. Schließlich fördere die Information, dass ein Unternehmen als „corporate citizen“ agiere, die generelle Tendenz zu einer besseren Bewertung des Unternehmens.<sup>1717</sup>

Im aktuellen Diskurs um CSR-Maßnahmen wird diesen aus Sicht der Kommunikationswissenschaften im Sinne eines „kommunikativen Akts“,<sup>1718</sup> der Vertrauen auf Seiten der Stakeholder hervorrufen soll, spätestens seit der Krise enorme Relevanz beigemessen. Philipp Borchardt sieht in der unternehmerischen Verantwortungsübernahme ebenfalls eine Strategie, wonach sich Unternehmen zu „intellektuellen und emotionalen Wertegemeinschaften“<sup>1719</sup> entwickelten. Immaterielle Werte wie „Vertrauen, Integrität, Kreativität, Qualität, Kunden- und Mitarbeiterzufriedenheit“<sup>1720</sup> würden somit für Unternehmen an Bedeutung gewinnen.

Im Zuge des Bedeutungszuwachses von CSR sieht Lamprecht sodann auch die „Fokussierung eines ‚Good Citizen‘ [...] auf das kulturelle Engagement“<sup>1721</sup> als einen eigenständigen „Kommunikationskanal“<sup>1722</sup> unternehmerischen Gesellschaftsengagements. Das als „Corporate Culture Responsibility“ benannte Konzept, das die kulturelle Verantwortung von Unternehmen fokussiert, spielt fortan im Diskurs um die Verortung der privaten Kunstförderung im gesamtgesellschaftlichen Unternehmensengagement eine Rolle und gab dem Kulturkreis sogar Anlass zu einer eigenen Veranstaltungsreihe.

1713 Vgl. ebd. S. 43–94; zu den Auswirkungen im Kultursektor: ebd., S. 174–179; zu den Folgen im Bereich der private Kulturförderung: ebd. S. 248 ff.

1714 Vgl. ebd., S. 89 f.

1715 Vgl. ebd., S. 232.

1716 Ebd., S. 120.

1717 Vgl. ebd., S. 233 f.; siehe auch: Hutter, Prekäre Werte, S. 121: „Das Aufbauen von Vertrauen muss man sich dabei ziemlich mühsam vorstellen. Es geschieht in Atmosphäre ständigen Misstrauens [...]“.

1718 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 234.

1719 Borchardt, Unternehmerisches Kulturengagement, S. 47.

1720 Ebd.; vgl. Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 381: „In einer übersättigten Gesellschaft orientiert der Mensch sein alltägliches Handeln und seine übergeordneten Lebensziele immer weniger an außenorientierten, sondern zunehmen an innenorientierten Kriterien“.

1721 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 183 f.

1722 Ebd., S. 234; vgl. Borchardt, Unternehmerisches Kulturengagement, S. 46 ff.

## 7.5.2 Corporate Culture Responsibility und Anerkennungskultur

Den Begriff der „Corporate Culture Responsibility“ (CCR) führten Beate Hentschel, Leiterin des Bereichs „Contemporary Art“ des „Siemens Arts Program“, und Michael Hutter, damaliger Inhaber des Lehrstuhls für „Theorie der Wirtschaft und ihrer gesellschaftlichen Umwelt“ an der Privaten Universität Witten/Herdecke, im Rahmen eines Workshops im Jahr 2002 ein.<sup>1723</sup> Mit dem Ziel, „einen Diskurs zu diesem Themenfeld zu initiieren und zugleich praktische Möglichkeiten der Realisation von Corporate Cultural Responsibility aufzuzeigen“<sup>1724</sup>, startete ein eigenes Forschungsprojekt, in dem es Wissenschaftlern, Unternehmern und Kulturpraktikern bis 2006 ein Anliegen war, „Hintergründe, Sinn und Nutzen einer Pflege der kulturellen Umwelt durch Unternehmen“<sup>1725</sup> zu konkretisieren.

Während CSR mittlerweile in der europäischen Debatte sowie im deutschen Wirtschaftsvokabular zu einem Schlagwort avanciert ist und spätestens seit der Jahrhundertwende die Rangliste der Beweggründe für unternehmerisches Engagement dominiert, drohe jedoch Wolfgang Lamprechts Ansicht nach mit

„zunehmender Fokussierung einer sozialen Verantwortung auf das Element sozial [...] Kultur als Kommunikat in den Überlegungen von Kommunikationsstrategien ins Hintertreffen zu geraten.“<sup>1726</sup>

Als Erklärung für die vermeintliche Vernachlässigung der kulturellen Komponente führt der Wirtschaftsethiker Josef Wieland „die Idee einer Corporate Cultural Responsibility“<sup>1727</sup> selbst an, die er „sowohl einfach als auch komplex“<sup>1728</sup> einstuft:

„Der einfache Part ergibt sich aus dem Traditionsbezug. Schon immer haben Unternehmer und Unternehmen in Kunst investiert oder auch Kunst gefördert und hatten dabei sowohl ihre eigenen als auch die Interessen der Gesellschaft oder ihrer Gemeinde im Auge.“<sup>1729</sup>

Nach diesem Verständnis gehöre CCR etwa in Form von mäzenatischer Förderung oder Sponsoring in den Bereich des „bürgerschaftlichen Engagements“ von Unternehmen unter dem Dach der Corporate Citizenship. Doch Wielands Meinung nach ergebe sich hieraus die Schwierigkeit von CCR, da es nicht ausschließlich um die Fragen unternehmerischen Mäzenatentums oder Sponso-

1723 Vgl. „CSR und CCR“ online auf Homepage des Kulturkreises:  
[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=138&Itemid=119](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=138&Itemid=119)  
(4.07.2015); siehe auch: Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 183 f.

1724 Hentschel, Beate/Hutter, Michael: Corporate Cultural Responsibility. Zur Pflege der Ressource Kultur, S. 1–4, hier: S. 1, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises:  
[http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_hintergruende/ccr\\_projekt\\_einleitung.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_hintergruende/ccr_projekt_einleitung.pdf)  
(4.07.2015).

1725 Ebd., S. 1.

1726 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 234.

1727 Wieland, Josef: Corporate Cultural Responsibility und WerteManagement, S. 1–4, hier: S. 1, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises:  
[http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_hintergruende/theorie-wieland.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_hintergruende/theorie-wieland.pdf)  
(4.07.2015).

1728 Ebd.

1729 Ebd.

rings, sondern letztlich um das Verhältnis von Organisation und Gesellschaft bzw. von Unternehmen und gesellschaftlicher sowie kultureller Umwelt gehe. Spätestens bei den Fragen, welches Potential diese Umwelt für die langfristige unternehmerische Entwicklung biete und wie das Unternehmen die Beziehungen zu seiner Umwelt gestalten könne, werde der Begriff der kulturellen Unternehmensverantwortung an den des gesamtgesellschaftlichen Engagements des Unternehmens geknüpft:

„Corporate Cultural Responsibility erscheint als Ausprägungsmerkmal oder möglicher Teilbereich, als Teilmenge einer Corporate Social Responsibility.“<sup>1730</sup>

Wieland sieht die Übernahme kultureller Verantwortung somit im Bereich der CSR verortet. Wolfgang Lamprechts Auffassung, Kultur könne im Rahmen von CSR entlang ihrer Kernkonzeption eine effektive Rolle spielen, schließt hieran an.<sup>1731</sup> Beide Autoren stimmen darin überein, dass die Einordnungsproblematik von CCR auf deren mangelnde Praxisrelevanz im unternehmerischen Gesamtengagement einerseits und auf die ungeklärte Definitionsfrage andererseits zurückzuführen ist.<sup>1732</sup> Nicht selten wird deshalb in diesem Zusammenhang der Einwand geäußert, mit dem Begriff CCR würde lediglich Altbekanntes mit neuem Etikett versehen.<sup>1733</sup> Dass dies aufgrund der unternehmerischen Fördertradition nicht ohne gewisse Berechtigung geschieht, machte Wielands oben angeführter Erklärungsansatz des neuen Konzeptes bereits deutlich. In seinen Überlegungen kommt er zu dem Schluss:

„Es stellt sich die Frage, ob dies (CCR) tatsächlich ein die unternehmerische Kulturarbeit hinreichend erfassender Ansatz ist oder ob diese dadurch nicht zu stark auf den Bereich des Sponsorings eingeengt wird.“<sup>1734</sup>

Seine Erkenntnis begründet er u. a. damit, dass sich auch aus der politisch initiierten CSR-Bewegung, die etwa im Zuge des Lissabon-Prozesses von der Europäischen Kommission eingeleitet wurde, nicht erschließe, welche Rolle CCR letztlich in der Unternehmenspraxis spielt. In diesem Rahmen werde das Thema „Kultur“ nicht explizit im Sinne einer unternehmerischen Verantwortung benannt.<sup>1735</sup>

Dieser Feststellung ist Wolfgang Lamprechts Erkenntnis, dass klassische Kultursponsoring-Maßnahmen meist ansatzlos in „nicht heterogene CSR-Konzepte“<sup>1736</sup> übertragen worden seien, hinzuzufügen. Eine kritische Reflexion

1730 Ebd., S. 2.

1731 Vgl. Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 234.

1732 Vgl. Wieland, Corporate Cultural Responsibility und WerteManagement, S. 2; Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 234.

1733 Vgl. Borchardt, Unternehmerisches Kulturrengagement, S. 46.

1734 Wieland, Corporate Cultural Responsibility und WerteManagement, S. 3; vgl. Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 182.

1735 Vgl. Wieland, Corporate Cultural Responsibility und WerteManagement, S. 2; siehe Kap. 8.1.

1736 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 234.

der Veränderungen im Bereich der privaten Kunstförderung finde somit verspätet und, wie sich im Folgenden zeigen wird, bisher nur in Expertenkreisen statt.<sup>1737</sup>

Der Kulturkreis übernahm beispielsweise im Jahr 2006 die Internetplattform, die im Rahmen des oben bereits erwähnten Forschungsprojekts des „Siemens Arts Program“ und der Universität Witten/Herdecke entstanden ist, um sich hierüber gezielt an Unternehmer und Kulturinstitutionen wenden zu können.<sup>1738</sup> Darüber hinaus veranstaltete der AKS im selben Jahr ein Symposium zum Thema CCR, das fortan im Zwei-Jahre-Turnus stattfinden sollte. Auch aus weiteren Vorträgen, die diverse Experten und Unternehmer auf diesen Symposien hielten, wird ersichtlich, dass eine Differenzierung des Begriffs CCR zu Beginn beharrlich umgangen, wenn doch beständig eingefordert wurde.<sup>1739</sup>

Das Grußwort des damaligen Vorstandssprechers des Arbeitskreises, Michael Roßnagel, anlässlich des ersten CCR-Symposiums am 1. Juni 2006 knüpft dabei an die von Wieland dargestellte Problematik an und nimmt die Schwierigkeit einer Einordnung des klassischen Förderinstruments Sponsoring im mittlerweile diversifizierten Spektrum der Begrifflichkeiten auf:

„Die Frage vor diesem Hintergrund ist natürlich, ob ein analog [...] verstandenes Kultursponsoring überhaupt etwas ist, was mit Corporate Social Responsibility zu tun hat, worunter man ja in der Regel die Übernahme von Verantwortung versteht, die über kurz- oder mittelfristige Geschäftsziele hinaus geht.“<sup>1740</sup>

Während Roßnagel hier weiterhin klare Linien zwischen CSR auf der einen sowie Kultursponsoring auf der anderen Seite zieht und CCR auf einer Ebene mit Mäzenatentum, Spende oder Sponsoring sieht,<sup>1741</sup> bemängelt er zwei Jahre später konkret eine unzulängliche Differenzierung des Begriffs CCR. Dieser sei,

- 1737 Vgl. Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 182 f.; siehe auch: Backhaus-Maul, Holger: Corporate Cultural Responsibility. Vortrag im Rahmen des vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. und seines Arbeitskreises Kultursponsoring veranstalteten CCR-Symposiums am 1. Juni 2006 im Haus der Deutschen Wirtschaft in Berlin, S. 1-5, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_symposium\\_2006/backhaus-maul.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_symposium_2006/backhaus-maul.pdf) (4.07.2015), besonders: S. 2 f.: „Konkret und im internationalen Vergleich betrachtet wirkt das gesellschaftliche Engagement von Unternehmen in Deutschland merkwürdig parzelliert, fein säuberlich nach Zuständigkeiten – Soziales, Bildung, und Erziehung, Ökologie und Kultur – voneinander abgegrenzt. [...] Das Gemeinsame des Engagements, das gesellschaftspolitische Anliegen, ist in Deutschland bisher ausgeblendet worden“.
- 1738 Vgl. Roßnagel, Michael: Einführung (anlässlich des CCR-Symposiums am 5.09.2008), S. 1 ff., hier: S. 1, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_symposium\\_2008/dokumentation/einfuehrung\\_rossnaglv2.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_symposium_2008/dokumentation/einfuehrung_rossnaglv2.pdf) (4.07.2015).
- 1739 Alle Programme und Ergebnisprotokolle können online über die Homepage des Kulturkreises (a.a.O.) eingesehen werden.
- 1740 Roßnagel, Michael: Begrüßung und Einführung im Rahmen des vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. und seines Arbeitskreises Kultursponsoring am 1. Juni 2006 im Haus der Deutschen Wirtschaft in Berlin veranstalteten Symposiums „Corporate Cultural Responsibility“, S. 1 ff., pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_symposium\\_2006/rossnagel-begrueessung.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_symposium_2006/rossnagel-begrueessung.pdf) (4.07.2015).
- 1741 Vgl. ebd., S. 1: „[...] Denn unter allen Begriffen, die im Zusammenhang mit dem kulturellen Engagement von Unternehmen kursieren – Begriffe wie Mäzenatentum, Spenden oder eben auch Corporate Cultural Responsibility – ist der des Sponsoring der am häufigsten falsch verstandene, und auch umstrittenste“.

wenn überhaupt, nur „eher eingeweihten Kreisen“ bekannt.<sup>1742</sup> Er befürchtete ebenfalls, dass CCR einfach unter dem Terminus der CSR subsumiert werden könne und plädierte daher

„für eine Eigenständigkeit des kulturellen Engagements der Wirtschaft, selbst wenn Gesellschaft, Kultur und Kunst einander bedingen und somit unweigerlich Verflechtungen und Wechselwirkungen zwischen diesen Bereich entstehen“.<sup>1743</sup>

Die hier skizzierte Diskussion verdeutlicht vor dem Hintergrund der oben erläuterten Erkenntnisse, dass sich im Bereich der privaten Kulturförderung gerade in den vergangenen fünf Jahren des hier zu Grunde gelegten Untersuchungszeitraums neue Definitions-, Legitimations- und mitunter auch Ökonomisierungsstrategien von unternehmerischem Kunstengagement abzuzeichnen scheinen. Diese sind nicht zuletzt infolge der Wirtschaftskrise auf eindringliche Paradigmenwechsel des unternehmerischen Engagement-Managements zurückzuführen.<sup>1744</sup>

Das klassische Kultursponsoring habe sich Wolfgang Lamprechts Auffassung nach im Zuge der Krise zwar anfangs noch als stabil erwiesen.<sup>1745</sup> In Anbetracht schrumpfender Budgets müsse „Sponsoring“ jedoch eine Neudefinition erfahren und „CCR als Management des Prozesses erfolgsorientierter strategischer Vertrauens- und Verantwortungskommunikation“<sup>1746</sup> im Unternehmen Einzug halten. Lamprechts kommunikationswissenschaftliches Modell zielt folglich darauf ab, das Kulturförderinstrument des Sponsorings unter dem Dach von CCR als lediglich eine Kommunikationsmaßnahme von mehreren zu sehen.<sup>1747</sup>

Im Rahmen seiner neuen Veranstaltungsreihe reagierte der Kulturkreis abermals auf die aktuellen Trends im Bereich der unternehmerischen Kulturförderung. Dass man diese ernst zu nehmen schien und nicht als bloße Modeerscheinung abtat, zeigte die Auswertung der Beiträge diverser Symposiums-Teilnehmer. Nach Ende des Forschungsprojekts von Hentschel und Hutter im Jahr 2006 führten und führen die Kulturkreis-Foren die junge Diskussion um CCR und deren praktische Realisationsmöglichkeiten im deutschen Sprachraum fort. Parallel dazu initiierte der Kulturkreis im Jahr 2006 in Zusammenarbeit mit der Süddeutschen Zeitung und dem Handelsblatt den „Deutschen Kulturförderpreis“ und nahm somit eine andere gesellschafts- und wirtschaftspolitische Tendenz in den Fokus seiner Tätigkeiten.<sup>1748</sup>

1742 Ebd.

1743 Ebd., S. 2.

1744 Vgl. Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 365.

1745 Zu den Auswirkungen der Krise siehe Kap. 7.5.1.

1746 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 365.

1747 Vgl. Lamprecht, Corporate Cultural Responsibility, S. 20 f.

1748 Siehe „Deutscher Kulturförderpreis 2006“ online über Homepage des Kulturkreises:

[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=21&Itemid=154](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=21&Itemid=154) (4.07.2015).

Der „Deutsche Kulturförderpreis“ wird jährlich an kulturell engagierte Unternehmen verliehen, die nach Ermessen einer Fachjury den zu Grunde gelegten Kriterien wie „Neuartigkeit, Kreativität, Risikobereitschaft und Nachhaltigkeit des Förderkonzepts“<sup>1749</sup> entsprechen. Darüber hinaus ist für die Vergabe des in mehrere Sparten gegliederten Preises die Einbindung der Förderung ins Unternehmen oder der Wissenstransfer zwischen Unternehmen, kultureller Institution, Künstler und Öffentlichkeit von Bedeutung. Entscheidend soll nicht die Höhe des eingesetzten Budgets, sondern explizit die „kulturelle und gesellschaftliche Relevanz“<sup>1750</sup> der Förderung sein.

Die Ausrichtung eines „Deutschen Kulturförderpreises“ ist somit von der Förderpraxis der Vereinsgremien, die bei ihrer Arbeit in erster Linie die „Qualität“ sowie „Leistung“ der künstlerischen Produktion in den Vordergrund stellen, zu unterscheiden und in einem anderen Kontext zu sehen.<sup>1751</sup> Kulturkreisgeschäftsführer Stephan Frucht erklärt ebenfalls, dass mittels dieser bundesweiten Auszeichnung für unternehmerische Kulturförderung ein Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung von privatem Engagement initiiert werden solle. Schließlich seien nicht nur die Leistungen der Geförderten zu honorieren, sondern auch die Beiträge der fördernden Wirtschaft. Diese müssten entgegen der allgemein vorherrschenden negativen Beurteilung von unternehmerischer Förderung ebenfalls anerkannt werden. Der „Deutsche Kulturförderpreis“ sei daher in den Kontext einer „Anerkennungskultur“ einzuordnen.<sup>1752</sup>

Bereits bei der Auswertung der Studie „Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland“ aus dem Jahr 2007 hatte sich gezeigt, dass die „Vergütung“ bzw. die Anerkennung eines per se fakultativen Engagements mittels diverser Gegenleistungen eine immer wichtiger werdende Rolle im Bereich der privaten Kulturförderung spielte.<sup>1753</sup> Es steht außer Frage, dass eine immaterielle oder symbolische „Belohnung“ eines ehrenamtlichen Engagements Anreiz oder Motivation zur Ausübung desselben liefert und immer schon lieferte. Schließlich ist der Begriff der „Ehre“, wie er auch im Kompositum „Ehrenamt“ enthalten ist, eng mit den Traditionen vormoderner ständischer Gesellschaften verbunden.<sup>1754</sup>

Insbesondere im Kultur- und Kunstbereich bestehen derart stabile Traditionen des ehrenamtlich-freiwilligen Engagements wie in kaum einem anderen gesellschaftlichen Bereich. Bernd Wagner verweist etwa auf die Bildung von Geselligkeitsvereinen, literarischen Salons, Theater-, Gesangs- und Kunstvereinen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Für die Zeit der Bundesrepublik gewann die Revitalisierung bürgerschaftlicher Aktivitäten insbesondere mit dem kulturpo-

1749 Liste der „Bewertungskriterien Deutscher Kulturförderpreis“ als pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_deutscher\\_kulturförderpreis/dkfp\\_kriterien.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_deutscher_kulturförderpreis/dkfp_kriterien.pdf) (4.07.2015).

1750 Ebd.; sowie allgemeine Informationen online:

[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=99&Itemid=90](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=99&Itemid=90) (4.07.2015).

1751 Gespräch mit Stephan Frucht.

1752 Ebd.

1753 Vgl. Kap. 7.3.2; Kulturkreis, Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland, S. 26.

1754 Vgl. Jakob, Gisela: Anerkennungskultur als Ausdruck einer modernen Engagementförderung, in: Ehrenamt – Qualität und Chance für die Soziale Arbeit. Reader zur Sommeruniversität Ehrenamt 2006 Köln, hrsg. von Thomas Möltgen, Kevelaer 2006, S. 62–77, hier: S. 64.

litischen Aufbruch unter den Slogans „Kultur für alle“ und „Bürgerrecht Kultur“ Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre neue Bedeutung.<sup>1755</sup>

Im Zuge der Modernisierung und der damit einhergehenden „gesellschaftlichen Individualisierung und Enttraditionalisierung“<sup>1756</sup> änderten sich jedoch seit Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre die Arten des Engagements sowie die Motive der Engagierten. Wagner bestätigt, dass eine jahrzehntelange und sogar lebenslange Bindung an eine ehrenamtliche Aufgabe in einer Organisation von einem zeitlich auf einige Jahre befristeten Engagement in wechselnden Tätigkeitsfeldern abgelöst wurde. Zudem seien für die Entscheidung zugunsten eines Engagements nicht mehr die Einbindung in traditionelle soziale Milieus oder soziokulturelle Bindungen ausschlaggebend, sondern die freiwillige Tätigkeit müsse vielmehr als Bestandteil in den bewusst gewählten Lebensstil passen.<sup>1757</sup>

Diesbezüglich hält auch die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages „Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements“ in ihrem Bericht von 2002 fest:

„Mit dem Wandel der Strukturen, Motive und Sinnressourcen von Engagement haben sich auch die Vorstellungen und Erwartungen hinsichtlich des Gewinns von Ehre geändert: Bürgerschaftliches Engagement bedeutet nicht allein Verantwortungsübernahme für die Gesellschaft, sondern ist auch Ausdruck persönlicher Dispositionen, Motive und Ziele. Dennoch spielt ‚Ehre‘ auch in einem gewandelten Verständnis von Engagement eine Rolle, allerdings in einem modernen Sinn, der nicht mehr auf traditionelle, gesicherte Norm- und Wertvorstellungen gründet. Im Begriff ‚Anerkennung‘ schlägt sich diese Umwertung nieder.“<sup>1758</sup>

Demnach blieben „Sinnelemente“<sup>1759</sup> von „Ehre“ im Begriff „Anerkennung“ „lebendig“,<sup>1760</sup> wobei „Anerkennung [...] auch die Freiwilligkeit und die individuellen Ansprüche der Engagierten“<sup>1761</sup> einschließe. Nach Meinung der Enquete-Kommission sei „Anerkennung [...] sowohl Ziel als auch Mittel der Förderung bürgerschaftlichen Engagements“.<sup>1762</sup>

„Bürgerschaftliches Engagement“ sieht der Soziologe Holger Backhaus-Maul als eine mittlerweile landläufige Umschreibung eines ehrenamtlichen, freiwilligen Engagements von Privatpersonen in der Zivilgesellschaft bzw. in ihrer deutschen Übersetzung: der Bürgergesellschaft.<sup>1763</sup> Themen wie „Bürgerschaftliches Engagement“ oder auch „Freiwilligenarbeit“ rückten seit den

1755 Vgl. Kap. 4.5; siehe auch: Wagner, Bernd: Ehrenamt und bürgerschaftliches Engagement aus kulturpolitischer Sicht. Am Beispiel des Museumsbereichs, in: Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich, hrsg. von Norbert Kersting/u. a., Opladen 2002, S. 95–112, hier: S. 104 ff.

1756 Ebd., S. 108.

1757 Vgl. ebd., S. 107–110.

1758 Enquete-Kommission, Bericht Bürgerschaftliches Engagement, S. 268.

1759 Ebd.

1760 Ebd.

1761 Ebd.

1762 Ebd., S. 269.

1763 Backhaus-Maul, Gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, S. 36; zur Definition „Bürgergesellschaft“ siehe: Enquete-Kommission, Bericht Bürgerschaftliches Engagement, S. 76 f.; zur Definition „bürgerschaftliches Engagement“ siehe auch: Kersting, Norbert: Bowling alone. Singing together? Zum Potential bürgerschaftlichen Engagements, in: Kersting, Ehre oder Amt?, S. 77–87, hier: S. 77; Wagner, Ehrenamt und bürgerschaftliches Engagement, S. 99.

1990er Jahren verstärkt in den Vordergrund sozial- und politikwissenschaftlicher Diskussionen, die mit zeitlicher Verspätung Anfang der 2000er Jahre auch den Kulturbereich erreichten.<sup>1764</sup>

Dabei mussten sowohl Vorstellungen, nach der allein der Staat für die Kultur Sorge zu tragen habe, als auch Forderungen nach einer Liberalisierung und Aufhebung der staatlichen Kulturverantwortung einer pragmatischen Sichtweise weichen, bei der „relativ unideologisch über Vorteile und Möglichkeiten [...] von Freiwilligenarbeit in der Kultur“<sup>1765</sup> debattiert wurde. Nicht selten kursierte in diesen Kontroversen der Vorwurf, die Politik sehe „bürgerschaftliches Engagement“ als ein Rationalisierungspotential, das für finanzielle Kürzungs- und Sparmaßnahmen im Kulturbereich funktionalisiert werde.<sup>1766</sup>

Im Fokus der Engagement-Debatte stehen jedoch nicht nur die als „Ressource“ verstandenen Bürger<sup>1767</sup> oder gar Non-Profit-Organisationen wie Fördervereine oder Stiftungen. Auch die gesellschaftliche Verantwortungsübernahme von Wirtschaftsunternehmen spielt hierbei eine Rolle. Im oben zitierten Bericht der Enquete-Kommission wird das unternehmerische, bürgerschaftliche Engagement in seinen sozialen, kulturellen und sonstigen Umweltbezügen als „corporate citizen“ thematisiert. Ein „Ressourcentransfer zwischen Unternehmen und gemeinnützigen Organisationen“<sup>1768</sup> bzw. die Bereitstellung von Geld, Sachmitteln, Wissen und Zeit zur Lösung gesellschaftlicher Probleme stehen hier im Mittelpunkt.<sup>1769</sup>

Der Aspekt der „Anerkennung“ findet jedoch nur am Rande und im Hinblick einer „unternehmensinternen Anerkennungskultur“<sup>1770</sup> Erwähnung: Engagierte Mitarbeiter könnten etwa prämiert werden oder Betriebszeitungen sollten regelmäßig über „bürgerschaftliche Aktivitäten“<sup>1771</sup> berichten. Als entscheidende Elemente einer „Anerkennungskultur“ nennt der Bericht der Bundestagsenquetekommission jedoch „die Darstellung, das Sichtbarmachen und Würdigen bürgerschaftlichen Engagements in der Öffentlichkeit“.<sup>1772</sup> Die öffentliche Hervorhebung der oder des Engagierten etwa über Medienberichte, Wettbewerbe, Kampagnen oder individuelle Ehrungen bewirke sodann zwei positive Effekte:

1764 Vgl. Kersting, Norbert: Bürgerschaftliches Engagement, soziales Kapital und Qualifizierung im Kulturbereich. Eine Einführung, in: Kersting, Ehre oder Amt?, S. 17–45, hier: S. 25 f.; Wagner, Ehrenamt oder bürgerschaftliches Engagement, S. 95.

1765 Wagner, Ehrenamt oder bürgerschaftliches Engagement, S. 98.

1766 Vgl. ebd., S. 98 und S. 110; Borhardt, Unternehmerisches Kulturengagement, S. 7 f.

1767 Vgl. Kersting, Bowling alone, S. 77; siehe auch: Brand, Karl-Werner: Die Neuerfindung des Bürgers. Soziale Bewegungen und bürgerschaftliches Engagement in der Bundesrepublik, in: Engagementpolitik. Die Entwicklung der Zivilgesellschaft als politische Aufgabe (Bürgergesellschaft und Demokratie 32), hrsg. von Thomas Olk/Ansgar Klein/Birger Hartnuß, Wiesbaden 2010, S. 123–152.

1768 Enquete-Kommission, Bericht Bürgerschaftliches Engagement, S. 470.

1769 Vgl. ebd., S. 470 f.: „Auch wenn Geld- und Sachspenden bislang überwiegen, lässt sich auch für Deutschland ein eindeutiger Trend beobachten, bei dem Unternehmen das Engagement ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und deren Bereitstellung von Zeit unterstützen“.

1770 Ebd., S. 473.

1771 Ebd.

1772 Ebd., S. 278; Jakob, Anerkennungskultur, S. 66.

„Damit kann gegenüber den Engagierten sowohl Dank und Anerkennung ausgedrückt, als auch eine Anreiz- und Vorbildfunktion für noch Nicht-Engagierte erzielt werden.“<sup>1773</sup>

Im Rahmen des eingeforderten „bürgerschaftlichen Engagements“ ist schließlich die öffentliche Herausstellung des Engagements das Schlüsselmoment des neukonstruierten Anerkennungskonzepts, dem nicht zuletzt auch der Kulturkreis mit seiner Auszeichnung folgen möchte. Der „Deutsche Kulturförderpreis“ ist schließlich ebenfalls konzeptionell darauf angelegt, „herausragende Formen kulturellen Engagements zu bestärken und zur Nachahmung anzuregen“.<sup>1774</sup> Neben dieser Kulturkreis-Auszeichnung existieren in Deutschland weitere Ehrungen, die seit Mitte des vergangenen Jahrzehnts von privaten, aber auch von staatlichen Organisationen verliehen werden.<sup>1775</sup> Private Kulturförderer bzw. Unternehmen werden somit im Sinne der „Anerkennungskultur“ für ihr kulturelles Engagement in der „Bürgergesellschaft“ ausgezeichnet.

Diese Phänomene, die unter den Begriffen „Anerkennungskultur“ oder „Bürgerschaftliches Engagement“ zusammengefasst werden, aber auch die jungen Diskussionen um CSR/CCR und Corporate Citizenship, fügen sich in das Bild einer „bisweilen unübersichtlichen Gemengelage“<sup>1776</sup> im Bereich der gegenwärtigen, unternehmerischen Förderung und verdeutlichen abermals und „nichts Geringeres als Suchbewegungen von Unternehmen in der Bürgergesellschaft“.<sup>1777</sup>

1773 Enquete-Kommission, Bericht Bürgerschaftliches Engagement, S. 278.

1774 Siehe „Deutscher Kulturförderpreis“ auf Homepage des Kulturkreises (a.a.O.).

1775 Der niedersächsische „Kulturkontakte-Preis“ z. B. zeichnet seit 2004 Unternehmen aus, „die durch nachahmenswerte Konzepte mit pfiffigen Ideen und nachhaltigen Vorteilen für beide Seiten Kunst und Kultur fördern“. „Kulturkontakte“ ist eine 2001 gegründete Initiative des Landes Niedersachsen, der Industrie- und Handelskammern Lüneburg-Wolfsburg und Stade für den Elbe-Weser-Raum sowie der Handwerkskammer Braunschweig-Lüneburg-Stade, siehe: <http://www.kulturkontakte.com/projekt.html> (4.07.2015).

1776 Backhaus-Maul, Gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, S. 37.

1777 Ebd.



# **8 Etabliert: Kunst- und Kulturförderung in Deutschland**

Die Entwicklungen der beiden vergangenen Jahrzehnte zeigen, dass sich die einst in Distanz und Misstrauen gegenüberstehenden Sphären Kultur und Wirtschaft massiv angenähert haben.<sup>1778</sup> Die wechselseitig verdichteten Beziehungen, die in Typisierungen wie „Kulturalisierung der Ökonomie“ und „Ökonomisierung der Kultur“ ihren Ausdruck finden, sind dabei auf wirtschaftliche sowie gesellschaftliche und nicht zuletzt auf krisenbedingte Transformationsprozesse zurückzuführen.<sup>1779</sup> In deren Folge werden kulturelle Aktivitäten vermehrt in ökonomische Verwertungs- und Kommunikationsstrategien einbezogen.<sup>1780</sup>

Unter dem Dach der unternehmerischen CSR-Aktivitäten soll das Kunst- und Kulturrengagement als „Gestaltungsbezug von Unternehmen auf ihr kulturelles Umfeld“ über tradierte Förderformen hinausgehen und an neuer Bedeutung gewinnen.<sup>1781</sup> Dabei stehen Wirtschaftsunternehmen in ihrem gesellschaftlichen Engagement ebenso wie der Staat vor aktuellen, gesellschaftspolitischen Herausforderungen. Prozessuale Entwicklungen bzw. sogenannte Megatrends<sup>1782</sup> wie demographische Veränderungen, die umfassende Digitalisierung oder auch die anhaltende Krise der Finanzhaushalte treffen auf die Bereiche Wirtschaft sowie Kultur und somit auf deren Förderung.<sup>1783</sup>

Das folgende Kapitel ist darauf angelegt, aktuelle Förderpraxen und gegenwärtige Entwicklungstrends in den Fokus der Betrachtung zu ziehen. Der von Holger Backhaus-Maul für die deutsche Corporate-Citizenship-Praxis attestierte – und indes nicht zufriedenstellende – Befund einer „unübersichtlichen Gemengelage“<sup>1784</sup> soll somit konkretisiert werden. Anhand der aktuellen Arbeitsweisen und Fördermechanismen des Kulturkreises kann beispielsweise das kollektive Kulturrengagement von Unternehmern und Unternehmen in seinen mannigfaltigen Gestaltungsmöglichkeiten näher beleuchtet werden. Darüber hinaus gibt die Auswertung jüngst erschienener Untersuchungen und Internetquellen Aufschluss darüber, wie die unternehmerische Kunstförderung gegenwärtig in übergeordnete kulturelle sowie gesellschaftspolitische Kontexte einzuordnen ist. Schließlich ist das gesellschaftlich eingebettete Unternehmensengagement, das in den verschiedensten Bereichen stattfindet, mittlerweile zu einem wirtschaft-

- 1778 Vgl. Heusser/Wittig/Stahl, Kulturrengagement von Unternehmen, S. 3; Priddat, Ausloten eines Interface, S. 33.
- 1779 Vgl. Borchardt, Unternehmerisches Kulturrengagement, S. 14; Backhaus-Maul, Traditionspfad mit Entwicklungspotential, S. 14: Generell werde von einer „Ökonomisierung der Gesellschaft“ gesprochen, die dem „gefühlten Trend“, dass Unternehmen seit einigen Jahren die mit Abstand wichtigsten Akteure in modernen Gesellschaften seien, und dass die Gesellschaft geradezu vom Wirtschaftssystem dominiert werde, entsprechen soll; siehe auch: Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 22 ff.
- 1780 Vgl. Priddat, Ausloten eines Interface, S. 26: „Wir sind längst in eine Epoche der engeren Korrelation von Kunst und Wirtschaft eingetreten“.
- 1781 Borchardt, Unternehmerisches Kulturrengagement, S. 46.
- 1782 Vgl. BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 304 und S. 210–214; Schellenberg, Frank/Bachmann, Alexandra: Kulturkonsum 2020. Herausforderungen im Kulturmarketing, in: KM-Magazin, Nr. 61, November 2011, S. 42–44, pdf-Dokument online: <http://www.kulturmanagement.net/downloads/magazin/km1111.pdf> (4.07.2015); Ehalt, Formenspiel, S. 53.
- 1783 Zur Krise der Finanzhaushalte: Kramer, Dieter: Kulturpolitik neu erfinden. Die Bürger als Nutzer und Akteure im Zentrum des kulturellen Lebens, Essen 2012, S. 25 ff.; zu den demographischen Veränderungen siehe Kap. 8.2.3 und 8.3.2; Hippe, Wolfgang/Sievers, Norbert: Kultur und Alter. Kulturangebote im demographischen Wandel (Kulturhandbücher NRW, Bd. 11), hrsg. vom NRW-Kultursekretariat, Essen 2006, S. 13 ff.; BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 211 f.; zur Digitalisierung: ebd., S. 370 f.; Faulstich, Überblick, S. 17.
- 1784 Backhaus-Maul, Gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, S. 37; vgl. Kap.7.5.2.

lichen sowie politischen (Einfluss-)Faktor geworden, dem auch die Bundesregierung im Rahmen ihrer neuen „nachhaltigen Engagementpolitik“<sup>1785</sup> Bedeutung beimisst.

## 8.1 Politischer Faktor: Nationale Engagementstrategie der Bundesregierung

Mit dem Bericht der Enquete-Kommission „Zukunft des bürgerschaftlichen Engagements“ des Deutschen Bundestages aus dem Jahr 2002 hatte sich angedeutet, dass auf Ebene des Bundes eine Agenda in die Wege geleitet wurde, die unter den Schlagworten „Zivilgesellschaft“ und „bürgerschaftliches Engagement“ ein umfassendes Konzept zur Reform der bundesdeutschen Gesellschaft und ihres Institutionensystems vorsah.<sup>1786</sup> Auch die begrifflichen Umdeutungen von „Ehrenamt“ und „Anerkennung“ machten deutlich, dass es sich nicht nur um eine eingeschränkte Ressortpolitik handeln sollte, die ausschließlich auf die Verbesserung der Rahmenbedingungen für freiwilliges, individuelles Engagement abzielt.<sup>1787</sup> Neben Privatpersonen standen auch Wirtschaftsunternehmen sowie weitere zivilgesellschaftliche Akteure und deren Handlungspotential im Mittelpunkt. Somit zeichnete sich bereits im Bericht der damaligen Enquete-Kommission eine „ganzheitliche, ‚holistische‘ Variante von zivilgesellschaftlicher Reformpolitik“<sup>1788</sup> ab, die über das bisherige Verständnis einer staatlichen Engagementförderung hinausging.<sup>1789</sup>

Aus Sicht der Politik- und Sozialwissenschaften begann spätestens seit dem Übergang in das 21. Jahrhundert auf allen Ebenen des föderalen Systems die Herausbildung einer „engagementpolitischen“ Agenda. Diese rechtfertigt es, von „Engagementpolitik“ als einem sich neu konstituierenden, ressortübergreifenden Politikfeld zu sprechen.<sup>1790</sup> Folglich wird „Engagementpolitik“ als reformpolitisches Projekt definiert, dessen Realisierung einen weitreichenden Umbau der Institutionen in Staat und Gesellschaft erfordert.<sup>1791</sup>

Den Paradigmenwechsel, der eine Umorientierung weg von Einzelmaßnahmen hin zu einem umfassenden politischen Ansatz der Engagementförderung bedeutet, legte das Bundeskabinett unter Federführung des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (BMFSFJ) seiner am 6. Oktober 2010

1785 Siehe: „Von der Engagementförderung zu einer nachhaltigen Engagementpolitik“, in: BMFSJ, Erster Engagementbericht, S. 6 f.

1786 Vgl. Klein, Ansgar/Olk/Thomas/Hartnuß, Birger: Engagementpolitik als Politikfeld: Entwicklungserfordernisse und Perspektiven, in: Olk/Klein/Hartnuß, Engagementpolitik, S. 24–59, hier: S. 24.

1787 Vgl. Kap. 7.5.2.

1788 Klein/Olk/Hartnuß, Engagementpolitik als Politikfeld, S. 25.

1789 Vgl. ebd., S. 25 f.

1790 Ebd., S. 25; vgl. BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 6: Die Sachverständigenkommission sowie die Bundesregierung betonen die Notwendigkeit eines ressortübergreifenden Ansatzes.

1791 Vgl. Klein/Olk/Hartnuß, Engagementpolitik als Politikfeld, S. 26; BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 184 ff.; siehe auch: Tabelle „Entwicklungslinien der Engagementpolitik“, in: ebd., S. 185.

beschlossenen „Nationalen Engagementstrategie“ zu Grunde. Parallel dazu wurde der „Aktionsplan CSR“, eine „Nationale Strategie zur Förderung der gesellschaftlichen Verantwortung von Unternehmen“, verabschiedet.<sup>1792</sup>

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 7.5.2 gewonnenen Erkenntnisse ist der „Aktionsplan CSR“ gerade deshalb von Interesse, weil sich auch hier keine konkrete Benennung des kulturellen Unternehmensengagements im Sinne von CCR finden lässt. Schließlich fußt der Maßnahmenkatalog auf der oben bereits zitierten CSR-Auslegung der Europäischen Kommission aus dem Jahr 2001, wonach CSR ein Konzept darstellt, das alle sozialen, ökologischen und ökonomischen Beiträge eines Unternehmens zur freiwilligen Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung beinhaltet.<sup>1793</sup>

Während der Begriff „Kultur“ als ein eigener Bereich unternehmerischen Gesellschaftsengagements nicht explizit genannt wird, findet sich das Adjektiv „kulturell“ zumindest an wenigen Stellen des Textes: Etwa bei der Umschreibung von Corporate Citizenship als unternehmerisches, verantwortliches Engagement „für die Zivilgesellschaft und für gesellschaftliche, ökologische und kulturelle Belange“;<sup>1794</sup> oder bei der Formulierung der Maßnahmen, wonach die Bundesregierung die Wirtschaft dabei unterstützen werde, „sich unternehmerisch in Regionen zu engagieren, in denen sie einen Beitrag zur nachhaltigen, sozialen, ökologischen und kulturellen Entwicklung leisten“<sup>1795</sup> könne.

Welche Rolle die Kultur letztlich im CSR-Aktionsplan der Bundesregierung spielt, wurde somit auch anlässlich des CCR-Symposiums des Kulturkreises am 16. September 2011 thematisiert. Der damalige Staatssekretär des Bundesministeriums für Arbeit und Soziales, Gerd Hoofe, versuchte eine Antwort auf diese Frage zu geben:

„Auch wenn [...] die Kultur nicht den Schwerpunkt des Aktionsplans CSR bildet, [...] so ist doch Folgendes klar: Kultursponsoring ergänzt das CSR-Engagement von Unternehmen für das Gemeinwesen in idealer Weise zum Nutzen der Unternehmer, der Kunstschaffenden und der Gesellschaft insgesamt.“<sup>1796</sup>

Mit Hoofes Umschreibung bestätigt sich weiterhin die von Wolfgang Lamprecht und Josef Wieland an anderer Stelle attestierte Wahrnehmung eines unzulänglichen CCR-Verständnisses in Expertenkreisen. CCR bzw. kulturelles Unternehmensengagement wird von Hoofe abermals mit dem klassischen Förderinstru-

1792 Bundesministerium für Arbeit und Soziales (Hrsg.): Nationale Strategie zur gesellschaftlichen Verantwortung von Unternehmen (Corporate Social Responsibility – CSR) – Aktionsplan CSR – der Bundesregierung, Berlin 6.10.2010, S. 7; BMFSFJ, Erster Engagementsbericht, S. 6; Mitteilung auf Homepage des BMFSFJ online: <http://www.bmfsfj.de/BMFSFJ/aktuelles,did=161502.html> (4.07.2015).

1793 Vgl. Kap. 7.2; BMAS, Aktionsplan CSR, S. 7.

1794 Ebd., S. 7 f.

1795 Ebd., S. 25; weitere Textstellen: ebd., S. 9, S. 29 und S. 35.

1796 Hoofe, Gerd: CSR Aktionsplan der Bundesregierung – Welche Rolle spielt die Kultur, Rede anlässlich des CCR-Symposiums „Kommunikation von kulturellem Engagement“ des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI am 16. September 2011, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr-symposium\\_2011/rede\\_hoofe.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr-symposium_2011/rede_hoofe.pdf) (4.07.2015).

ment des Kultursponsorings gleichgesetzt und nicht weiter auf seine unternehmensstrategische sowie gesellschaftspolitische Funktion hin hinterfragt. Hoofes Vorstellung, wonach Kultursponsoring eine Ergänzung des CSR-Engagements darstelle, widerspricht somit dem kommunikationswissenschaftlichen Modell, das Sponsoring lediglich als einen Teil des gesamten Kulturrengagements bzw. der CCR-Aktivitäten unter dem Dach von CSR verstanden wissen möchte.

In einer anschließenden Podiumsdiskussion erklärte Hoofe, dass die Frage, inwieweit der Staat CCR in den CSR-Aktionsplan noch weiter einbeziehen werde, vorerst offen bleibe. Schließlich sehe er CCR eher in Verbindung zur Corporate Citizenship sowie zum „bürgerschaftlichen Engagement“.<sup>1797</sup> Die Thematisierung der beiden letztgenannten Konzepte findet sich in der zeitgleich zum CSR-Aktionsplan beschlossenen „Nationalen Engagementstrategie“ der Bundesregierung. Im Rahmen dieser wurde im Jahr 2012 der „Erste Engagementbericht – Für eine Kultur der Mitverantwortung“<sup>1798</sup> mit Schwerpunkt auf das „bürgerschaftliche Engagement“ von deutschen Unternehmen veröffentlicht.

Während die bereits näher erläuterte „Anerkennungskultur“ als eine Möglichkeit, gemeinwohlorientiertes Engagement zu fördern, für Staat und private Institutionen im ersten Engagementbericht „folgerichtig“<sup>1799</sup> aufgenommen wird, findet CCR hierin wiederum keine Erwähnung.<sup>1800</sup> Und dies, obwohl Kunst- und Kulturförderung als ein möglicher Bereich des unternehmerischen, „bürgerschaftlichen“ Engagements näher analysiert wird. In dem Bericht heißt es etwa, dass Unternehmen, die sich in Kunst und Kultur engagieren, insofern „bürgerschaftliches Engagement“ betrieben, als sie mit ihrer Förderung „für positive externe Effekte in den öffentlichen Raum sorgen, ohne dass ein einzelwirtschaftlicher Nutzen im Vordergrund des Engagements“<sup>1801</sup> stehe. Die Verfasser vermuten jedoch, dass unternehmerische Kunst- und Kulturförderung „vor allem vom Typ [...] des intrinsisch motivierten Unternehmers“<sup>1802</sup> geprägt werde und damit „eher philanthropisches Mäzenatentum als bürgerschaftliches Engagement“<sup>1803</sup> darstelle.

1797 Siehe Resümee der Podiumsrunde: „CSR-Aktionsplan/ Rolle der Kultur“, pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises:

[http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr-symposium\\_2011/dokumentation\\_podiumsrunde\\_final.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr-symposium_2011/dokumentation_podiumsrunde_final.pdf) (4.07.2015).

1798 BMFSFJ, Erster Engagementbericht (a.a.O.).

1799 Bergmann, Knut: Nur die üblichen Verdächtigen? Orden und Ehrenzeichen als Anerkennung und Motivation für bürgerschaftliches Engagement, in: Lauterbach/Hartmann/Ströing, Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, S. 133–150, hier: S. 133.

1800 Vgl. BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 7: „Zentrales Anliegen der Nationalen Engagementstrategie ist es, bürgerschaftliches Engagement sichtbar zu machen und eine Kultur der Anerkennung und Wertschätzung zu befördern, die Engagierte in ihrem Tun bestärkt und noch mehr Menschen anregt, sich für die Gesellschaft einzusetzen.“; vgl. Bergmann, Nur die üblichen Verdächtigen, S. 133 f.

1801 BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 335.

1802 Ebd., S. 219; zu den intrinsischen Motiven: ebd., S. 259: „Die intrinsischen Motive müssen zwar nicht philanthropische Natur sein – die Überlappung zwischen Philanthropie und intrinsischer Motivation ist allerdings groß. [...] Wirtschaftliche Vorteile sind zwar möglich, werden aber nicht explizit verfolgt. Entscheidend sind außerökonomische Motive. [...]“.

1803 Ebd., S. 335.

Bereits im Rahmen dieser Arbeit hat sich ergeben, dass eine nicht-kommerzielle Förderung, die aus dem Privatvermögen eines Unternehmers oder einer Stiftung geleistet wird, von einem (kommunikations-)strategischen Kunstengagement eines Unternehmens zu unterscheiden ist.<sup>1804</sup> Im Hinblick auf ein als „bürgerschaftliches Engagement“ verstandenes Kunstengagement kommt die Sachverständigenkommission der Bundesregierung zu dem Ergebnis:

„Die Förderung von Kunst und Kultur wird eher von Unternehmen verfolgt, die in ihrem bürgerschaftlichen Engagement dem agierenden Strategietyp zuzurechnen sind. Es stehen mithin philanthropisches Mäzenatentum, aber auch die Förderung der Unternehmenskultur als Motive im Vordergrund.“<sup>1805</sup>

Folglich sind im Bereich Kunst und Kultur „jegliche unternehmerische Aktivitäten jenseits des Eventsponsorings“<sup>1806</sup> als „bürgerschaftliches Engagement“ anzusehen. Danach engagiert sich knapp die Hälfte der befragten Unternehmen (49,3 Prozent) im kulturellen Bereich<sup>1807</sup> – und dies meist über die materiellen sowie immateriellen Förderarten wie Unternehmensspenden (Corporate Giving) oder das Corporate Volunteering hinaus.<sup>1808</sup>

Schließlich wurde bereits 2007 im Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ etwa für den Museumbereich festgestellt, dass dort

„angesichts der angespannten Lage der öffentlichen Haushalte ohne die Forcierung in Form von Kultursponsoring und ohne die Stärkung bürgerschaftlichen Engagements in Form von Spenden und Stiftungen“<sup>1809</sup>

nichts bewerkstelligt werden könne.<sup>1810</sup> Die Kunstwissenschaftlerin Dagmar Eleonore Gold stellt ebenfalls fest, dass die Privatwirtschaft über ihre Kunstengagements rund 25 Prozent der Museen in Deutschland unterstütze und somit einen bedeutenden Beitrag zur Erfüllung des öffentlichen Kulturauftrags leiste. Die Budgets der öffentlichen Institutionen seien knapp bemessen, sodass unternehmerische Kunstförderung folglich ein bedeutender Faktor für die Kulturarbeit in Deutschland darstelle.<sup>1811</sup>

1804 Vgl. Kap. 5.1; siehe auch: Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 214 f.

1805 BMFSFJ, Erster Engagementbericht, S. 335; zum „agierenden Engagement“, siehe: ebd., S. 411: Das Engagement folge „im Sinne einer Verpflichtung einem originären Kalkül“ und beziehe sich auf Bereiche, wo andere Akteure unzureichend ihren Beitrag leisten würden.

1806 Ebd., S. 347.

1807 Vgl. ebd., S. 336 und S. 347; zur Befragung siehe: ebd., S. 233 und S. 238 ff.

1808 Vgl. ebd., S. 348 f.; zu „Corporate Volunteering“ siehe Kap. 7.4.

1809 Deutscher Bundestag, Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ (16/7000), S. 126.

1810 Vgl. Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 212 f.

1811 Vgl. ebd., S. 234.

Das unternehmerische Kunst- und Kulturengagement nimmt folglich im Zuge der „Engagementpolitik“ des Bundes einen immer festeren gesellschaftspolitisch-relevanten Platz ein. Im Austarieren einer „neuen Balance“<sup>1812</sup> zwischen Staat, Wirtschaft und „Zivilgesellschaft“<sup>1813</sup> erlangt die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung bzw. das „bürgerschaftliche Engagement“ von Unternehmen in sozialen, ökologischen, aber auch in kulturellen Bereichen immer größere Bedeutung.<sup>1814</sup> Christine Rothe sieht deshalb in der aktuellen Diskussion um zivilgesellschaftliche Reformvorstellungen einen großen Vorteil für kulturfördernde Unternehmen bzw. für deren Öffentlichkeitsarbeit: Unternehmerische Kulturförderung erhalte im Hinblick auf den staatlichen Subventionsabbau und in Anbetracht der öffentlichen Appelle an Bürger und Unternehmen zur Partizipation an der Gestaltung und Sicherung des Gemeinwesens eine Aufwertung.<sup>1815</sup> Demnach ist die öffentliche Hand dazu angehalten, etwa durch Modellprogramme, spezielle Projekte und gesetzgeberische Maßnahmen bereits bestehendes Engagement zu stärken und weiterhin ungenutztes potentiell zu fördern.<sup>1816</sup> Dies ist insofern notwendig, als sich unternehmerisches (Kunst-)Engagement als finanzielle Ergänzung entlastend auf öffentliche Budgets auswirkt oder künftig auswirken kann.<sup>1817</sup>

Neben der finanziellen Entlastung – und das zeigte sich bereits im Verlauf der Untersuchung – verfügen das Kunstengagement von privater Seite bzw. das positionsbezogene Eintreten und Einstehen für die unternehmerische Förderung im politischen Bereich über fachliche und personelle Kapazitäten, auf die der Staat ebenso angewiesen ist.<sup>1818</sup> Schließlich bedingt die wachsende Spezialisierung und Differenzierung gesellschaftlicher Bereiche sowie eine „Verwissenschaftlichung“<sup>1819</sup> politikferner Belange eine „höhere Eingriffstiefe und Reichweite der Politik“.<sup>1820</sup> Um speziellen (kulturspezifischen) Lobbygruppen gerecht werden zu können, benötigen politische Entscheidungsträger fundiertes Fachwissen von externen Ratgebern und Vermittlungsinstanzen. Eine stets komplexer werdende Gesetzgebungsarbeit, der zahlreiche Entscheidungsebenen vorausgehen, verlangt nach wissenschaftlichen Expertisen, die Interessengruppen

1812 BMFSFJ, Erster Engagementsbericht, S. 7.

1813 Für das Zusammenspiel von Staat, Markt und „Zivilgesellschaft“ hat sich die Bezeichnung „Cultural Governance“ etabliert: Hiermit sollen die neuen Formen gesellschaftlicher, ökonomischer sowie politischer Koordination und Steuerung in komplexen institutionellen Strukturen, in Regierungssystemen moderner Staaten, in der öffentlichen Verwaltung, in Bereichen des Dritten Sektors (Verbände, Universitäten) und in privaten Unternehmen erfasst werden, siehe: Knoblich, Tobias J./Scheytt, Oliver: Zur Begründung von Cultural Governance, in: Politische Steuerung (APuZ 8/2009), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009, S. 34–40, hier: S. 34; vgl. Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 82 f.

1814 Vgl. Wimmer, Kultur und Demokratie, S. 81: „Neben den Wechselwirkungen zwischen Kultur und Staat sowie Kultur und Wirtschaft hat zuletzt auch die zwischen Kultur und Zivilgesellschaft eine neue Konjunktur erlangt.“

1815 Rothe spricht von einem „Glücksfall“ für die Public Relations kulturfördernder Unternehmen, siehe: Rothe, Kultursponsoring und Image-Konstruktion, S. 242 f.:

1816 BMFSFJ, Erster Engagementsbericht, S. 7 und S. 184 ff.

1817 Vgl. Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 234.

1818 Vgl. Kap. 7.3.

1819 Sebaldt, Armin/Alexander Straßner: Verbände in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2004, S. 155.

1820 Willems/Winter, Interessenverbände, S. 27.

wie der Deutsche Kulturrat als Dachverband verschiedener kultureller Mitgliederverbände oder der Kulturkreis als Verein der deutschen, kulturfördernden Wirtschaft bieten können.<sup>1821</sup>

## 8.2 Allrounder: Kulturkreis heute

### 8.2.1 Vereinsstruktur und Mitglieder

Im Kulturkreis, der im Jahr 2011 sein 60-jähriges Bestehen feierte, organisieren sich heute mehr als 400 Unternehmen und Unternehmerpersönlichkeiten.<sup>1822</sup> Eine auf der Homepage des Kulturkreises veröffentlichte Liste zählt dabei rund 225 Mitglieder, also Unternehmen, Verbände und Stiftungen, die als juristische Personen auftreten. Angaben über weitere Mitglieder werden aus Datenschutzgründen nicht veröffentlicht.<sup>1823</sup> In der Liste werden „Firmen-Premium-Mitglieder“, „Firmenmitglieder“ sowie „Verbände und Stiftungen“ unterschieden und somit nach der jeweiligen, jährlichen Beitragshöhe untergliedert. Über das jährliche Fördervolumen, das sich aus den Beitragszahlungen und Spenden der Vereinsmitglieder zusammensetzt, werden dabei keine Angaben gemacht. Es variiert je nach zu erbringender Förderleistung.<sup>1824</sup>

Die Mitgliederliste gibt Aufschluss über ein breites Spektrum an Unternehmensbranchen, das weit über die anfängliche Mitgliedsriege aus Industrie und verarbeitendem Gewerbe hinausgeht. Die Finanzdienstleistungsbranche findet sich beispielsweise mit der AXA Konzern AG, Commerzbank AG oder Deutschen Bank AG wieder. Große Unternehmen aus der Automobilbranche wie die BMW AG und AUDI AG sind ebenso vertreten wie die Lebensmittelindustrie mit Bahlsen GmbH & Co. KG oder Katjes Fassin GmbH & Co. KG. Neben Energiekonzernen wie die E.ON SE oder RWE AG sind Medienanstalten wie Axel Springer SE und die ProSiebenSat.1 Media AG Mitglieder des Kulturkreises. Zigarettenhersteller wie Philipp Morris GmbH, Telekommunikationsunternehmen wie Siemens AG oder Stiftungen bzw. Vereine wie die Ursula Lübke Stiftung und der Verein Deutsche Zementwerke e.V. engagieren sich ebenfalls im Rahmen des Förderzusammenschlusses.<sup>1825</sup> Nach der Namensänderung des Vereins zu Beginn der 1990er Jahre ist der Kulturkreis somit dem eigenen Anspruch, als Verein der gesamtdeutschen Wirtschaft aufzutreten, sehr nahe gekommen.<sup>1826</sup>

1821 Vgl. Zimmer, Anette: Interessenverbände als Dienstleister und Träger öffentlicher Aufgaben, in: Interessenverbände in Deutschland, hrsg. von Thomas von Winter/Ulrich Willems, Wiesbaden 2007, S. 393–412, hier: S. 400 f.; Sebaldt/Straßner, Verbände in der Bundesrepublik, S. 155; Hutter, Wertwechselstrom, S. 192; Kramer, Kulturpolitik neu erfinden, S. 159 f.; Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 185 ff.

1822 Vgl. Mitgliederliste vom 8.01.2015 als pdf-Dokument online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=6](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=6); Pressemitteilung „Das Unternehmen Kunst: 60 Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft“ (6.10.2011), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=391&Itemid=520](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=391&Itemid=520) (4.07.2015).

1823 Mitgliederliste (a.a.O.).

1824 Gespräch mit Stephan Frucht.

1825 Mitgliederliste (a.a.O.).

1826 Zur Namensänderung siehe Kap. 6.5.2.

Die allgemeinen Richtlinien für die Fördertätigkeit des Kulturkreises legt der 20-köpfige Vorstand fest, der sich aus 14 Führungspersönlichkeiten großer deutscher Unternehmen sowie den jeweiligen Gremiums- und Arbeitskreisvorsitzenden konstituiert.<sup>1827</sup> Weitere Organe des Kulturkreises sind die Mitgliederversammlung sowie die Geschäftsführung, deren Leitung von 2006 bis März 2015 Dr. Stephan Frucht innehatte und die seither von Franziska Nentwig wahrgenommen wird.<sup>1828</sup> Der Geschäftsführer bzw. die Geschäftsführerin leitet sowohl die künstlerischen als auch die kaufmännischen Geschäfte.<sup>1829</sup> Folgendes Organigramm verdeutlicht die Organisationsstrukturen des Kulturkreises schematisch:

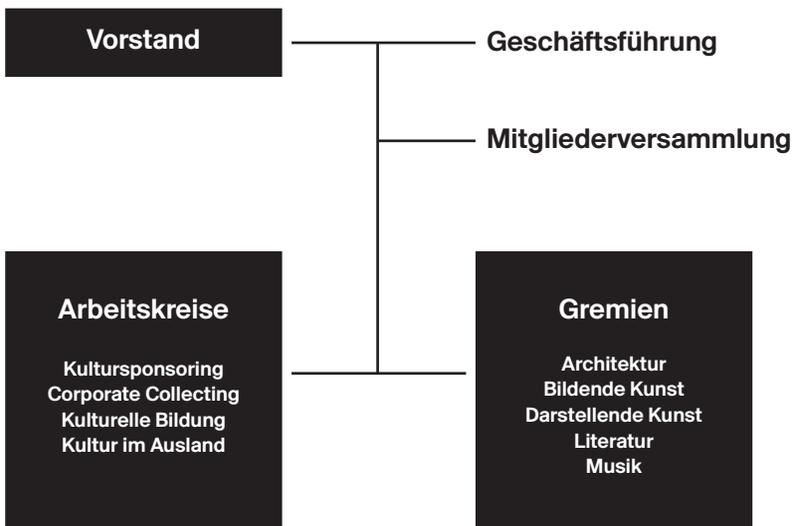


Abb. 10

Organisationsstruktur des Kulturkreises, eigene Darstellung in Anlehnung an

Kulturkreishomepage: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=38&Itemid=28](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=28) (4.07.2015). 1830

1827 Pressemitteilung „Kulturkreis der deutschen Wirtschaft erweitert seinen Vorstand“ (21.10.2013), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645) (4.07.2015).

1828 Siehe Pressemitteilung „Wechsel in der Geschäftsführung“ (25.11.2014), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=113&Itemid=233](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=113&Itemid=233) (4.07.2015).

1829 Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): *Kunst\_Begreifen, Bewahren, Bewegen* (Imagebroschüre), Berlin 2011, S. 4 ff.

1830 Zum Arbeitskreis „Kultur im Ausland“ bzw. „Ausland für kulturelle Aufgaben“ siehe Anm. 1875; in der Darstellung wurden die „Kulturkreis der deutschen Wirtschaft GmbH“ und die „Kulturstiftung der deutschen Wirtschaft“, die ebenfalls zur Organisationsstruktur des Kulturkreises gehören, nicht berücksichtigt, vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=38&Itemid=28](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=28) (4.7.2015).

Im vergangenen Jahrzehnt veränderte sich der Kulturkreis strukturell. Das äußere Erscheinungsbild sowie der Internetauftritt wurden erneuert, einzelne Förderpreise und -initiativen systematisiert, sodass sich alle Vereinsaktivitäten mittlerweile unter einem gemeinsamen, sogenannten Markendach etabliert haben.<sup>1830</sup>

## 8.2.2 Förderung und Gremien

Seit der Vereinsgründung im Jahr 1951 fördert der Kulturkreis neben seinen Grundsatzstiftungen über seine Gremien Künstler sowie kulturelle Projekte in den Bereichen Architektur, bildende Kunst, Literatur, Musik und seit 2013 auch im Bereich der Darstellenden Künste. Die aktuellen Förderschwerpunkte und Arbeitsweisen der Gremien sollen im Folgenden überblicksartig dargestellt werden.

Das Gremium Architektur arbeitet gegenwärtig unter dem Vorsitz von Matthias Böning und fördert überwiegend modellhafte Arbeitsprozesse, die aus der interdisziplinären Zusammenarbeit von Studierenden verschiedener Architektur- und Städtebauakultäten entstehen. Hierzu lädt das Gremium regelmäßig fachspezifische Hochschullehrer und Studenten sowie Mitgliedsunternehmen wie die Deutsche Bank,<sup>1831</sup> BASF,<sup>1832</sup> ThyssenKrupp<sup>1833</sup> oder WILO<sup>1834</sup> ein, um „architektonisch relevante Themen“<sup>1835</sup> exemplarisch mit Studierenden zu bearbeiten.

Spätestens seit der Jahrhundertwende beziehen sich die Projekte und Wettbewerbe auf Themen der Globalisierung oder des Klimawandels, die neue Herausforderungen an die Architektur des 21. Jahrhunderts stellen. Im Mittelpunkt des Interesses steht hierbei etwa die Frage, ob trotz Globalisierung neue Räume auf regionaler oder lokaler Ebene entstehen könnten. Zum Thema „Visionen für die Stadt des 21. Jahrhunderts“ werden konkrete Probleme wie die Stadtschrump-

1830 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Tätigkeitsbericht für die Jahre 2008 und 2009, Berlin 2009, S. 5; Gespräch mit Stephan Frucht: Seit 2012 verfügt der Kulturkreis über einen eigenen Facebook-Auftritt. Der Entwicklung sonstiger Social-Media-Formate und ihren öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten wird jedoch weniger Bedeutung beigemessen. Möglichkeiten digitaler Datenverarbeitung wird insbesondere im Rahmen der Musikförderung z. B. in der Produktion von CDs genutzt.

1831 Vgl. Architekturwettbewerb 2011 in Kooperation mit der Deutschen Bank, der Stadt Frankfurt und fünf deutschen Hochschulen. Der Wettbewerb nahm die Neugestaltung eines der zentralen innerstädtischen Gebiete Frankfurts in den Fokus: zwischen Altstadtplatz/Rossmarkt und dem Areal der Deutschen Bank/Bankenviertel: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=360&Itemid=488](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=360&Itemid=488) (4.07.2015).

1832 Vgl. Architekturwettbewerb 2012 in Kooperation mit der BASF SE, Ludwigshafen und sieben deutschen Hochschulen. Die Aufgabe bestand darin, einen modernen Arbeitsort sowie einen attraktiven Standort für erfolgreiche Forschung, einen „Zukunftscampus“, am BASF-Standort „Limburgerhof“ zu entwerfen: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=383&Itemid=514](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=383&Itemid=514) (4.07.2015).

1833 Vgl. Architekturwettbewerb 2013 in Kooperation mit ThyssenKrupp AG und fünf Hochschulen. In Dortmund ging es darum, den innerstadtnahen Entwicklungsbereich des Areals als zukunftsfähiges Wohn- und Mischgebiet zu gestalten und mit dem bestehenden Quartier am Börsigplatz zu verbinden: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=445&Itemid=578](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=445&Itemid=578) (4.07.2015).

1834 Vgl. Architekturwettbewerb 2014 in Kooperation mit der WILO SE. Es ging um die Entwicklung eines neuen Industrieareals inkl. Freiflächen sowie um die Planung eines Fabrikgebäudes für das Dortmunder Unternehmen: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=496&Itemid=630](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=496&Itemid=630) (4.07.2015).

1835 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Architektur (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.

fung in Leipzig, Umnutzungen im Osthafen in Frankfurt am Main oder Neustrukturierungen im Industriebereich der Bayer AG in Leverkusen in Projekten mit Studierenden exemplarisch bearbeitet.<sup>1836</sup>

Das Thema „Klimawandel“ spielt insbesondere im Rahmen der Gebäudeplanung eine gewichtige Rolle. Unter dem Aspekt der „Transformation“ gilt es, neue Räume, die zu umliegenden Bauten, Denkmälern oder Landschaften passen sollen, zu gestalten. Im Jahr 2011 drehte sich zum Beispiel der Sonderwettbewerb „Nachhaltig bauen!“ um die Konzeption energieeffizienter Gebäudekomplexe. Das Kulturkreisgremium stellte in Kooperation mit der BASF Ludwigshafen die Aufgabe, ein modernes Büro- und Konferenzgebäude für den Chemiekonzern zu entwerfen.<sup>1837</sup> Das neue Gebäude musste dabei bestimmten Energierichtlinien, d. h. dem sogenannten Green Building Standard<sup>1838</sup> entsprechen. Den ersten mit 5.000 Euro dotierten Preis erhielt somit der Entwurf „Vertical Garden“, ein Gebäude mit integrierten Gartenflächen und einem Gründach.<sup>1839</sup> Die jeweiligen Projekte des Bereiches Architektur enden stets in einem Wettbewerb. Die besten Entwürfe erhalten den auf insgesamt 10.000 Euro dotierten Architekturpreis des Kulturkreises. Die Projektergebnisse werden zudem in jährlichen Publikationen dokumentiert.<sup>1840</sup>

Auch im Gremium Bildende Kunst arbeiten Kulturkreismitglieder, darunter viele engagierte Unternehmerpersönlichkeiten, mit jährlich wechselnden Fachberatern und Kooperationspartnern zusammen. Von 1977 bis 2011 oblag Dr. Arend Oetker der Vorsitz des Gremiums, den seither Ulrich Sauerwein übernommen hat.<sup>1841</sup> Nach einem rotierenden Prinzip nehmen Gremiumsmitglieder an der Fachjury aus Kuratoren und Experten für den „ars-viva“-Preis teil. Dieser ist mit 5.000 Euro dotiert und wird jährlich an zwei bis vier bildende Künstler im Alter unter 35 Jahren verliehen. Die Auswahl erfolgt zu jährlich wechselnden, neu ersetzten Themen, die aktuelle Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst widerspiegeln sollen. Es wurden zum Beispiel Künstler und Werke zu den Schwerpunkten „Geschichte“ (2009/10), „Sprache“ (2011/12) oder „Wahrheit“ (2013/14)<sup>1842</sup> erst vorgeschlagen, dann ausgewählt. Wie auch in anderen Förderbereichen des Kulturkreises können sich die bildenden Künstler hierzu nicht

1836 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=144&Itemid=318](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=144&Itemid=318) (4.07.2015); Kulturkreis, Bericht über die Jahre 2000/2001, S. 11.

1837 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Nachhaltig bauen! Ein Business Center für die BASF in Ludwigshafen, Berlin 2011, S. 6.

1838 Freyend, Eckart John von: Vorwort, in: Kulturkreis, Nachhaltig Bauen!, S. 4.

1839 Der Entwurf wurde von Lara Lieb, TU Karlsruhe, eingereicht, siehe: Kulturkreis, Nachhaltig bauen!, S. 12–15; vgl. „Green Towers“ der Deutschen Bank in Kap. 5.4.

1840 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=23&Itemid=156](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=23&Itemid=156) (4.07.2015).

1841 Dem langjährigen Gremiumsleiter Arend Oetker wurde im Jahr 2000 ein nach ihm benanntes und mit damals 10.000 DM dotiertes „Atelierstipendium“ eingeführt. Die Idee bestand darin, Künstlern einen sechswöchigen Arbeitsaufenthalt in einem Atelier der GfZK zu ermöglichen, der mit einer Ausstellung enden sollte. Die dritte und letzte Vergabe dieser Künstlerunterstützung erfolgte 2006 an den litauischen Künstler Deimantas Narkevicius, siehe: Kulturkreis, Tätigkeitsbericht 2004 bis 2007, S. 19; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 28; Gespräch mit Gehring/Müller.

1842 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=520&Itemid=653](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=520&Itemid=653) (4.07.2015).

selbst bewerben. Das Gremium erhält von rund 20 Kunstkritikern und -professoren, Museumsdirektoren und Kuratoren sowie den jeweiligen Ausstellungshäusern Empfehlungen. Aus den eingegangenen Vorschlägen werden in einem zweistufigen Verfahren zwei bis vier Preisträger ausgewählt.<sup>1843</sup>

Mit der „ars-viva“-Auszeichnung geht eine gleichnamige Ausstellungsreihe einher, die in drei renommierten, jährlich wechselnden Institutionen für zeitgenössische Kunst gezeigt wird. Die Ausstellungseröffnung und somit die erste Präsentation findet auf der jährlich veranstalteten Tagung des Kulturkreises statt. Eine der folgenden Stationen der Ausstellung gastiert dann in einem deutschen Museum, eine weitere im europäischen Ausland.<sup>1844</sup> Begleitend zu den Ausstellungen gibt der Kulturkreis einen zweisprachigen Katalog heraus, in dem die prämierten Arbeiten dokumentiert und das jeweilige Thema eingehend beleuchtet werden. Zudem wird seit 1987 für jeden Preisträgerjahrgang eine Sammleredition gedruckt, die Originalbeiträge der Künstler beinhaltet.<sup>1845</sup>

Neben der vorrangigen Aufgabe, den „ars-viva“-Preis zu vergeben, beteiligt sich das Gremium Bildende Kunst bereits seit den 1950er Jahren an der jährlichen Publikation „Jahresring“.<sup>1846</sup> Damals als Überblicksdarstellung über den gesamten geisteswissenschaftlichen Diskurs der jeweiligen Zeit geplant und als solche auch umgesetzt, erscheint der „Jahresring“ seit den 1990er Jahren als ein fachspezifisches „Jahrbuch für moderne Kunst“.<sup>1847</sup>

Darüber hinaus existiert seit 1999 das sogenannte Kunstfenster im BDI<sup>1848</sup> im Berliner „Haus der Deutschen Wirtschaft“, dem Sitz des Kulturkreises. Hier wird Raum für halb- bis einjährige Wechselausstellungen zeitgenössischer Kunst sowie für andere kulturelle Veranstaltungen geboten. Künstler werden eingeladen, um speziell für die örtlichen Gegebenheiten des Gebäudes eine Arbeit zu entwerfen und diese umzusetzen. Die Ausstellungen richten sich an die

1843 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Bildende Kunst (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.; Liste der ars-viva-Preisträger bis 2014, pdf-Dokument online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=269](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=269);

sowie:  
[http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=26&Itemid=157](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=26&Itemid=157),  
(4.07.2015).

1844 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=520&Itemid=653](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=520&Itemid=653) (4.07.2015).

1845 Vgl. Kulturkreis, Broschüre Bildende Kunst, o.S.; Diese in limitierten Auflagen erscheinenden Sonderanfertigungen laufen nicht über den öffentlichen Markt, sondern können nur von interessierten Kulturkreismitgliedern, Sammlern und Experten käuflich erworben werden. Es werden 20 Exemplare zu einem Stückpreis von 800 Euro (exkl. MwSt.) angeboten, siehe: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=27&Itemid=158](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=27&Itemid=158) (4.07.2015).

1846 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=28&Itemid=159](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=28&Itemid=159) (4.07.2015).

1847 Zum inhaltlichen Wechsel siehe Kap. 6.3; Kulturkreis, Broschüre Bildende Kunst, o.S.; siehe auch: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=28&Itemid=159](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=28&Itemid=159) (4.07.2015).

1848 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=29&Itemid=160](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=29&Itemid=160) (4.07.2015).

im Haus arbeitenden Mitarbeiter und an die Öffentlichkeit. Hier wird das Prinzip „Kunst am Bau“ bzw. „am Arbeitsplatz“ vom Kulturkreis selbst umgesetzt.<sup>1849</sup>

Das Kulturkreisgremium Literatur vergibt die mit insgesamt 40.000 Euro dotierten Literaturpreise des Kulturkreises in den Bereichen Prosa, Poesie, Übersetzung und bis 2013 auch im Bereich Dramatik. Diesem ist seither ein eigenes Gremium zugeordnet. Unter dem Vorsitz von Nina Hugendubel arbeiten im Gremium Literatur interessierte Kulturkreismitglieder und Fachberater zusammen. Die Preisträger in den Sparten Prosa und Poesie bestimmt das Gremium eigenständig. Übersetzer werden mit zusätzlichen Fachjuroren ausgewählt.<sup>1850</sup>

In der Sparte Prosa zeichnet der Kulturkreis jährlich junge Autoren mit einem Literaturpreis in Höhe von 20.000 Euro aus. Schriftsteller können sich hierfür nicht selbst bewerben. Nur Mitglieder des Kulturkreises, des Gremiums und Fachberater können mögliche Kandidaten vorschlagen. Die Preisträger werden dann in einer gemeinsamen Sitzung im Mai jeden Jahres ausgewählt.<sup>1851</sup> Die Kriterien, denen Buch und Autor genügen müssen, werden auf der Homepage des Kulturkreises aufgelistet. Demnach sollte das Werk in den vergangenen zwei Jahren erschienen und bereits das zweite Buch des unter 45 Jahren alten Autors sein. Eine hohe literarische „Qualität“, die vom Gremium definiert wird, ist dabei ausschlaggebend. Zudem ist ein in deutscher Sprache verfasster Roman und nicht etwa ein Sachbuch oder ein lyrisches Werk erwünscht.<sup>1852</sup>

Die vom Literaturgremium verliehene „Ehrengabe“ wurde bereits im Jahre 1989 in „Hans-Erich-Nossack-Preis“ umbenannt.<sup>1853</sup> Mit der Namensänderung ging eine Verschiebung der inhaltlichen Voraussetzungen für diese Auszeichnung einher. Im Laufe der jahrelangen Fördertätigkeit stellte sich heraus, dass der Begriff „Lebenswerk“ in der bisherigen Form nicht mehr anzuwenden war, was sich etwa am Beispiel des Preisträgers Ernst Jünger zeigte. Im Jahr 1960 erhielt der Schriftsteller die „Ehrengabe“, die per definitionem sein schöpferisches Gesamtwerk auszeichnen sollte. Jünger war jedoch noch rund 30 Jahre nach der Kulturkreis-Auszeichnung schriftstellerisch produktiv. Fortan musste für die Verleihung des Preises das Werk eines Schriftstellers nicht mehr so gut

1849 Bereits im Jahr 1999 wurden interne Wettbewerbe durchgeführt, deren Ergebnisse als ortsbezogene Projekte in bestimmten Bereichen des Neubaus dauerhaft integriert wurden. So gestaltete der Lichtkünstler Olafur Eliasson die Glasfassade zur Spree hin; Tobias Rehberger schuf an mehreren Wänden des Restaurants Walldesigns; im Treppenhaus wurde die Arbeit „105 Wasserflaschen“ von Udo Koch angebracht; Thomas Hubers Leuchtkasten „Rohbau II“ befindet sich im Bereich der Hauptgeschäftsführung und von Dirk Streber stammt die im Eingangsbereich von BDI und BDA angelegte Wandmalerei; siehe: Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998 und 1999, S. 29; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 2000/2001, S. 7; Kulturkreis, Broschüre Bildende Kunst, o.S.; [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=30&Itemid=161](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=30&Itemid=161) (4.07.2015).

1850 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Literatur (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.; siehe auch: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=63&Itemid=54](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=54) (4.07.2015).

1851 Ebd.

1852 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=437&Itemid=568](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=437&Itemid=568) (4.07.2015).

1853 Der deutsche Lyriker, Dramatiker und später auch Prosaautor Hans Erich Nossack erhielt 1957 die „Ehrengabe“ des Kulturkreises; siehe: Willnauer, Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., S. 243; Grünewald, Rückblick 1985 bis 1990, S. 4.

wie beendet sein. Voraussetzung einer Bewerbung wurden stattdessen zwei bereits veröffentlichte Bücher. Der mit 10.000 Euro dotierte „Hans-Erich-Nossack-Preis“<sup>1854</sup> ging im Jahr 2007 im heutigen Literaturpreis des Kulturkreises auf, der als eine Mischung aus „Ehrengabe“ und „Hans-Erich-Nossack-Preis“ verstanden werden möchte.<sup>1855</sup>

Im Bereich Poesie erhalten Dichter und Dichterinnen alle zwei Jahre einen mit 10.000 Euro dotierten Preis. Dieser wird seit 2010 alternierend zum Übersetzerpreis vergeben.<sup>1856</sup> Wie im Prosabereich werden Lyriker vom Kulturkreisgremium und von ausgewählten Fachleuten vorgeschlagen. Preisverleihung und Lesung finden ebenfalls bei der Jahresversammlung des Kulturkreises im Oktober statt.<sup>1857</sup> Jährlich alternierend mit dem Poesiepreis erhalten Übersetzer für ihre kulturvermittelnde und künstlerische Leistung den Preis in Höhe von 10.000 Euro. Die Vorauswahl der Kandidaten wird hier jedoch von einer Fachjury getroffen, die der „Deutsche Übersetzerfonds“ stellt. Aus den fünf bis sechs nominierten Favoriten wird der Preisträger dann von den Mitgliedern des Kulturkreisgremiums sowie den DÜF-Experten bestimmt.<sup>1858</sup> Auf der Jahrestagung am 19. Oktober 2014 konnte etwa Eveline Passet für ihre Übersetzungen aus dem Französischen und Russischen ins Deutsche – darunter Werke von Benjamin Constant, Alfred de Musset, Wassili Rosanow oder Daniel Pennac – geehrt werden.<sup>1859</sup>

Das Gremium Musik vergibt einmal im Jahr den mit insgesamt 10.000 Euro dotierten Musikpreis des Kulturkreises. Unter Vorsitz von Edward Krubasik ermittelt das Gremium, das sich aus Kulturkreismitgliedern und Fachleuten zusammensetzt, den oder die Preisträger im Rahmen eines öffentlichen Wettbewerbs. In der Überzeugung, der moderne Konzertbetrieb erwarte von einem Musiker „mehr als nur die ästhetische Wiedergabe von richtig gespielten Noten“,<sup>1860</sup> entschied sich der Kulturkreis für die Form des Wettbewerbs. In der gegenwärtigen Musikwelt komme es schließlich darauf an, dass die Werke der Musik inhaltlich durchdrungen würden und der Musiker diese dem Publikum verständlich machen könnte. Dazu müsse es neben der musikalischen Vermittlung einer Komposition eine verbale Kommunikation geben. Dieses im Fachjargon sogenannte Gesprächskonzert<sup>1861</sup> ist in der internationalen Musikszene etabliert und wird auch zur Auswahl der Kulturkreispreisträger herangezogen.<sup>1862</sup>

1854 Ebd., Gespräch Müller/Gehring, siehe auch: Grasskamp/Ullrich, Mäzene, Stifter und Sponsoren, S. 215.

1855 Gespräch mit Gehring/Müller.

1856 Die Vergabestruktur wurde 2008 neu geregelt, siehe: Kulturkreis, Tätigkeitsbericht für die Jahre 2008/09, S. 18.

1857 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=438&Itemid=57](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=438&Itemid=57) (4.07.2015).

1858 [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=439&Itemid=571](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=439&Itemid=571) (4.07.2015).

1859 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=528&Itemid=660](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=528&Itemid=660) (4.7.2015).

1860 Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Musik (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.

1861 Ebd.

1862 Ebd.

Seit 2007 schreibt der Kulturkreis seinen Wettbewerb unter dem Titel „Ton und Erklärung – Werkvermittlung in Musik und Wort“<sup>1863</sup> aus und widmet ihn jeweils einem Instrument oder einer klassischen Musiksparte. Im ersten Jahr wurde zum Beispiel ein Wettbewerb für Klavier, im darauffolgenden Jahr einer für Violine und 2009 einer für Violoncello ausgeschrieben. Doch anders als bei der „ars-viva“-Auszeichnung oder dem Literaturpreis können sich hier Musiker selbst bewerben. Über deren „gesamte Bühnenpersönlichkeit“<sup>1864</sup> entscheidet dann eine Fachjury. In zwei Bewerbungsrunden tragen die Ausgewählten Wahl- sowie Pflichtstücke, Solowerke oder Werke mit Klavierbegleitung vor. Zudem erklären sie ihre Interpretation in einer Art Moderation, bevor sie in der Finalrunde Werke mit einem Orchester vortragen. Der Musikpreis umfasst neben der Preissumme die Möglichkeit zu einer Uraufführung, die der Kulturkreis für seine Jahrestagung in Auftrag gibt. Zudem werden die Produktion einer CD oder DVD unterstützt.<sup>1865</sup>

Der Kulturkreis betätigt sich seit 2008 auch im Bereich der Musikvermittlung. Zu diesem Thema veranstaltet er einmal im Jahr im hessischen Kloster Haydau einen Workshop. Daran können junge Musiker teilnehmen, die von ausgebildeten Trainern und Bühnenerfahrenen eineinhalb Tage lang theoretische und praktische Einführungen in den Bereich der „Performance“ oder der Musikmoderation und -präsentation, der Bühnenpräsenz sowie der Körpersprache erhalten.<sup>1866</sup>

Für den Bereich Darstellende Kunst wurde im Jahr 2013 ein eigener Programmbereich gegründet und ein eigens hierfür zuständiges Fachgremium berufen, das von Markus Kerber geleitet wird.<sup>1867</sup> Der mit 10.000 Euro dotierte Dramatikerpreis wurde zwar bereits seit 2003 unter dem Dach des Literaturgremiums und in Kooperation mit renommierten Schauspielhäusern verliehen. Die Auslagerung der Sparte Darstellende Kunst als fünftem institutionalisierten Programmbereich soll seither jedoch die wachsende Bedeutung des zeitgenössischen Regietheaters, das nach Ansicht des Kulturkreises „eine wichtige gesellschaftsrelevante Aufgabe“<sup>1868</sup> übernehme, unterstreichen und stärken.<sup>1869</sup>

Das „verstärkte“ Engagement in diesem Bereich hat m. E. noch einen weiteren Grund: Die derzeitige Situation von Theatern, Opern- und Konzerthäusern, die zunehmend durch Spartenreduzierung, Schließungen oder Privatisierungen gekennzeichnet ist, rückt den Bereich der darstellenden Künste in den Fokus öffentlicher Debatten um staatliche Kulturförderung und Subventionsabbau. Der Kulturkreis bezieht weiterhin themen- und situationsbedingt Stellung.

1863 Ebd.

1864 Ebd.

1865 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=31&Itemid=163](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=31&Itemid=163) (4.07.2015).

1866 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=208&Itemid=324](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=208&Itemid=324) (4.07.2015).

1867 Pressemitteilung „Neues Gremium ‚Darstellende Kunst‘ nimmt Arbeit auf“ (12.04.2013), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645&limit=10&limitstart=10](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645&limit=10&limitstart=10) (4.07.2015).

1868 Ebd.

1869 Ebd.

Für das Segment der unternehmerischen Kulturförderung kommt hinzu, dass Unternehmen die darstellenden Künste wegen ihrer oftmals kurzfristigen Marktpräsenz und mangelnden Marketingeffizienz weniger als attraktives Förder- bzw. Sponsoringobjekt in Betracht ziehen.<sup>1870</sup> Außerdem ist die Etablierung interner Unternehmenstheater im deutschsprachigen Raum nicht verbreitet.<sup>1871</sup> Stattdessen spielt der Bereich der darstellende Künste u. a. im Rahmen sogenannter Incentives oder Firmenevents – d. h. kurzfristiger, einmaliger Veranstaltungen, die unternehmensintern sowie -extern mittels direkt erlebbaren emotionalen Reizen Botschaften vermitteln sollen – zunehmend eine Rolle.<sup>1872</sup> Daneben eröffnet der Dramatikerpreis des Kulturkreises den Preisträgern die Möglichkeit, in Zusammenarbeit mit den kooperierenden Theaterbesetzungen entweder ein neues oder ein bereits existentes Stück zu erarbeiten und in den folgenden Spielsaisons aufzuführen. Autoren können sich hierzu wiederum nicht selbst bewerben. Auch sie werden von Gremiumsmitgliedern oder Fachleuten vorgeschlagen. Neben den Mitgliedern des Gremiums besetzen Intendanten und Theaterkritiker eine Fachjury, die den Preisträger ermittelt. Die Preisverleihung findet mit einer Lesung des Stücks bei der jährlichen Tagung des Kulturkreises im Oktober statt.<sup>1873</sup>

### 8.2.3 Arbeitskreise und Beratung

Über die Förderung junger Künstler und kultureller Projekte in den Sparten Architektur, bildende und darstellende Kunst, Literatur und Musik hinaus bietet der Kulturkreis mit seinen Arbeitskreisen Beratungs- und Serviceleistungen für den Bereich der privaten Kulturförderung an. Die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Programmbereiche sollen ebenfalls in einem kurzen Überblick vorgestellt werden.<sup>1874</sup>

Wie bereits an anderer Stelle erörtert, geht die Gründung des AKS auf die Zusammenarbeit mit dem BDS im Rahmen des Arbeitskreises Kulturstiftungen zurück, dessen Arbeit seit 1996/97 vermehrt im Aufgabenportfolio des Stiftungsverbandes aufging.<sup>1875</sup> Der Kulturkreis hingegen wandte sich seither intensiver

1870 Lesching, Gregor: Mythos Sponsoring. Kultursponsoring: Finanzierungsinstrument der Zukunft?, Düsseldorf 2005, S. 42 und S. 62; siehe auch: Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 12 und S. 70 f.

1871 Vgl. Haltern, Jenseits des konventionellen Kultursponsorings, S. 114 f.

1872 Vgl. Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 74 ff. und S. 191 ff.

1873 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=476&Itemid=609](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=476&Itemid=609) (4.07.2015).

1874 Auf eine ausführliche Darstellung des „Arbeitskreises Ausland für Kulturelle Aufgaben e.V.“ (AKA) wird verzichtet, da dieser ein selbstständiger, gemeinnütziger Verein ist, den die Spitzenverbände der deutschen Wirtschaft als „Arbeitsring Ausland für kulturelle Aufgaben“ im Jahr 1957 gegründet haben. Daher setzen sich die AKA-Mitglieder bis heute vorrangig aus Wirtschaftsverbänden wie BDI, BDA und DIHK, aber auch aus einzelnen Unternehmen zusammen. Unternehmen, die im Ausland deutschlandbezogene Projekte umsetzen wollen, finden beim AKA Unterstützung. Über den Arbeitskreis können etwa Spenden an ausländische Institutionen weitergeleitet werden, wie es nur über wenige Einrichtungen in Deutschland möglich ist, siehe: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Ausland für kulturelle Aufgaben (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.; Kulturkreis, Tätigkeitsbericht 2008–09, S. 35.

1875 Vgl. Kap. 7.3.1; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1996/97, S. 22; Kulturkreis, Bericht über die Jahre 1998/99, S. 20; Gespräch mit Gehring/Müller; Kulturkreis, Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004–07, S. 39.

dem Förderinstrument des Sponsorings zu und reagierte damit auf die Veränderungen im Kulturförderbereich. Seit 1996 dient der AKS als „als Kompetenz- und Beratungsforum“<sup>1876</sup> für kulturfördernde Unternehmen, die Sponsoring als eine Option des unternehmerischen Engagements in Erwägung ziehen. Rund 65 Unternehmen, die Kultursponsoring dauerhaft in ihre Förderstrategie integriert haben, gehören dem AKS an.<sup>1877</sup> Dabei vertreten Mitarbeiter, die in ihrem Betrieb hauptberuflich für Kultur und deren Förderung zuständig sind, die jeweiligen Unternehmen.<sup>1878</sup> Die Teilnehmerliste ist auf der Homepage des Kulturkreises einzusehen und verdeutlicht erneut, dass kulturelles Engagement nicht nur von einem speziellen Gewerbe- oder Unternehmenstypus ausgeht.<sup>1879</sup>

Um Neutralität zu wahren, tritt der AKS selbst nicht im Sponsoringgeschäft auf und vermittelt nicht zwischen Sponsoren und Sponsorsuchenden. Als Dienstleister organisiert er Symposien, Workshops und Arbeitsgruppen und bietet Hilfe bei der Erstellung von Sponsoringverträgen an.<sup>1880</sup> Das in diesem Zusammenhang bereits angeführte Positionspapier bildet die Grundlage für die Vermittlungstätigkeiten etwa im Bereich der Steuergesetzgebung.<sup>1881</sup>

Im Rahmen der AKS-Aktivitäten wird außerdem das Themenfeld der privaten Kulturförderung in Deutschland in Form von Studien evaluiert. Die im Jahr 2008 durchgeführte und in Kapitel 7.4 ausführlich besprochene Untersuchung zur unternehmerischen Kulturförderung belegt, dass Sponsoring eine bevorzugte Form der unternehmerischen Förderung für Mitgliedsunternehmen darstellt. Der AKS verwendet diese Studienergebnisse deshalb auch als „Entscheidungs- und Argumentationshilfe für (potentielle) Sponsoren“,<sup>1882</sup> die ihr Budget zugunsten „dauerhaft erlebnisorientierter Kommunikationsstrategien“<sup>1883</sup> verschieben sollen.<sup>1884</sup>

Im Rahmen der halbjährlichen, zweitägigen Sitzungen erörtern die Vertreter der AKS-Mitgliedsunternehmen unter Vorsitz von Stephan Muschick aktuelle und speziell die unternehmerische Kulturförderung betreffende Themen wie Standortförderung, Corporate Volunteering oder Kulturvermittlung innerhalb des Unternehmens.<sup>1885</sup> Neben dem seit 2006 öffentlich veranstalteten CCR-Symposiums und der Verleihung des „Deutschen Kulturförderpreises“ wurde im Jahr

1876 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Kultursponsoring (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.

1877 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=33&Itemid=165](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=33&Itemid=165) (4.07.2015).

1878 Kulturkreis, Broschüre AKS, o.S.

1879 Vgl. Liste der teilnehmenden Unternehmen, online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=36&Itemid=168](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=36&Itemid=168) (4.07.2015).

1880 Auf der Kulturkreis-Homepage wird ein elf-seitiger Mustervertrag zum Download angeboten, siehe: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=42&Itemid=174](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=42&Itemid=174) (4.07.2015).

1881 Vgl. Kap. 7.3.1.

1882 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=41&Itemid=173](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=41&Itemid=173) (4.07.2015).

1883 Ebd.

1884 Ebd.

1885 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=431&Itemid=559](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=431&Itemid=559) (4.07.2015).

2012 ein interner „AKS-Award“ ins Leben gerufen.<sup>1886</sup> Hierfür können sich AKS-Mitglieder mit ihren jeweiligen Sponsoringprojekten bewerben. Eine Jury, die sich ebenfalls aus Vertretern der AKS-Unternehmen zusammensetzt, entscheidet über Innovation, Nachhaltigkeit, Umsetzung und kulturelle Relevanz der jeweiligen Sponsoring-Aktivitäten. Der AKS sieht in diesem internen Preis ein wichtiges Instrument, mit dem die Mitglieder ihre Projekte einer gegenseitigen fachlichen Evaluation unterziehen könnten.<sup>1887</sup> Somit geht es vorrangig um die Würdigung sogenannter Best-Practice-Beispiele – schließlich evaluieren hier keine externen Fachjuroren, sondern die Mitglieder des eigenen Arbeitskreises. Im Mai 2012 ging der erste „AKS-Award“ beispielsweise an das Projekt „School of Rock“ der BASF.<sup>1888</sup>

Im vergangenen Jahrzehnt wurde der Arbeitskreis Kulturelle Bildung (AKB) ins Leben gerufen. Dieser setzt sich aus Kulturkreismitgliedern zusammen und arbeitet unter Leitung von Wilfried Porth gemeinsam mit Universitäten, Kuratoren und künstlerischen Beiräten. Mit dieser Neugründung übernahm der Kulturkreis neben seinen Funktionen als Kulturförderer und kulturpolitischer Akteur die Aufgabe, Unternehmen die Relevanz kultureller Entwicklung bewusst zu machen und damit die Begeisterung für deren Förderung zu steigern.<sup>1889</sup>

Zur Entstehungsgeschichte des Arbeitskreises bemerkt der damalige Gremiumsleiter Jürgen Zech rückblickend, dass die neu übernommene Aufgabe gerade angesichts eines exzessiven „Shareholdervalue-Denkens“<sup>1890</sup> Ende der 1990er Jahre von besonderer Bedeutung gewesen sei. Hieraus sei der Gedanke entwickelt worden, das Interesse an Kultur sowie das Bewusstsein ihrer Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Wirtschaft noch intensiver in den Fokus der Kulturkreisarbeit zu stellen:<sup>1891</sup>

„Insbesondere erschien es wesentlich, nicht nur in diesem Sinne etablierte Führungskräfte anzusprechen, sondern auch schon früher anzusetzen, d.h. bei jüngeren, qualifizierten Menschen, die aufgrund ihres Potentials erwar-

1886 Zum CCR-Symposium und „Deutschen Kulturförderpreis“ siehe Kap. 7.5.2; zum „AKS-Award“, siehe: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=429&Itemid=557](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=429&Itemid=557) (4.07.2015).

1887 Ebd.

1888 Seit 2005 unterstützt die BASF dieses Modellprojekt im Bereich Musik als Hauptsponsor: Studenten der Popakademie Baden-Württemberg besuchen jedes Jahr 50 Schulklassen und führen die Kinder einen Tag lang in die Popmusik ein. Diese Konzeption wurde auch an Schulen im europäischen Ausland übernommen. Seit 2011 existiert das Projekt auch als „School of Rock for Manager“, welches die BASF mit Managern aller Führungsebenen durchführt, siehe: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=430&Itemid=558](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=430&Itemid=558) (4.07.2015).

1889 Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Kulturelle Bildung (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.; siehe auch: Zech, Jürgen: Wie alles begann, in: Das Bronnbacher Stipendium 2007/08. Ein Programm des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft an der Ruhr-Universität Bochum, hrsg. von Sven Sappelt, Bochum/Berlin 2008, S. 14 f., hier: S. 15.

1890 Ebd.; Das „Shareholdervalue-Konzept“ ist eine Unternehmensstrategie, bei der der Vorstand einer börsennotierten Aktiengesellschaft durch alle Maßnahmen, die er in seinem Unternehmen entwickelt und umsetzt, den Unternehmenswert im Sinn des Marktwertes des Eigenkapitals steigern soll. Demnach sind Geschäftseinheiten zu veräußern und die Erlöse ggf. an Aktionäre (Shareholder) auszuschütten, da es andernfalls zur Wertvernichtung kommt, siehe: Stichwort „Shareholder-Value“, in: Gabler Wirtschaftslexikon, hrsg. von Springer Gabler Verlag, online: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/9868/shareholder-value-v8.html> (4.07.2105).

1891 Vgl. Zech, Wie alles begann, S. 15.

ten lassen, eine führende oder zumindest eine wichtige Rolle in der Wirtschaft bzw. in der Gesellschaft insgesamt zu ergreifen.“<sup>1892</sup>

Aus der Überzeugung heraus, dass Entscheidungsträger in der Wirtschaft einen erheblichen Anteil an der Wahrung und Weiterentwicklung von Kunst und Kultur nähmen,<sup>1893</sup> wurde demnach eine neue Grundsatzförderung ins Leben gerufen:

„Der intensivste Kontakt ergab sich zunächst mit der Universität Mannheim. In einem Wochenendseminar im Kloster Bronnbach wurde mit Teilnehmern aus der Universität, des Kulturkreises und Künstlern bzw. Kulturschaffenden das Konzept für dieses Projekt entwickelt. Die Ergebnisse dieser Diskussionsrunde bestimmen noch heute die Durchführung und Organisation des ‚Bronnbacher Stipendiums‘.“<sup>1894</sup>

Seit dem Wintersemester 2004/05 können sich an der Universität Mannheim Studierende aller Fachrichtungen, insbesondere der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften sowie der Ingenieurs- und Naturwissenschaften, für das „Bronnbacher Stipendium“, ein studienbegleitendes, zweisemestriges Programm, bewerben.<sup>1895</sup> Von 2007 bis 2011 bot der Kulturkreis das Stipendium auch an der Ruhr-Universität Bochum an, bis es aufgrund „nicht gesicherter Finanzierung und universitätseigenen Programmen“<sup>1896</sup> eingestellt wurde.

Im Rahmen des „Bronnbacher Stipendiums“ treten die Stipendiaten ein Jahr lang, an sieben Wochenenden und sieben Tagen in den Dialog mit renommierten Künstlern sowie Kunstexperten, um deren Denk- und Arbeitsweisen kennen zu lernen. Dadurch soll der Erwerb sogenannter kultureller Kompetenzen ermöglicht werden. Nach Ansicht der Verantwortlichen ziele die Begegnung zwischen Kunst und Wirtschaft etwa auf zwei bestimmte Wirkungen ab: Zum einen soll das kulturelle Interesse als Teil der gesellschaftlichen Verantwortung bei späteren sowie bereits etablierten Führungskräften gesteigert, die Begeisterung für Kunst sowie Kultur geweckt und die Wichtigkeit unternehmerischer Kulturförderung vermittelt werden. Zum anderen kann das Erlernen von „kulturellen Kompetenzen“ bei der Bewältigung neuer Anforderungen in der Arbeitswelt von Nutzen sein. Aus der Konfrontation mit der künstlerischen Arbeitsweise würden demnach (soziale) Fähigkeiten oder auch Schlüsselkompetenzen, die meist mit kreativem, innovativem, flexiblem, offenem Denken in Verbindung gebracht werden, ausgebildet und in den Arbeitsalltag übertragen.<sup>1897</sup>

1892 Ebd.

1893 Vgl. Kulturkreis, Broschüre AKB, o.S.

1894 Zech, *Wie alles begann*, S. 15; Der Name des Stipendiums geht somit auf den Gründungsort, das ehemalige Zisterzienserkloster Bronnbach im Taubertal, zurück, siehe: Kulturkreis, Broschüre AKB, o.S.

1895 Zech, *Wie alles begann*, S. 15; siehe auch: <http://www.bronnbacher-stipendium.de/home/universitaet-mannheim.html> (4.07.2015); Sappelt, Sven: Gedanken zur Programmgestaltung, in: Sappelt, Das Bronnbacher-Stipendium, S. 16–19, hier: S. 17.

1896 Schmitt, Eva: Arts & Business. Evaluation von Programmen des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. zur Förderung kultureller Kompetenz, unveröff. Masterarbeit Ludwigsburg 2012, S. 27, Fn. 9; vgl. <http://www.bronnbacher-stipendium.de/home/ruhr-universitaet-bochum.html> (4.07.2015).

1897 Vgl. Kulturkreis, Broschüre AKB, o.S.; Sappelt, Gedanken zur Programmgestaltung, S. 17 f.; Schmitt, Arts & Business, S. 29–32; siehe auch: Haltern, *Jenseits des konventionellen Kultursponsorings*, S. 18: Kreativitäts- und Innovationsbedarf, besondere Wahrnehmungskompetenz oder geistige Flexibilität, seien kennzeichnend für eine „neue Wirtschaftskultur“.

Die Auswertung der herangezogenen Quellen zeigt, dass der Kulturkreis „kulturelle Kompetenzen“ an keiner Stelle einheitlich definiert. Dies stellt auch Eva Schmitt in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit „Arts & Business“ fest. Hierin untersucht sie beispielhaft zwei Programme des Kulturkreises – darunter auch das „Bronnbacher Stipendium“ – auf ihre Förderwirkung hin.<sup>1898</sup> Die oben beschriebenen Ziele und Positionen des Kulturkreises zeigen jedoch, dass der Kulturkreis unter „kulturellen Kompetenzen“ vorrangig die Wertschätzung und Förderung von Kunst und Kultur sowie allgemeine Fähigkeiten, die im Arbeitsleben nützlich sein können, verstanden wissen möchte.<sup>1899</sup> Im Rahmen ihrer Evaluation konnte Eva Schmitt sodann zeigen, dass jeder Programmteilnehmer die als „kulturelle Kompetenzen“ bezeichneten Erfahrungen und Kenntnisse „je nach Wirkungsabsicht, Motivation und Erfahrung individuell“<sup>1900</sup> interpretiert:

„Für die Befragten stellen die kulturellen Kompetenzen das komplette Set an erworbenen Kompetenzen dar, die sie nicht in spezifische Schlüsselkompetenzen differenzieren.“<sup>1901</sup>

Das „komplette Set“ beinhaltet demnach: Wirkungen und Inspirationen, die über ästhetische Erfahrungen ausgelöst wurden und Voraussetzungen für eine persönliche Kompetenzentwicklung liefern; die Bildung von Sozialkompetenzen wie Offenheit, Toleranz, Übersetzungsfähigkeit sowie interkulturelle Kompetenz; oder auch eine Interessenssteigerung bzw. eine gesteigerte Wertschätzung von Kultur als Voraussetzung für deren Förderung.<sup>1902</sup> Eva Schmitt spricht dem Kulturkreisprojekt eine „kompetenzfördernde Wirkung“ zu, die auf der spezifischen Ausgestaltung im Kontakt mit der Kunst beruhe.<sup>1903</sup>

Allgemein misst Schmitt solchen Programmen – gerade auch im Hinblick auf die künftige unternehmerische Personalpolitik – hohe Bedeutung bei.<sup>1904</sup> Bianca Edda Weber kommt ebenfalls in ihrer praxisorientierten Untersuchung „Kunst im Unternehmen“ zu dem Ergebnis, dass der Kunsteinsatz gerade in „Zeiten eines starken gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandels“,<sup>1905</sup> der durch die drei „Triebkräfte“<sup>1906</sup> – Globalisierung, Individualisierung, Wissens- und Informationsgesellschaft –<sup>1907</sup> hervorgerufen werde, einen enormen

1898 Schmitt, Arts & Business, S. 45; Neben dem „Bronnbacher Stipendium“ betrachtet Schmitt auch das „Cultural Executive Education Programm“ (CEEP).

1899 Vgl. Kulturkreis, Broschüre AKB, o.S.; siehe auch: Schmitt, Arts & Business, S. 31.

1900 Ebd., S. 45.

1901 Ebd.

1902 Vgl. ebd., S. 73 f.

1903 Ebd., S. 69.

1904 Vgl. ebd., S. 75 ff.; siehe auch: Bertram, Ursula: Ein Muster für die Zukunft. Vom künstlerischen Denken in außer-künstlerischen Feldern, in: Kunst fördert Wirtschaft. Zur Innovationskraft des künstlerischen Denkens, hrsg. von Ursula Bertram, Bielefeld 2012, S. 32–44.

1905 Weber, Bianca Edda: Kunst im Unternehmen: Ein Mehrwert in Zeiten des Wandels, Hamburg 2010, S. 5.

1906 Ebd., S. 12.

1907 Die Globalisierung erhöhe durch die weltweite Zusammenfassung von Angebot und Nachfrage den Wettbewerbsdruck; im Zuge der Individualisierung erhielten ständig wechselnde Lebensentwürfe, persönliche Ansprüche und Bedürfnisse in der Arbeitswelt höhere Bedeutung; durch die Verlagerung von fertigungsintensiver Produktion ins kostengünstigere Ausland und aufgrund des Sachverhalts, dass weitestgehend alle definierbaren Tätigkeiten von der Technik übernommen werden könnten, zählen „Wissen“ bzw. „Informationen“ zu den Rohstoffen hochentwickelter Ländern, weshalb von einer „Wissens-“ bzw. „Informationsgesellschaft“ gesprochen werde, siehe: Weber, Kunst im Unternehmen, S. 10–13; Bell, Daniel: Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt a.M./New York 1975, S. 219 ff.

Mehrwert für die betriebliche Personalwirtschaft biete. Kunst und das damit assoziierte Innovationspotential könnten im Rahmen der Personalbeschaffung, zur Mitarbeitermotivation und -honorierung, aber auch als kreativer Impulsgeber für strategische Lösungsansätze eine zentrale Rolle spielen.<sup>1908</sup>

Neben dem „Bronnbacher Stipendium“ bietet der Kulturkreis ein weiteres Bildungsprogramm an. Als Pilotprojekt im Jahr 2010 in Kölner und Berliner DAX-Konzernen gestartet richtet sich das „Cultural Executive Education Program“ (CEEP) dabei nicht an unternehmerische Nachwuchskräfte, sondern direkt an „High Potentials“,<sup>1909</sup> sprich junge Unternehmer mit einem hohem Aufstiegspotential in Unternehmen.<sup>1910</sup> Junge oder angehende Führungskräfte sollen ähnlich wie die Bronnbacher-Studenten durch eine intensive Auseinandersetzung mit Kultur und Kulturschaffenden sowie durch Einblicke in künstlerische Prozesse eigene „kulturelle Kompetenzen“ erwerben. In Blockveranstaltungen aus Vorträgen, Seminaren und Workshops lernen die Programmteilnehmer hier ebenfalls den Bereich der Kunst kennen und werden selbst künstlerisch tätig. Analytische Fähigkeiten und neue Denkansätze, die im Unternehmen angewendet werden können, sollen hierdurch gefördert werden.<sup>1911</sup>

M. E. erinnern diese Bildungskonzepte stark an die in Kapitel 5.2 analysierte Kulturkreis-Grundsatzstiftung „Künstler arbeiten in Industriebetrieben“ aus den 1970er Jahren. Beiden Projekten liegen die gleiche Idee und Absicht zu Grunde: Ausgangspunkt ist stets die Überzeugung, dass zeitgenössische Künstler sensibel auf ihre Umwelt reagieren und ihre Werke somit „als Indikator für gesellschaftliche Entwicklungen“<sup>1912</sup> gesehen werden können. Die Auseinandersetzung mit dieser Kunst und der Austausch mit Künstlern sollen dazu beitragen, neue Denkansätze zu verfolgen sowie kreative Lösungswege für den Arbeits- und Lebensalltag zu finden.<sup>1913</sup>

Trotz dieser eindeutigen Parallele unterscheiden sich die zeitlich auseinanderliegenden Projekte wesentlich voneinander: Während Künstler und Arbeitnehmer in den 1970er Jahren gleichermaßen Einblicke in die jeweils anderen Arbeitsweisen und -prozesse erhalten sollten, werden seit dem vergangenen Jahrzehnt im Rahmen des „Bronnbacher Stipendiums“ oder des CEEP Studenten

1908 Vgl. Weber, Kunst im Unternehmen, S. 34 ff.

1909 Vgl. [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=314&Itemid=442](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=314&Itemid=442) (4.07.2015).

1910 Ebd.

1911 Ebd.

1912 Kulturkreis, Broschüre AKB, o.S.

1913 Vgl. <http://www.bronnbacher-stipendium.de/home/stipendium/die-idee.html> (4.07.2015).

und junge Führungskräfte vorrangig an künstlerische Denkweisen herangeführt. Das Potential des künstlerischen Handelns für die Arbeitswelt, für die Wirtschaft, steht somit im Vordergrund.<sup>1914</sup>

Generell kann an dieser Stelle rückblickend festgehalten werden, dass Kooperationen mit Künstlern von unternehmerischer Seite seit dem Ende der Kulturkreisstiftung in den 1970er Jahren nur vereinzelt initiiert wurden und sehr selten stattfanden.<sup>1915</sup> Die nun im Rahmen des Arbeitskreises Kulturelle Bildung angeregte Transferleistung bildet daher und gerade auch mit Hinweis auf Hans-Günter Sohls Rede in Kapitel 5.1 kein genuin neues Phänomen. Doch, und darauf deuten auch die Ergebnisse von Bianca Edda Weber und Eva Schmitt hin, der Einsatz von Kunst innerhalb der unternehmerischen Personalpolitik bzw. der Erwerb von kulturellen Kompetenzen in der beruflichen Aus- und Fortbildung gewinnt seit dem vergangenen Jahrzehnt zunehmend an kulturmanagerialer Bedeutung.

Diese Tendenz, die sich auch auf dem Incentive- und Weiterbildungsmarkt, in der Praxis von Unternehmensberatungen und nicht zuletzt in der Forschungsliteratur<sup>1916</sup> widerspiegelt, hat der Kunstwissenschaftler Emmanuel Mir in seiner jüngst erschienen Untersuchung eingehend analysiert. Während Wolfgang Ullrich im Jahr 2003 noch prognostizierte, dass „nicht mehr Kunstförderung von Seiten der Wirtschaft, sondern Wirtschaftsförderung von Seiten der Kunst“<sup>1917</sup> die Perspektive darstelle, überspitzt Mir und kommt zu dem Schluss, dass die Kunst gänzlich zum „Ressourcenlieferanten des Kapitals“<sup>1918</sup> geworden sei.

Mit Verweis auf Silke Wenks Erkenntnisse aus dem Jahr 1982, die in den Kapiteln 5.1. und 5.5.1 herangezogen wurden und die nun mit Mirs Ergebnissen eine aufschlussreiche, umfassend aktualisierte Ergänzung erfahren, kann im Rahmen dieser Arbeit auf eine Analyse des internen Kunsteinsatzes zur Förderung von „kulturellen Kompetenzen“ verzichtet werden. Stattdessen soll ein oftmals von der Literatur in diesem Zusammenhang noch unbeachteter Aspekt Erwähnung finden, der das Konzept der „Kulturellen Bildung“ explizit im Kontext demografischer Entwicklungen sieht.

1914 Vgl. Sappelt, Sven: Editorial, in: Sappelt, Das Bronnbacher Stipendium, S. 4 f., hier: S. 5: „Das Programm des Bronnbacher Stipendiums zielt [...] nicht auf die übliche Kunstdidaktik ab, sondern auf eine gleichberechtigte und produktive Begegnung von Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Milieus, bei der das Potential der Kunst auf vielfältigste Art und Weise genutzt und zur Entfaltung gebracht wird.“; siehe auch: Ehalt, Hubert Christian: Vorwort, in: Hobsbawn/Ehalt, Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts, S. 13–20, hier: S. 13: „Die Gestalter und Manager des immer mehr nach globalen Spielregeln funktionierenden wirtschaftlichen Lebens möchten die schöpferischen Potenziale der Kunst und der [...] Künstler, die sich über lange Zeiträume in a prima vista funktionsfreien Räumen entwickeln und entfalten konnten, für ihre Zwecke einer florierenden Wirtschaft und der Profitmaximierung nützen“.

1915 Vgl. Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 157–161: Die Grundsatzstiftung des Kulturkreises endete vor über dreißig Jahren. Mir nennt beispielhaft den Automobilhersteller „Renault“, der seine Kooperationen ebenfalls beendet habe, sowie die „Jenaoptik AG“, die derzeit „das einzige deutsche Unternehmen“ mit regelmäßigen Künstlerkooperationen darstelle.

1916 Vgl. Brater/u. a., Kunst als Handeln – Handeln als Kunst (a.a.O.); Becker, Management mit Kultur (a.a.O.).

1917 Ullrich, Wolfgang: Was will die Wirtschaft von der Kunst?, in: Die Ich-Ressource – Zur Kultur der Selbst-Verwertung, hrsg. von Jan Verwoert, München 2003, S. 87–103, hier: S. 89.

1918 Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 438.

In der allmählich an Brisanz gewinnenden Diskussion zum Thema „Kultur und Demografie“ werden neben der seltenen Meinung, der „demografische Wandel“ biete für die Kultur reichlich Chancen, vielmehr kulturpessimistische und handlungsorientierte Sichtweisen vertreten, nach denen sich der Kulturbetrieb infolge diverser Negativentwicklungen wie Bevölkerungsrückgang und -alterung auf einen „fundamentalen Strukturwechsel“<sup>1919</sup> sowie auf eine Neuausrichtung der Kulturangebote einzustellen habe.<sup>1920</sup> Im Rahmen einer kulturpolitischen Agenda soll „Kulturelle Bildung“ beispielsweise die „Frühsozialisation durch produktive Kontakte mit Kulturgütern“,<sup>1921</sup> d. h. die notwendige Sensibilität und Intellektualität junger Menschen für Kunst und Kultur als tragende Säule künftigen Kulturrengagements gewährleisten.<sup>1922</sup> Im Kontext der demografischen Entwicklungen erhält die Arbeit des AKB somit weitere und über den eigentlich angestrebten „Ressourcentransfer“ hinausgehende Bedeutung. Welche Rolle die gegenwärtige Bevölkerungsentwicklung für die private Förderung einnimmt, soll an späterer Stelle weiter erörtert werden.<sup>1923</sup>

Der jüngste Arbeitskreis des Kulturkreises hat sich auf die seit den 1980er Jahren beliebte und seit den 1990er Jahren immens zunehmende Art der Kunstförderung in Form unternehmenseigener Sammlungen spezialisiert. Der Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC) wurde am 9. September 2010 gegründet und bietet seinen Mitgliedern eine Austausch- und Beratungsplattform, die das aktive Sammeln, Bewahren, Ausstellen sowie die strategische Förderung und Vermittlung von Kunst unterstützen möchte.<sup>1924</sup> Dabei besitzen die teilnehmenden Unternehmen und Stiftungen bereits eine eigene Kunstsammlung oder sind im Begriff, eine solche aufzubauen. Die auf der Homepage veröffentlichte Liste der teilnehmenden Unternehmen zeigt, dass sich auch in diesem Förderbereich ein breites Spektrum an Branchen engagiert. Dabei stellen insbesondere Finanzdienstleister die Mehrheit der ACC-Mitglieder.<sup>1925</sup>

Bei Konferenzen können sich die ACC-Unternehmen über Fragen zu Steuer- und Rechtsthemen, Dauerleihgaben, Schenkungen oder Ankäufen, Stiftungsgründungen und weiteren Aspekten zum Thema unternehmenseigene Samm-

1919 Rehberg, Karl-Siegbert/Staupe, Gisela/Lindner, Ralph: Vorwort, in: *Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels* (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg/Gisela Staupe/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 7–17, hier: S. 7.

1920 Vgl. Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich: Von der Notwendigkeit höherer Kulterausgaben und ihrer Neuverteilung. Ein optimistischer Blick in die Zukunft der Kultur, in: Rehberg/Staupe/Lindner, *Kultur als Chance*, S. 161–175; Haselbach, Dieter: Kultur und Demografie. Was möchten Kulturnutzer – was können Steuerzahler zahlen?, in: Rehberg/Staupe/Lindner, *Kultur als Chance*, S. 147–160, besonders: S. 157 f.; Dreyer, Matthias: Kultur und demografischer Wandel – Auswirkungen und Handlungsansätze, in: Rehberg/Staupe/Lindner, *Kultur als Chance*, S. 55–66.

1921 Rehberg, Karl-Siegbert: Negation der Wachstumslogiken? Zur „Kulturbedeutung“ demografischen Wandels, in: Rehberg/Staupe/Lindner, *Kultur als Chance*, S. 27–40, hier: S. 38 f.: Neben der „Frühsozialisation“ solle „Kulturelle Bildung“ insbesondere auch bei Senioren eine Rolle spielen.

1922 Vgl. ebd.; Haselbach, Kultur und Demografie, S. 152 f.; Grosse-Brockhoff, Von der Notwendigkeit höherer Kulterausgaben, S. 164 f.; siehe auch: Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung, *Im Bund mit der Kultur*, S. 37–39.

1923 Siehe Kap. 8.3.2.

1924 Pressemitteilung „Kulturkreis schafft neues Fachforum für Unternehmenssammlungen: Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC)“ (8.09.2010), online: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=324&Itemid=462](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=324&Itemid=462) (4.07.2015); Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): *Arbeitskreis Corporate Collecting* (Informationsbroschüre), Berlin o.J., o.S.

1925 Ebd.

lung austauschen und beraten lassen. Dem ACC ist daran gelegen, das Kunstengagement nicht nur unternehmensintern zu stärken, sondern auch extern in der Öffentlichkeit zu kommunizieren.<sup>1926</sup> Unternehmenssammlungen werden als „langfristig angelegte, dauerhafte Bestandteile der CSR eines Unternehmens, als Instrument der Mitarbeiterbindung und -bildung sowie als seriöser Imagefaktor“<sup>1927</sup> eingeordnet. Die Gründung eines eigenen Arbeitskreises für Unternehmenssammlungen unterstreicht nicht zuletzt die Aktualität und Verdichtung des in den 1980er Jahren als Randphänomen wahrgenommenen Förderinstruments.<sup>1928</sup>

### 8.3 Beständiger Trend?

#### 8.3.1 Kunstsammeln und Kulturfördern im Diskurs

Das unternehmerische Kunstengagement in Form von unternehmenseigenen Sammlungen hatte sich im Laufe der 1990er Jahre zunehmend etablieren können. Den deutlichen Zuwachs bzw. den „Collection Boom“ in Deutschland nach 1990 führt Christopher Behnke zum einen auf eine starke Wirtschaft, zum anderen auf den Sachverhalt zurück, dass viele Konzerne ihre Unternehmenszentralen in neuen, moderneren Gebäuden unterbrachten.<sup>1929</sup> Das Hinzuziehen von externen Kunstexperten, das Einstellen von eigens für das Kunstengagement zuständigen Mitarbeitern sowie die zielgerichtete Formierung einer Unternehmenskultur hatten an anderer Stelle bereits gezeigt, dass sich das Gebiet der Corporate Collections auch in Deutschland zu professionalisieren begann.<sup>1930</sup> Unternehmenssammlungen wurden schließlich zu etablierten Bestandteilen innerhalb der internen wie externen Corporate Culture und darüber hinaus zu anerkannten Akteuren im Kunstbereich.<sup>1931</sup> Auch die Mitgliederliste des ACC führt Unternehmen, denen auf den ersten Blick niemand eine Nähe zur Kunst attestieren würde. Neben diversen Finanzdienstleistern nehmen hier etwa der ADAC e.V. oder das Pflanzenzüchtungs- und Biotechnologieunternehmen KWS Saat AG als Sammlungsbesitzer teil.<sup>1932</sup>

Die im Laufe der Jahre gewachsene, „monetäre Wirkung“<sup>1933</sup> von Kunst spielt bei dieser Entwicklung eine bedeutende Rolle. Auf der Suche nach alternativen, neuen Investitionsmöglichkeiten nutzte die Wirtschaft zunehmend den

1926 [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=363&Itemid=401](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=363&Itemid=401); siehe auch: „Positionspapier des ACC“ vom 12.04.2011, pdf-Dokument online über: ebd. (4.07.2015).

1927 Ebd.

1928 Vgl. Kap. 5.3.2.

1929 Behnke, *Corporate Art Collecting*, S. 228.

1930 Vgl. Kap. 5.3.2. und Kap. 7.2.

1931 Vgl. Behnke, *Corporate Art Collecting*, S. 233 f.

1932 Vgl. „Sammlungen der Unternehmen im Überblick“, online über Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=362&Itemid=490](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=362&Itemid=490) (4.07.2015); siehe auch: Lüddemann, Stefan: Ausbruch aus der Überraschungsroutine – Wann ist eine Kommunikation mit Kunst innovativ?, in: *Innovation durch Kommunikation: Kommunikation als Innovationsfaktor für Organisationen*, hrsg. von Thomas Heinze, Wiesbaden 2009, S. 121-134, hier: S. 128.

1933 Weber, *Kunst im Unternehmen*, S. 60 f.

Bereich der Künste als neuen Aktionsraum für Spekulations- und Anlagegeschäfte. Mit dem Investment in Kunst versprechen sich gerade auch infolge der Finanzkrise viele Unternehmen eine überdurchschnittliche Rendite, sodass beim unternehmerischen Kunsterwerb oftmals marktstrategisch agiert wird.<sup>1934</sup> Das Beispiel der Deutschen Bank, die systematisch in afrikanische oder asiatische Kunst investierte, noch bevor sich der allgemeine Sammeltrend dorthin verschob, kann dies bestätigen.<sup>1935</sup>

Der Vorwurf, dass großangelegte Ankäufe von meist noch unbekannter, junger Kunst einer Geldanlage mit vermeintlich hohen Gewinnmargen gleichkommen, schürt daher auch die gegenwärtig immer wieder geäußerte Kritik am privaten Kunstengagement von Unternehmen.<sup>1936</sup> Kunst- und Kulturwissenschaftler Christoph Behnke verallgemeinert und greift zur Umschreibung der Debatten auf die einleitend zu diesem Kapitel verwendeten Typologisierung zurück:

“The discussion about the relationship between economies and art revolves around the respective autonomy of the fields. There is, on the one side, either an impending loss of autonomy in the arts, the ‘economization of art’, or, on the other side, the ‘culturalization of the economy’.”<sup>1937</sup>

Dabei zielt die Kritik nicht nur auf kunstengagierte Unternehmen, sondern auch auf kunstsammelnde und kunstbesitzende Unternehmer, die mit ihrem Kapital bzw. mit ihren Werkankäufen den Kunstmarkt maßgeblich mitbestimmen. Laut einer im Frühjahr 2013 von der AXA-ART-Versicherung online durchgeführten Studie liegt das private Kunstsammeln „im großen Stil“ weiterhin im Trend und gerade junge „Investoren“ erweisen sich als die „Aufsteiger unter den Sammlern“.<sup>1938</sup> Demnach unterhielten nur 15 Prozent der insgesamt 972 Studienteilnehmer eine kleinere Sammlung. Die Mehrheit der Befragten (82 Prozent), insbesondere die unter 40-Jährigen, sammelte dabei überwiegend Gegenwartskunst. Hierbei handelte es sich um Objekte wie Gemälde und Arbeiten auf Papier – Kunstwerke also, die ganz konventionell an der Wand hängen. Zeitgenössische Installations- und Videokunstwerke hingegen wurden weniger erworben.<sup>1939</sup>

Digitale Arbeiten sowie Performancekunst liegen zwar seit den vergangenen Jahren und nicht zuletzt wegen der geringen Anschaffungskosten im Trend. Sammler wie Julia Stoschek zeigen, dass diese Kunst durchaus in einer umfassenden Kollektion zusammengetragen werden kann. Doch aufgrund der kurzen Halbwertszeit, der hohen restauratorischen Kosten und wegen des enormen logistischen und finanziellen Aufwands für das Ausstellen sowie Aufführen dieser

1934 Vgl. ebd.; siehe auch: Ehalt, Vorwort, S. 14 f.

1935 Vgl. Kap. 5.4.

1936 Vgl. Rauterberg, Und das ist Kunst?!, S. 43 ff.

1937 Behnke, Corporate Art Collecting, S. 240 f.

1938 AXA ART Versicherung, Kunst Sammeln und Besitzen, S. 8 und S. 12.

1939 Ebd., S. 6–8; siehe auch: Buhr, Elke: Gerne Flachware. Umfrage zu Vorlieben von Sammlern, in: Monopol-Magazin (9.04.2104), o.S., online: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108284/Axa-Umfrage-Kunstmarkt.html> (4.07.2015).

Kunst scheuen viele Sammler diese Kunstrichtungen.<sup>1940</sup> Dass diese im Zuge der Digitalisierung immer facettenreicher werden, zeigen jüngste Kunstformen und -strömungen wie die App-Art, Post-Internet-Art oder der Avant-Pop. Kunst wird hier via App aufs Smartphone abonniert und installiert; computergenerierte, dreidimensionale Bilder gelangen etwa per 3D-Scanner-Modulation ins Museum; infolge der obsolet gewordenen Pop-Art werden neue avantgardistische, komplexe sowie oberflächliche Spielarten mit und um Popkultur erprobt.<sup>1941</sup> Dabei ermöglicht die Digitalisierung nicht nur neue Kunstgenres, sondern sie könnte auch zu einer Veränderung des Kunsthandels führen. Das Internet bietet bereits diverse Plattformen, die Kunst online zum Kauf oder Ersteigern anbieten. Insbesondere kleine Galerien befürchten, dass der Kunsthandel künftig „ortlos“ werde und Online-Dienste ihre Aufgaben sowie ihre Kundschaft übernehmen.<sup>1942</sup>

Die Studienergebnisse des Kunstversicherers zeichnen hingegen ein anderes Bild: Bei den Befragten spielte das Internet als „Kunstmarktplatz“ eine nachgeordnete Rolle. Und dies obwohl die Studie online durchgeführt wurde und demnach diejenigen Sammler antworteten, die auch online aktiv sind. Das Internet nutzen sie lediglich als Recherche- und Kommunikationsmedium, sodass Kunstmessen und traditionelle Galerien weiterhin die beliebtesten Informationsquellen und Verkaufsorte für Sammler jeden Typus bieten.<sup>1943</sup> Dabei sei nach Angaben der Studie in den letzten Jahren mit den „Investoren“ ein dritter Sammlertypus neben den „Kunstbegeisterten“ und „Kunstabwählern“ hervorgetreten. Diese Gruppe sammelt erst seit weniger als fünf Jahren. Als Motivgründe stünden hier die Möglichkeit einer Wertanlage, der Spaß am Spekulieren sowie die Demonstration einer bestimmten gesellschaftlichen Position deutlich im Vordergrund. Deshalb liegt der Sammelfokus hier nicht ausschließlich auf Gegenwartskunst, sondern auch auf Werken der Moderne und des Impressionismus. Statt einer inhaltlichen Sammelstrategie wird der Erwerb von qualitativ hochwertigen oder seltenen Objekten mit potentielltem Wertzuwachs angestrebt.<sup>1944</sup>

Das allgemein gestiegene Interesse am Kunsterwerb ist mitunter auf das gewachsene Privatvermögen einzelner Personen zurückzuführen. Mit Blick auf die „Reichtumsentwicklung“<sup>1945</sup> der vergangenen Jahrzehnte ist die Zahl an Ver-

1940 Vgl. Kröner, Magdalena: Wagnis für die Kunst, in: Die Zeit, Nr. 16 (10.04.2014), S. 62; Pofalla, Boris: Von kurzer Dauer, in: Die Zeit, Nr. 24 (5.06.2014), S. 57; siehe auch: Ridler, Privat gesammelt, S. 66.

1941 Vgl. Klopp, Tina: Kunst für die Tasche, in: Zeit-Online (11. Juli 2011), online: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-07/app-art-award>, (4.07.2015); Scheller, Jörg: Die Kunst mit dem Klick, in: Die Zeit, Nr. 29 (26.06.2014), S. 46; Richter, Nikolai: Im Karneval der Zeichen, in: Die Zeit, Nr. 42 (9.10.2014), S. 57; Scheller, Jörg: Gauguin besucht Entenhausen, in: Die Zeit, Nr. 50 (4.12.2014), S. 61; Hecken, Thomas: Avant Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück (Schriften zur Popkultur, Bd. 7), Berlin 2012.

1942 Vgl. Ackermann, Tim: Aura per Mausclick, in: Die Zeit, Nr. 41 (1.10.2014), S. 63; Völzke, Daniel: Gegen die Nestléisierung des Kunstbetriebs. Galerist Jörg Johnen im Interview, in: Monopol-Magazin (16.04.2014), online: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108318/Joerg-Johnen-im-Interview-30-Jahre.html> (4.07.2015).

1943 AXA ART Versicherung, Kunst Sammeln und Besitzen, S. 10 f.; vgl. Ackermann, Aura per Mausclick, S. 63; Buhr, Gerne Flachware, o.S.

1944 AXA ART Versicherung, Kunst Sammeln und Besitzen, S. 20 ff.

1945 Ströing, Miriam/Lauterbach, Wolfgang: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft: Ein wichtiger Zusammenhang, in: Lauterbach/Hartmann/Ströing, Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, S. 7-18, hier: S. 12.

mögenden über diesen Zeitraum kontinuierlich gestiegen.<sup>1946</sup> Michael Hutter stellt fest, dass ein beständiges Vermögenswachstum in immer breiteren Bevölkerungsschichten das Kunstsammeln zum Volkssport werden lasse.<sup>1947</sup> Der Kreis der Kunstsammler und -investoren hat sich zwar enorm vergrößert. Nach Angaben der AXA-Studie stellt dieser jedoch weiterhin eine „sehr spezielle, in sich relativ homogene Gruppe innerhalb der Bevölkerung“ dar. Deren Mitglieder seien demnach „eher männlich, eher gebildet“ und „eher in kinderloser Partnerschaft lebend“.<sup>1948</sup> Dieses Ergebnis bestätigt abermals die in der Einleitung dieser Arbeit formulierte These, dass eine bestimmte Gruppe, die über die nötige wirtschaftliche, ideelle sowie soziale Potenz verfügt, die Mechanismen und Inhalte des jeweils aktuellen Kunstgeschehens beeinflusst.<sup>1949</sup>

Auch Wolfgang Lamprecht stellt fest, dass sich die bisherige Geschichte der Kulturförderung – ob privat oder öffentlich initiiert – auf das „Extrakt einer Netzwerkelite“,<sup>1950</sup> die ihren eigenen Visionen und Interessen folgend Projekte lobbyiert und promotet habe, reduziere.<sup>1951</sup> Im Hinblick auf den Einsatz von Kunst und Kultur in Wirtschaftsunternehmen fordert er daher einen Paradigmenwechsel, der sich bereits an anderer Stelle in der (definitorischen) Neujustierung von Sponsoring als Teil der CCR andeutete. Die „noch vielen ungenutzten Potentiale des Prinzips unternehmerische Kulturförderung“<sup>1952</sup> sollten insbesondere im Hinblick auf eine „erfolgsorientierte strategische Vertrauenskommunikation im Interesse aller Stakeholder“<sup>1953</sup> aktiviert werden.<sup>1954</sup>

Ebenfalls aus Richtung der Kommunikationswissenschaften wird neben dem eingeforderten Paradigmenwechsel der Anspruch formuliert, dass kulturfördernde Unternehmen in dem Einsatz von Kunst mehr als eine bloße Praxis des Marketings oder der PR sehen müssten.<sup>1955</sup> Kunst sei Stefan Lüddemanns Meinung nach zwar zum integralen Bestandteil der unternehmerischen Kommunikationsstrategie und immer mehr zum zentralen Element von Selbstverständnis und Image eines jeweiligen Unternehmens avanciert. Die einst innovativen, mittlerweile weitestgehend gängigen unternehmerischen Förderformate liefen allerdings Gefahr, zu einer Konvention herabzusinken.<sup>1956</sup>

Wie die oben genannten Beispiele zeigen ist auch das Vorhandensein einer eigenen Sammlung in Unternehmenskreisen „zum Normalfall“<sup>1957</sup> geworden. Eine

1946 Vgl. ebd., S. 10 ff.; siehe auch: Kramer, Kulturpolitik neu erfinden, S. 26 f. und S. 163.

1947 Hutter, Prekäre Werte, S. 121 f.; siehe auch: Ridler, Privat gesammelt, S. 66 ff.: Wie bereits in Kapitel 6.5.1 dargelegt, präsentieren auch weiterhin viele Sammler ihre Sammlungen der Öffentlichkeit in eigenen Museen oder Ausstellungsräumen. Einigen Privatsammlern gelingt dabei Ridlers Ansicht nach „eine beachtenswerte Weiterentwicklung des Museumsbegriffs“: Kunst werde im privaten Umfeld, in der eigenen Wohnung oder in sogenannten Showrooms gezeigt.

1948 AXA ART Versicherung, Kunst Sammeln und Besitzen, S. 12.

1949 Vgl. Kap. 1.1.3.

1950 Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 253.

1951 Vgl. ebd.; Ders.: Corporate Cultural Responsibility, S. 20.

1952 Ebd.

1953 Ebd., S. 41.

1954 Vgl. Haltern, Jenseits des konventionellen Kultursponsorings, S. 41 f.

1955 Vgl. Lüddemann, Ausbruch aus der Überraschungsroutine, S. 133.

1956 Vgl. ebd., S. 128 und S. 131.

1957 Ebd., S. 129.

Kunstsammlung taugt für Konzerne daher kaum noch zu einem Alleinstellungsmerkmal in ihrer Außenwahrnehmung. Und auch die einst intendierten Wirkungen des Prinzips „Kunst am Arbeitsplatz“ haben sich in den Jahren der Gewöhnung an Kunst als Ausstattungsmerkmal „abgeschliffen“. <sup>1958</sup> Lüddemann ist zu zustimmen, dass der innovative und „provokatorische“ Charakter einer unternehmenseigenen Sammlung folglich verloren gegangen sei. <sup>1959</sup>

### 8.3.2 Förderstrategien im Umbruch

Der Versuch einer konzeptionellen Neujustierung sowie das eingebüßte Innovationspotential konventioneller Förderformate wie der Corporate Collection führen folglich zu Veränderungen im Bereich der privaten Kunstförderung und bieten einen Erklärungsansatz für den Verkauf und Transfer von Werken aus Unternehmenssammlungen in den vergangenen Jahren. <sup>1960</sup>

Die Commerzbank versteigerte etwa im Jahr 2010 die Bronzeplastik „L'Homme qui marche I“ von Alberto Giacometti für knapp 75 Millionen Euro und verschenkte noch im selben Jahr Kunstwerke an diverse Kulturinstitutionen. <sup>1961</sup> Auch der Energiekonzern E.ON verkaufte im Mai des Jahres 2014 Jackson Pollocks Werk „Number 5 (Elegant Lady)“, das sich bis dahin als Dauerleihgabe in dem als Public-Private-Partnership betriebenen Düsseldorfer Museum Kunstpalast befand. Während E.ON den Verkauf und somit den Abzug des Bildes aus dem Museum damit begründete, dass das eingenommene Geld vollständig in die Kulturförderung bzw. in die jährliche Unterstützung des Kunstpalastes zurückfließe, entfachte auf Seiten der Kritiker die Debatte um private Kulturförderung neu. Ging es hier doch um die zugespitzte Frage, ob es Unternehmen um das Geld oder um die Kunst geht. <sup>1962</sup>

Der kommunikationswissenschaftliche Erklärungsansatz für das Veräußern von unternehmenseigenen Sammlungsbeständen ist somit zu ergänzen. Die Verkäufe sind nicht nur auf ein eingebüßtes Innovationspotential, sondern auch auf Gründe, die unabhängig von kommunikativen Aspekten sind, zurückzuführen. Schließlich ist die von den Unternehmen hervorgebrachte Argumentation, mittels Werkverkäufen den Sammlungsbestand bereinigen oder ungenutzte Ressourcen für die Kulturförderung aktivieren zu wollen, insbesondere vor dem Hintergrund der Finanzkrise, die doch viele Unternehmen zu einer Sparpolitik drängte, zu prüfen.

1958 Ebd.

1959 Vgl. ebd. und S. 131 f.

1960 Vgl. ebd., S. 129.

1961 Bloch, Werner: Ein Bild von einer Bank, in: Süddeutsche Zeitung (18.09.2010), online: <http://www.sueddeutsche.de/geld/commerzbank-verschenkt-kunst-ein-bild-von-einer-bank-1.1001747>; O.V.: Mit Giacometti gegen die Krise, in: Süddeutsche Zeitung (17.05.2010), online: <http://www.sueddeutsche.de/geld/commerzbank-kunst-versteigert-mit-giacometti-gegen-die-krise-1.71514> (4.07.2015).

1962 Vgl. Gohlke, Gerrit: Die Controller-Kultur, in: Die Zeit, Nr. 16 (10.04.2014), S. 63; O.V.: Wenn Konzerne ihre Kunst verkaufen, in: Monopol-Magazin (1.04.2014), online: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108226/Wenn-Konzerne-ihre-Kunst-verkaufen-Debatte-ueber-Kultursponsoring.html> (4.07.2015); Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 226; ausführliche Beschreibung der PPP Museum Kunstpalast – E.ON, bei: Mir, Kunst Unternehmen Kunst, S. 87–91.

Generell ist die öffentliche Empörung groß, wenn Unternehmen oder Unternehmer ihr Engagement zurückfahren. Und dies, obwohl es zuvor stets wegen inhaltlicher Einflussnahme oder künstlerischer Freiheitsbeschränkung kritisiert wurde. Dabei zeigt jüngstes Beispiel, dass die benannten Kritikpunkte auch auf die öffentliche Kulturförderung zutreffen. Welche Inhalte letztlich gefördert und realisiert werden, hängt von der aktuellen Finanzlage und den Interessen der Hauptverantwortlichen ab.<sup>1963</sup> Somit werden auch die Einwände, dass staatliche Kulturpolitik mehr angebots- als nachfrageorientiert sei und Kunst lediglich um ihrer selbst willen produziere, immer lauter.<sup>1964</sup> Darüber hinaus zeigte etwa im November 2014 der Verkauf zweier Warhol-Bilder („Triple Elvis“; „Four Marlons“) für 135 Millionen Dollar aus dem Besitz des Casino-Betreibers Westspiel GmbH & Co. KG, eine Tochter der landeseigenen NRW.Bank, dass Kunstwerke aus öffentlichem Besitz keinesfalls davor gefeit sind, veräußert zu werden.<sup>1965</sup>

Während private Kulturförderer mehr Aktivitäten abseits kultureller Trends finanzieren und sich seltener aus Imagegründen engagieren sollen, wird von der öffentlichen Kulturpolitik vehement gefordert, statt des Überangebots weniger und weitaus ziel- und marktorientierter zu fördern.<sup>1966</sup> Christina Schulz kommt in ihrer Arbeit zur Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland ebenfalls zu dem Schluss, dass angesichts ökonomischer Aspekte bzw. aufgrund der Finanzierungsprobleme des derzeitigen öffentlichen Fördersystems die Notwendigkeit einer Neubestimmung von Ausmaß, Form und Prioritäten in der staatlichen Kulturpolitik bestehe.<sup>1967</sup> Dass parallel hierzu auf die Förderung des privaten Engagements „in Zukunft kulturpolitisch mehr Gewicht“<sup>1968</sup> gelegt werde, konnten auch die bereits an anderer Stelle angeführten, engagementpolitischen Konzepte der Bundesregierung belegen.<sup>1969</sup>

1963 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 190 f.

1964 Dieter Haselbach, Armin Klein, Plus Knüsel und Stephan Opitz traten z. B. mit ihrer 2012 veröffentlichten Streitschrift „Der Kulturinfarkt“ die Debatten um kulturelles Überangebot in der Bundesrepublik, Reformunfähigkeit deutscher Kulturinstitutionen, etc., los, siehe: Haselbach/u. a.: Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche, München 2012; siehe auch: Laudenbach, Peter: Debatte um „Kulturinfarkt“. Die Warteschlangen sprechen für sich, in: Zeit-Online (16.03.2012), online: <http://www.zeit.de/kultur/2012-03/kulturinfarkt-debatte/komplettansicht> (04.07.2015).

1965 Vgl. Lueken, Verena: 135 Millionen Dollar für die Warhols aus NRW, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (13.11.2014), online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/andy-warhol-auktion-new-york-bilder-versteigert-13263363.html> (4.07.2015); Koldehoff, Stefan: Da ist Geld im Spiel, in: Die Zeit, Nr. 48 (10.11.2014), S. 64: Während viele Medienvertreter im Warhol-Verkauf erst den Anfang für mögliche weitere Verkäufe sehen, warnt auf Seiten der Politik etwa Bodo Hombach (SPD) die Kritiker, dass in der „Causa Warhol“ „eine vielleicht – und hoffentlich – einmalige Absicht zur Grundsatzentscheidung“ stilisiert werde, siehe: Rossmann, Andreas: Kunst für Kohle? So nicht! Der SPD-Grande Bodo Hombach zum Warhol-Verkauf, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 260 (8.11.2014), S. 11.

1966 Vgl. Kramer, Kulturpolitik neu erfinden, S. 21 f. und S. 26 f.

1967 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 194 und S. 299; siehe auch: Kramer, Kulturpolitik neu erfinden, S. 10 f.

1968 Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 300.

1969 Vgl. Kap. 8.1; Im Hinblick auf die Finanzierung von Kulturinstitutionen plädiert auch Armin Klein das Hinzuziehen weiterer bzw. privater Finanzquellen: „Um die Existenz öffentlicher Kulturbetriebe auch in Zukunft nachhaltig zu sichern und sie unabhängiger zu machen von einer einzigen Einnahmequelle, nämlich der öffentlichen Hand, wird deshalb der vielerorts bereits eingeschlagene Weg zur Multidimensionalität der Kulturfinanzierung auch öffentlicher Kulturbetriebe, d. h. der Erschließung und Intensivierung unterschiedlichster Finanzierungsquellen, konsequent und energisch weiter zu verfolgen sein“, siehe: Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, S. 210.

Schulz bekräftigt die zu Beginn dieser Arbeit vertretene These, dass die Bedeutung des privaten Engagements für die deutsche Kulturlandschaft im Rahmen der geforderten Neugestaltung von öffentlicher Kulturpolitik und -förderung in Zukunft wichtiger werden wird.<sup>1970</sup> Dabei bedarf der unternehmerische Einsatz von Kunst als Instrument zur Imagebildung und Marktprofilierung aufgrund des geschilderten Phänomens, dass sich die Förderkonzepte und kulturelle Aktivitäten der einzelnen Unternehmen stark aneinander orientieren und daher sehr ähneln, einer Neuausrichtung.

Wolfgang Lamprecht und Dagmar Gold sprechen in diesem Zusammenhang von einem Prozess oder von einem Problem des Isomorphismus und meinen damit im übertragenden Sinne die durch den Marktdruck entstandene Austauschbarkeit der einst auf Unverwechselbarkeit angelegten (Förder-)Programme von Unternehmen.<sup>1971</sup> Während bei dem Konzept CSR davon ausgegangen werden müsse, dass hier geradezu ein Zwang zur Übernahme in ein jedes Unternehmen bestünde, stellt Dagmar Gold für die unternehmerische Kulturförderung fest:

„Bei der Implementierung von Kunstengagements handelt es sich weniger um einen zwangsläufigen, als um einen mimetischen Prozess, den Isomorphismus durch Nachahmung.“<sup>1972</sup>

Demnach steckt die private Kulturförderung und der Einsatz von Kunst für unternehmerische Zwecke in einem Dilemma: Einerseits verlieren das Kunstengagement sowie die hierdurch beabsichtigte Kommunikation mit gesellschaftlichen Interessengruppen aufgrund der Austauschbarkeit an Wirkung und Glaubwürdigkeit. Ein Engagementwechsel in andere Bereiche könnte Folge dieser Entwicklung sein.<sup>1973</sup>

Andererseits sind Unternehmen auf vertrauensbildende Maßnahmen und symbolische Botschaften fern ihres Kerngeschäfts angewiesen, da immaterielle und moralische Werte die Kaufentscheidungen der Kunden und somit die Qualität eines Produkts bestimmen. Dass sich die Kunst hierzu als ein passendes Förderobjekt erweist und ferner erweisen soll, wurde bereits an anderer Stelle erörtert.<sup>1974</sup>

Die Lösung dieses Dilemmas sieht Dagmar Gold in Engagements, die sich wieder konzeptionell voneinander unterscheiden und somit „zur Differenzierung des Unternehmens in einem Umfeld der Angleichung“<sup>1975</sup> beitragen könnten. Um sich von den traditionellen Formen der Kunstförderung zu differenzieren, müsse der Fokus mehr auf jungen, unbekanntem Künstlern oder avantgardistischen Positionen liegen.<sup>1976</sup> Dies sieht auch Stefan Lüddemann so, wenn er prognostiziert, dass unternehmerische Kommunikation mit Kunst und somit das

1970 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung, S. 66.

1971 Vgl. Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 210; Lamprecht, Schaffe Vertrauen, S. 251 f.

1972 Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 210 f.

1973 Vgl. Ullrich, Was will die Wirtschaft von der Kunst?, S. 102.

1974 Vgl. Kap. 7.5.1.

1975 Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 211.

1976 Vgl. ebd.

Engagement für diese nur dann eine Zukunft haben könnten, wenn zum „echten Wagnis“<sup>1977</sup> zurückgefunden werde. Unternehmen sollten aus der „Überraschungsroutine“<sup>1978</sup> ausbrechen und neben der Auseinandersetzung mit jungen, noch unerprobten künstlerischen Stilen, die Selbstthematization, Projekte zu Reizthemen und die Nutzung medialer Praktiken als mögliche Engagementformate nutzen.<sup>1979</sup>

Manche Unternehmen kooperieren beispielsweise mit Künstlern oder Künstlergruppen, die mittels subversiver Methoden in den Bereichen Mode, Kunst und Musik mit Unternehmensmarken operieren und dadurch bereits selbst zu einer international profilierten Marke geworden sind.<sup>1980</sup> Das Einlassen auf künstlerische Handlungsstrategien, wie das „Cultural Hacking“, kann nach Ansicht der Kulturwissenschaftler und Marketingexperten Thomas Düllo, Franz Liebl und Martin Kiel als „ein wichtiges Differenzierungsmerkmal im allgemeinen Logoräuschen des Ubiquitous-Branding“, d. h. der kontextbasierten Markenkommunikation, dienen.<sup>1981</sup> Statt Kunstwerke sollten hier mit Hilfe von Künstlern, Designern oder Wissenschaftlern neue emotionale Haltungen, Lifestyles und Konsummuster entworfen werden, die dann anstelle von konventionellen Kampagnen oder Markenskizzen als konzeptionelles Fundament „erheblich leistungsfähiger im Kontext fortgeschrittener gesellschaftlicher Individualisierung“<sup>1982</sup> fungieren könnten.

Kulturwissenschaftlerin Nina Johanna Haltern sieht zudem in ihrer 2014 erschienen Untersuchung zu Kooperationen zwischen Unternehmen und Kulturorganisationen einen Trend, der von der alleinigen Dominanz des konventionellen Kultursponsorings wegführen werde und der noch stark ausbaufähig sei. Infolge eines steigenden Interesses für Zusammenarbeitsmodelle jenseits des klassischen Sponsorings vermutet Haltern also eine Ausdehnung und Weiterentwicklung, keinesfalls jedoch eine Ablösung, von bestehenden Förderformaten.<sup>1983</sup> Die Zeichen hierfür stünden „im Sinne der internen Entwicklung sowohl von Unternehmen als auch (von) Kulturorganisationen“<sup>1984</sup> gut: Die Integration neuer Technologien, die Notwendigkeit einer stärkeren Internationalisierung, die zunehmende Bedeutung von CSR sowie der finanzielle Legitimationsdruck mache „intersektorale Kooperationen“ geradezu notwendig.<sup>1985</sup>

1977 Lüddemann, Ausbruch aus der Überraschungsroutine, S. 132.

1978 Ebd.

1979 Vgl. ebd., S. 132 f.

1980 Vgl. Beispiele bei: Gold, Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen, S. 10–13.

1981 Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin: Cultural Hacking: Exploration von Kunden und Marken, in: Markowski/Wöbken, *oeconomia*, S. 81–95, hier: S. 94; zum Phänomen des „(Cultural) Hacking“, siehe: Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin: Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking, in: Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns, hrsg. von Thomas Düllo/Franz Liebl, Wien 2005, S. 13–46, hier: S. 14; „Es liegt nahe, Hacking als Kulturtechnik mit einer eigenen Handlungsstrategie aufzufassen. [...] Die der Computerwelt entlehnte Idee der ‚cultural hacks‘ bzw. des Cultural Hacking ist in letzter Zeit vermehrt ins Bewusstsein gedrungen [...]“.

1982 Ebd., S. 30 f.; zum „Emotional Branding“ bzw. zur Emotionalisierung der Ware, siehe: Mir, *Kunst Unternehmen Kunst*, S. 386 ff.

1983 Vgl. Haltern, jenseits des konventionellen Kultursponsorings, S. 78, S. 143 f. und S. 332.

1984 Ebd., S. 334.

1985 Vgl. ebd., S. 334 f.

Unerwähnt bleibt bei Haltern sowie bei den anderen hier genannten Autoren die demografische Entwicklung als ein weiteres ausschlaggebendes Moment für Veränderungen im Bereich der Kulturförderung. Dass die Bevölkerungsentwicklung künftig Einfluss auf die kulturelle Infrastruktur und somit auf deren Förderung von öffentlicher sowie von privater Seite nehmen wird, deutete sich bereits im Kontext des AKB an.<sup>1986</sup>

Nach Ansicht der Experten bedinge der stetige Rückgang der Bevölkerung bei kulturellen Angeboten einen „laufenden Anpassungsbedarf“.<sup>1987</sup> Das potentielle Publikum werde zunehmend kleiner, älter und setze sich auch im Hinblick auf die Migration neu zusammen. Infolge des allgemein sinkenden Steueraufkommens der öffentlichen Hand, wegen der geringeren Besucherzahlen sowie der zurückgehenden direkten Einnahmen erhöhe sich zudem der finanzielle Druck auf den kulturellen Sektor.<sup>1988</sup>

Im Gespräch mit dem damaligen Geschäftsführer des Kulturkreises, Stephan Frucht, wurde zwar deutlich, dass sich auch die Förderung des unternehmerischen Zusammenschlusses stets an die gegenwärtig wandelnden Rahmenbedingungen anpassen muss. Vor dem Hintergrund der demografischen Entwicklung bedeute dies vorerst jedoch keine Änderung des Förderprogramms, da sich die Kulturkreisprojekte an dem ohnehin älteren Mitgliedsspektrum ausrichteten. Hier bestehe vorerst kein erhöhtes Handlungspotential.<sup>1989</sup>

Der Wirtschaftswissenschaftler Matthias Dreyer bemerkt in diesem Zusammenhang, dass sich die Frage nach den Auswirkungen der demografischen Veränderungen nicht nur in der staatlichen Kulturpolitik, sondern auch bei nichtstaatlichen Kulturförderern stellen wird. Im Hinblick auf ihre inhaltliche Ausgestaltung sollten geförderte Projekte für das Thema „Demografie“ sensibilisieren, den Kenntnisstand darüber verbessern und sich zwangsläufig an die „neuen“ Zielgruppen anpassen.<sup>1990</sup> Dem ist zuzustimmen, schließlich bildet die sogenannte Generation-50-plus<sup>1991</sup> gegenwärtig die größte und wichtigste Zielgruppe, die künftig wachsen und Kulturangebote nach ihrem Interessenprofil beanspruchen wird.<sup>1992</sup> Beim Thema „Demografie“, den damit verbundenen Änderungen sowie bei der Suche nach möglichen neuen Förderformaten stehen private Kulturförderer somit erst am Anfang.<sup>1993</sup>

1986 Vgl. Haselbach, Kultur und Demografie, S. 156: „Dass die demografische Entwicklung auf kulturelle Infrastruktur wirkt, ist eine banale Einsicht, sie kann fiskalisch oder von der Kulturnutzung her formuliert werden.“; siehe Kap. 8.2.3.

1987 Haselbach, Kultur und Demografie, S. 157.

1988 Vgl. ebd.; siehe auch: Dreyer, Kultur und demografischer Wandel, S. 56–59; zu „Demografie-Trends“ siehe: Bundesministerium der Finanzen (Hrsg.): Auf den Punkt. Informationen aus dem Bundesfinanzministerium. Demografie und öffentliche Haushalte, Berlin 2014, o.S.; Hippe/Sievers, Kultur und Alter, S. 13 ff.

1989 Gespräch mit Stephan Frucht.

1990 Vgl. Dreyer, Kultur und demografischer Wandel, S. 62; siehe auch: Schellenberg, Frank/Leist, Philipp: Zielgruppe der Zukunft: Die Generation 50+, in: Public Marketing 1/2 2014, hrsg. von Peter Strahendorf, S. 32 f.

1991 Ebd.

1992 Vgl. Haselbach, Kultur und Demografie, S. 149 f.; Rehberg/Staupe/Lindner, Vorwort, S. 11; Schellenberg/Leist, Zielgruppe der Zukunft, S. 32.

1993 Vgl. Dreyer, Kultur und demografischer Wandel, S. 62; Schellenberg/Leist, Zielgruppe der Zukunft, S. 32.





# 9 Schlussbetrachtung

Als engagierter Kunstliebhaber und aktives Kulturkreismitglied führte Jürgen Ponto in seiner 1973 vor dem Kulturkreis gehaltenen Rede die von ihm wahrgenommene Annäherung zwischen Kunst und Wirtschaft nicht zuletzt auf das Wirken vieler kulturfördernder Unternehmerpersönlichkeiten zurück. Seine Beobachtung war für ihn nichts Überraschendes, weshalb er einer zunehmenden Begegnung der beiden Bereiche optimistisch entgegenblickte. Ausgehend von Pontos rückblickender Feststellung und vorausschauender Deutung konnte in dieser Arbeit dargelegt werden, wie sich private Kunst- und Kulturförderung seit 1945 bis in die unmittelbare Gegenwart hinein entwickelte.

## 9.1 Ausgangspunkt 1945

In den Nachkriegsjahren konstituierten sich neue Ansätze unternehmerischer Förderung, die auf den Pragmatismus und das kulturelle Traditionsbewusstsein einiger Unternehmerpersönlichkeiten zurückgehen. Die Annahme, dass nach 1945 wesentliche Grundsteine im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung gelegt wurden, konnte bestätigt werden. Insbesondere beim Wirtschaftsbürgertum entstand das Bedürfnis, künftig Verantwortung für die materielle und kulturelle Sicherung des Landes zu übernehmen. Gelockerte Provisorien der alliierten Besatzungspolitik eröffneten zudem die Möglichkeit, in den unbeständigen Strukturen des Kulturbetriebs punktuell angelegte Privatinitiativen zu ergreifen.

Die Schenkung Josef Haubrachs an die Stadt Köln im Jahr 1946 konnte als einschneidende Zäsur in der Geschichte des Mäzenatentums und darüber hinaus als Ausgangspunkt für Stiftungen und Schenkungen einzelner Unternehmer in den 1960er Jahren herausgearbeitet werden. Unternehmerische Privatsammler wie Hermann F. Reemtsma oder Bernhard Sprengel, später dann Peter Ludwig oder Wilhelm Hack, machten ihre Kollektionen in Absprache mit den zuständigen Städten bzw. Kommunen öffentlich und in neuen, meist von der öffentlichen Hand mitfinanzierten Museumsbauten zugänglich.

Kritiker bezweifeln, ob derartige Kooperationen, die eine wechselseitige Angewiesenheit beider Seiten und durchaus auch kulturpolitische Ansprüche der Stifter offenlegen, noch unter mäzenatischen Aspekten zu betrachten sind. Es hat sich jedoch gezeigt, dass vereinzelt Schenkungen oder das Bereitstellen einzelner Bilder in Form von Dauerleihgaben den Bestand deutscher Museen enorm erweiterten. Zudem legten die Stiftungen diverser Privatsammler zusammengekommen ein neues ideelles Fundament im Bereich der unternehmerischen Kulturförderung in der Bundesrepublik. Bis heute und besonders vor dem Hintergrund stagnierender Kulturhaushalte greifen öffentliche Kunsteinrichtungen auf das Engagement privater Sammler oder kulturengagierte Unternehmen zurück.

In Städten und Gemeinden, die unmittelbar nach 1945 nicht auf den Sammlungsbestand privater Sammler zurückgreifen konnten, bot das alliierte Ausstellungswesen eine geeignete Plattform für deutsche Künstler und Kulturrengagierte. Am Beispiel der französischen Zone konnte dargestellt werden, dass Kooperationen zwischen Besatzern und Deutschen sowie die Auseinandersetzung mit französischer oder auch amerikanischer Kunst großen Einfluss auf die gesamte Kunstentwicklung und deren Förderung in Deutschland hatten.

Die nähere Betrachtung der ersten Ruhrfestspiele in Recklinghausen verdeutlichte, dass mittels einer institutionellen Festigung sowie einer kontinuierlich angelegten, vielschichtigen Finanzierungsweise geordnete und strukturelle Ansätze in der privaten Förderung verfolgt wurden. Der dort zu Grunde gelegte Leitgedanke, soziale Barrieren mittels Kunst und Kultur zu überwinden bzw. diese der breiten Allgemeinheit zugänglich zu machen, ergriff zeitversetzt in den 1970er Jahren auch die Bereiche der öffentlichen Kulturpolitik bzw. -vermittlung. Das Schattendasein, welches die unternehmerische Förderung bis zu diesem Zeitpunkt in der Forschungsliteratur und auch im Vergleich zur staatlich finanzierten Soziokultur führte, konnte durch die Verknüpfung von gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen beleuchtet werden.

Es zeigte sich, dass die mit der Wirtschaftsreform und Staatenbildung einhergehende wirtschaftliche und politische Stabilisierung eine kulturelle Festigung mit sich brachte. Diese schlug sich insofern im privaten Kunstengagement nieder, als neben den Alliierten zunehmend deutsche Privatengagierte das Kulturgeschehen mitgestalten konnten. Hierbei wurde der in den Nachkriegsjahren zum kulturpolitischen Konflikt heraufbeschworenen Auseinandersetzung mit künstlerischer Abstraktion und Figuration große Bedeutung beigemessen. Die in Expertenkreisen meist emotional ausgetragene, kunstpolitische Kontroverse wirkte bis in die 1950er Jahre hinein und hatte schließlich Einfluss auf die Herausbildung neuer Formen des privaten Kunstengagements.

## 9.2 Gruppenspezifische und organisierte Kulturlobby

Über das Präferieren von bestimmten Kunstrichtungen zeichneten sich seit Mitte der 1950er Jahre Separierungstendenzen ab, die bis heute vorherrschen. Abseits der kommerziellen Unterhaltungskultur beschränkte sich die private Kunst- und Kulturförderung von Beginn an auf eine kleine, heterogene Schicht, die sich aus modernistisch interessierten Kritiker-, Künstler-, Intellektuellen- und Sammlerkreisen zusammensetzte. Die eingangs gestellte Frage, inwiefern Privatsammler, Galeristen, kulturfördernde Unternehmer sowie Unternehmen ihren eigenen Interessen folgend den bundesdeutschen Kunst- und Kulturbereich mit ihren Förderentscheidungen beeinflussen, konnte anhand der einzelnen Sammlungsstiftungen und insbesondere am Beispiel des Kulturkreises beantwortet werden.

Die eingehende Beschäftigung mit der Förderpolitik des kollektiven Zusammenschlusses machte deutlich, dass dieser über seine vielfältigen Förderprojekte maßgeblich Einfluss im Bereich der privaten Förderung nahm. Für den Zeitpunkt seiner Gründung stellte die Institution des Kulturkreises etwas absolut Neues dar und markiert somit im Rahmen der vorliegenden Arbeit einen weiteren Einschnitt in der Entwicklung privaten Kulturengagements.

Der Reduzierung des Kulturkreises auf eine einseitig ausgerichtete Förderung der abstrakten Kunst konnte anhand einiger Beispiele wie der Grundsatzstiftungen „Marienorgel Ottobeuren“ oder „Regensburger Altstadt“ entgegenwirkt werden. Vielmehr legte die Auswertung der ersten Satzungspräambel aus dem Jahr 1952 die Grundlagen und Positionen privater Gemeinschaftsförderung in der jungen Bundesrepublik offen, die neben der breit angelegten Nachwuchsförderung in den Bereichen bildende Kunst, Musik, Literatur und Architektur auch die Wahrung deutschen Kulturguts als Aufgabe definierten.

Wie für die Konstituierung der Ruhrfestspiele war auch für die Gründung des Kulturkreises kennzeichnend, dass private Fördergemeinschaften an bürgerlichen Traditionen und staatsnahen Elementen festhielten. Die Kulturkreisgründung des BDI ist deshalb als eine Erweiterung des verbandlichen Einflusspotentials im gesellschaftspolitischen Raum zu sehen. In den korporativ ausgerichteten Netzwerken philanthropischer Akteure nahm die personelle Verbindung zur Politik etwa über den ersten Bundespräsidenten der Bundesrepublik, Theodor Heuss, später dann über weitere politische Verantwortungsträger eine zentrale Rolle ein. Während der Kulturkreis zu Beginn seiner Tätigkeit ausdrücklich auf ein kulturpolitisches Programm verzichtete, signalisierte die verstärkte Übernahme kulturpolitischer Aufgaben, die Namensänderung sowie der Umzug nach Berlin eine konkrete Umorientierung des Fördervereins. Im Rahmen seiner Arbeitskreise setzt er sich seit Mitte der 1990er Jahre etwa beim Sponsoring-Erlass vermittelnd zwischen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Institutionen ein und wirkt aktiv an der Gestaltung des (kultur-)politischen Systems mit. Obwohl der Kulturkreis in seiner institutionellen Ausrichtung bis heute einmalig in der Bundesrepublik ist, handelt es sich hierbei aufgrund des großen Wirkungsbereichs und mit Blick auf andere internationale Institutionen nicht um eine Sonderform des unternehmerischen Kulturengagements.

Aus den im Rahmen dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen lässt sich schließlich ein Wandel in der kulturpolitischen Einflussnahme privater Förderakteure ableiten. Während Interessensvermittlung und -vertretung bis in die 1990er Jahre auf Ebene der individuellen Begegnung etwa zwischen Kunsthändler, -produzent und -käufer oder im Rahmen einzelner Förderprojekte oder Stiftungen stattfanden, ging mit der Herausbildung eines neuen, dialektischen Selbstverständnisses im Bereich der privaten Förderung sowie mit der Verschiebung des Interdependenzverhältnisses von Staat, Wirtschaft und Politik eine Änderung der Interessenverfolgung einher. Die Herauslösung einzelner Akteursgruppen aus korporatistischen Bindungen und politischen Verflechtungen eröffnete neue Verkehrsformen der punktuellen und nun gemeinsam organisierten, kulturpoli-

tischen Einflussnahme, die unter dem Begriff des „kulturspezifischen Lobbyismus“ gefasst werden können.

Vor dem Hintergrund komplexer und fachspezifischer werdender Diskurse haben kulturpolitisch engagierte Förderakteure aufgrund ihrer Vermittlungs- und Beratungskompetenz für die Politik spätestens seit der Wiedervereinigung zunehmend an Bedeutung gewonnen. Private Kulturvereinigungen oder von der Wirtschaft getragene Institutionen wie der Kulturkreis könnten auch mit Blick auf aktuelle Diskussionen um die künftige Gestaltung staatlicher Kulturpolitik verstärkt in die öffentliche Kulturförderarbeit einbezogen werden.

### 9.3 Wirtschaft fördert Kunst, Kunst fördert Wirtschaft

Von Beginn seiner Tätigkeit an nannte der Kulturkreis die Kriterien „Qualität“ und „Leistung“ – wenngleich die „Relevanz“ der künstlerischen Tätigkeit im Laufe der Jahrzehnte aufgrund der wachsenden Förderoptionen zunehmend eine Rolle spielte – als ausschlaggebend für eine Förder- oder Auswahlentscheidung. Die Quellenauswertung zeigte, dass die Semantiken von „Qualität“ und „Leistung“ eng mit der jeweiligen unternehmerischen Arbeitsmoral zusammenhängen. Je nach historischem Kontext und je nach Förderprojekt wurden sie modifiziert verwendet.

Gleiches ergab sich auch für das von Jürgen Ponto bzw. von Seiten der Wirtschaft stets hervorgebrachte Argument, dass Wirtschaft und Kunst in enger Beziehung zueinander stünden. Die als wesentliches Verbindungsmoment akzentuierte Analogie der beiden Bereiche zieht sich wie ein roter Faden durch die Ausführungen der vorliegenden Arbeit und somit durch die Entwicklung des privaten Kunstengagements in der Bundesrepublik. Bis heute wird diese Ähnlichkeit dem Förderkontext entsprechend als Rechtfertigung für die unternehmerische Förderung von Kunst und Kultur herangezogen.

Dabei konnten in diesem Zusammenhang mehrere Richtungswechsel festgestellt werden. Während bis in die 1960er Jahre die Ähnlichkeit zwischen Künstler- und Unternehmertum lediglich benannt wurde, intendierte das in den 1970er Jahren ins Leben gerufene Konzept der industriellen Kulturarbeit einen praxisorientierten sowie betriebswirtschaftlich begründeten Austausch der unterschiedlichen Arbeits- und Herangehensweisen. Im Zuge der „Humanisierung des Arbeitslebens“ sollte die Auseinandersetzung mit bildender Kunst am Arbeitsplatz unternehmensintern zur Mitarbeitermotivation, Leistungssteigerung und einer besseren Arbeitsatmosphäre beitragen. Das öffentlichkeitswirksame Engagement für überwiegend zeitgenössische Kunst diente hingegen zur Formierung und Etablierung einer bestimmten Corporate Identity und verhalf bei der Generierung sowie Pflege eines externen Erscheinungsbildes. Neben dieser Profilierungsfunktion steht seither auch das mit Kunst bzw. mit künstlerischem Handeln und Denken assoziierte Innovationspotential für die Wirtschaft deut-

lich im Vordergrund. Unter dem Schlagwort der „Kulturellen Bildung“ hat der Erwerb von sogenannten kulturellen Kompetenzen innerhalb der betrieblichen Personalpolitik und auf dem Weiterbildungsmarkt im vergangenen Jahrzehnt an Bedeutung gewonnen.

Obwohl die Wirtschaft einer Förderung des kulturellen Bereichs – wenn auch aus bestimmten Gründen – offen gegenübersteht, positionieren sich der Kulturbetrieb und auch weite Teile der Bevölkerung im Hinblick auf unternehmerisches Engagement kritisch bis ablehnend. Es konnte beobachtet werden, dass die öffentlich sowie fachlich geführte Auseinandersetzung mit privater Kulturförderung seit den frühen 1990er Jahren anders verläuft als in den Jahrzehnten zuvor. Während Debatten um die Förderung abstrakter Kunst in den 1950er Jahren oder Diskussionen um die „Humanisierung der Arbeitswelt“ in den 1970er Jahren von emotional stark aufgeladenen, ideologischen Positionen geprägt waren, wird das Engagement der Wirtschaft spätestens seit Ende der 1980er Jahre im Zuge der Globalisierung losgelöst von bisher herrschenden Wertesystemen beurteilt. Im Zuge geänderter wirtschaftlicher sowie gesellschaftlicher Rahmenbedingungen wandelten sich auch die Bewertungsmuster für unternehmerische Kulturförderung, sodass die neu konzipierten Vorstellungen von CSR oder Corporate Citizenship nun unter wirtschaftsethischen bzw. neoliberalen Aspekten in die Kritik geraten.

## 9.4 Verbreitung und Professionalisierung

Im Kulturkreis führten vereinsexterne sowie vereinsinterne Kritik in den 1950er Jahren nicht nur zu einer deutlicheren Formulierung bestimmter Auswahlkriterien, sondern auch zur Institutionalisierung nachvollziehbarer Entscheidungsverfahren. Parallel zu Umstrukturierungsprozessen in Wirtschaftsunternehmen, die eine Übergabe der Firmenleitung vom Unternehmer auf ein Management zur Folge hatten, konnte im Kulturkreis die Errichtung von festen Auswahlgremien als Vorläufer unternehmensinterner Förderarbeit festgestellt werden. Nachdem einzelne Mitarbeiter oder externe Fachberater mit dem Kunstengagement eines Unternehmens betraut wurden, entstanden entweder eigens für die Kulturförderung zuständige Abteilungen bzw. Kommissionen oder das Thema „Kunst und Kultur“ fiel in den Bereich der Unternehmenskommunikation, der „Gesellschaftlichen Verantwortung“ oder der CSR.

Mit der Übertragung der Unternehmensleitung von der Einzelperson auf die Organisation wechselte auch das ursprünglich personengebundene Kunstengagement in den Zuständigkeitsbereich des jeweiligen Firmenmanagements. Eine verstärkte Indienstnahme von Kunst im Bereich der Wirtschaft fand zwar seit Mitte der 1950er Jahre etwa aus dekorativen oder repräsentativen Gründen statt. Von einem zielgerichteten Kunstengagement konnte zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht gesprochen werden. Erst infolge von innerbetrieblichen

Entwicklungen zeigte sich eine Dynamisierung und Professionalisierung des unternehmerischen Kunsteinsatzes. Insbesondere Großunternehmen wie Tetra Pak, Herta oder die Deutsche Bank begannen seit den 1970er Jahren, systematisch moderne sowie zeitgenössische Kunst in unternehmenseigenen Sammlungen für die Bestückung ihrer teilweise neuen Firmengebäude zusammenzutragen.

Seit Mitte der 1980er Jahre wurde mit der gezielteren Einbindung des Kunstengagements in die jeweilige Unternehmensstrategie auch das Förderinstrument des Sponsorings als Kommunikations- und Marketinginstrument sowie als eine neue Art der Kulturfinanzierung eingeführt. Erste empirische Studien, insbesondere die des Kulturkreises aus dem Jahr 1987, öffneten den Blick für den Bereich der privaten Förderung in der Bundesrepublik und markieren auch im Rahmen dieser Arbeit einen Wendepunkt. Obwohl deutlich wurde, dass sich die unternehmerische Kunstförderung im Sinne ihrer gegenwärtigen Ausgestaltung Mitte der 1980er Jahre noch vollends in ihren Anfängen befand und Unternehmen das neue Förderinstrument des Sponsorings nur vereinzelt einsetzten, konnten Übergänge zu neuen Fördertendenzen festgestellt werden. Das persönliche Kunstinteresse einzelner Personen blieb zwar oftmals für die Kulturförderung von Unternehmen ausschlaggebend. Die Motive für das Engagement, das jenseits der eigentlichen Zuständigkeiten übernommen und vor Aktionären sowie Stakeholdern gerechtfertigt werden musste, wandelten sich seit Mitte der 1980er Jahre jedoch grundlegend. Unternehmensbezogene Beweggründe wie Image- und Kundenpflege oder gesellschaftliche Verantwortungsübernahme stehen seither deutlich im Vordergrund.

Die zunehmende Integration von Kunst aus personalwirtschaftlichen Gründen in die Arbeits- und Büroräume der Mitarbeiter lenkte das Augenmerk dieser Arbeit auf eine darauf aufbauende, weitere unternehmensstrategische Neuausrichtung der privaten Kulturförderung. Für die Entstehung und Verbreitung von Corporate Collections in Deutschland erwies sich in diesem Zusammenhang das Phänomen der Kunstberatung als bedeutsam. Generell nehmen Kunstberater oder Galeristen in der Entwicklung der unternehmerischen Kulturförderung und innerhalb der westdeutschen Kunstmarktentwicklung eine Schlüsselstellung ein. Bereits nach 1945 bildeten wiedereröffnete oder neu ins Leben gerufene Privatgalerien einen ersten organisatorischen Rahmen für privat engagierte Kunstliebhaber. Beim Aufbau eines neuen Kunstverständnisses und insbesondere bei der Vermittlung von zeitgenössischer, (inter-)nationaler Kunst leisteten Galeristen und Kunstberater Pionierarbeit und trugen somit zur Liberalisierung und Öffnung der westdeutschen Kunstszene bei.

Neben der zweiten Documenta im Jahr 1959, die mit dem ersten Auftreten amerikanischer Pop-Art und Farbfeldmalerei den deutschen Kunstbetrieb entscheidend beeinflusste, konnte die Institution des „Kunstmarktes“ im Jahr 1967 als ein weiteres epochales Ereignis herausgearbeitet werden. Durch die Möglichkeit, Kunstwerke wie handelsübliche Waren zu erschwinglichen Preisen im Rahmen öffentlicher Messen kaufen zu können, wurden viele neue kunstbegeisterte Unternehmer vorwiegend aus dem Mittelstand als neue Sammler- und Käuferschicht erschlossen.

Obwohl sich herausstellte, dass im Hinblick auf die Verschiebung des Sammlerspektrums eine differenzierte Analyse der Kunstmessen-Entwicklung ab den 1960er Jahren noch aussteht, konnte im Rahmen dieser Arbeit gezeigt werden, dass seither eine neue unternehmerische Sammlergeneration hervortrat, die vom wirtschaftlichen Aufschwung der Bundesrepublik profitiert hatte und seither Kunst und Kultur erwarb. Unternehmer wie Reinhold Würth oder Frieder Burda, die während der 1960er Jahre damit begonnen hatten, Kunst zu sammeln, veröffentlichten ihre erst im Privaten zusammengetragene, später dann teilweise in Firmenbesitz übergegangene Kollektion in eigenen Museumsbauten nahe ihrer jeweiligen Heimatstadt oder ihres Unternehmensstandorts. Mit der zunehmenden Gründung von privatrechtlich geführten und von öffentlichen Mitteln unabhängigen Museen kristallisierte sich folglich ein neues Phänomen in der Entwicklung des unternehmerischen Kunstengagements heraus, das maßgeblich zur Institutionalisierung und Professionalisierung der Förderung beitrug.

## **9.5 Unternehmerisches Kunstengagement zwischen Krise und Erneuerung**

Über den gesamten Entwicklungsverlauf von 1945 bis heute zeigte sich, dass privates Kunst- und Kulturrengagement stets von der wirtschaftlichen Situation eines Unternehmens abhängt und eng mit den jeweiligen gesellschaftlichen, politischen sowie kulturellen Rahmenbedingungen verknüpft ist. Am Beispiel des Kulturkreises konnte beobachtet werden, dass mentale Tiefpunkte, finanzielle Engpässe und die damit verbundenen Herausforderungen neue Handlungsspielräume und Möglichkeiten für private Förderung eröffneten.

Seit den beginnenden 1970er Jahren folgte beispielsweise auf eine Phase der Reformeuphorie auch in der unternehmerischen Förderung eine Zeit der umgreifenden Verunsicherung. Das Jahr 1973 konnte hier als einschneidende Zäsur sowie als Ende nachkriegszeitlicher Fördermechanismen gesetzt werden. Die Ausarbeitungen zum Kulturkreis, der sich etwa wegen der unmittelbaren Bedrohung durch die RAF kurzzeitig aus der Förderung zurückzog, verdeutlichten, dass betriebswirtschaftliche Ansprüche einer neuen Unternehmer- und Mitgliedergeneration die Arbeit des Förderzusammenschlusses seither und auch im Hinblick auf die deutsch-deutsche Zusammenarbeit nachhaltig prägten. Dass bereits vor 1989 Verbindungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR im Bereich der Kulturförderung bestanden, zeigten etwa die Sammelaktivitäten des Unternehmers Peter Ludwig oder die Entstehungsgeschichte der GfZK. Die Wiedervereinigung wirkte sich ebenso mit zeitlicher Verzögerung auf den Bereich der privaten Kulturförderung aus wie die im Jahr 2008 beginnende Wirtschafts- und Finanzkrise. In beiden Fällen leitete der unter wirtschaftlichen Konjunkturschwankungen entstandene Rechtfertigungsdruck für unternehmerische Kunstförderung eine zweiseitige Entwicklung ein. Entweder führten Rationalisierungsmaßnahmen zu einer Umdisponierung bzw. Kürzung der Förder-

mittel oder das Kunstengagement wurde als integraler Bestandteil der Unternehmenskultur und -kommunikation weiter ausgebaut und intensiviert.

Insbesondere aus Sicht der Kommunikationswissenschaften wird dem Einsatz von Kunst infolge der Wirtschaftskrise große Bedeutung beigemessen. Unter dem Dach der Corporate Citizenship und im Zuge des Bedeutungszuwachses von CSR ermöglichen das Konzept der gesellschaftlichen Verantwortungsübernahme und die aktive Auseinandersetzung der Wirtschaft mit ihrer „kulturell verträglichen“ Rolle in der Gesellschaft neue Formen der Einflussnahme. Aus krisenbedingten Notwendigkeiten heraus suchen Unternehmen neue Gestaltungsfreiräume, um weiterhin Zugang zu gesellschaftlichen Zielgruppen zu finden. In den vergangenen Jahren ist somit auch die Politik auf das Einflusspotential von Unternehmen fern ihrer eigentlichen Kernkompetenzen aufmerksam geworden. Im Zuge der „Engagementpolitik“ soll die Forcierung unternehmerischer Kulturförderung vorangetrieben werden, um den Staat finanziell zu entlasten und um die Wirtschaft im Rahmen eines reformpolitischen Projekts aktiv in die Umgestaltung von Staat und Gesellschaft einzubinden.

Dabei steckt die unternehmerische Kulturförderung gegenwärtig selbst im Umbruch: Während erste Ansätze zu einer Neujustierung des Kunst- und Kultursponsorings unter dem Label der CCR auf eine Stärkung des unternehmerischen Kunstengagements im Bereich der gesellschaftlichen Verantwortungsübernahme von Unternehmen abzielen, verlangen überkommene Förderformate insbesondere vor dem Hintergrund akuter Herausforderungen nach einer Erneuerung und Weiterentwicklung. Neben der Suche nach neuen Fördermöglichkeiten und der Einbindung in eine übergeordnete (kultur-)politische Agenda markiert ein wachsendes Bewusstsein für gegenwärtige und zukünftige Phänomene wie demografische Veränderungen oder die zunehmende Digitalisierung den Beginn neuer Entwicklungen im Bereich der privaten Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland.



# Anhang

## Abkürzungsverzeichnis

AG	Aktiengesellschaft	UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
ACC	Arbeitskreis Corporate Collecting	u. a.	unter anderem (Fließtext); und andere (Zitation und Bibliographie)
AKB	Arbeitskreis Kulturelle Bildung	USA	United States of America
AKMB	Arbeitsgemeinschaft der Kunst- und Museumsbibliotheken	ZADIK	Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V.
AKS	Arbeitskreis Kultursponsoring	ZDH	Zentralverband des Deutschen Handwerks
APuZ	Aus Politik und Zeitgeschichte (Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament)		
BArch	Bundesarchiv Koblenz		
BCA	Business Committee for the Arts		
BDA	Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände		
BDI	Bundesverband der Deutschen Industrie		
BDS	Bundesverband Deutscher Stiftungen		
BMAS	Bundesministerium für Arbeit und Soziales		
BMF	Bundesministerium der Finanzen		
BMFSFJ	Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend		
CCR	Corporate Cultural Responsibility		
CD	Compact Disc		
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands		
CEEP	Cultural Executive Education Program		
CRR	Corporate Responsibility Rating		
CSR	Corporate Social Responsibility		
CSU	Christlich-Soziale Union		
DAX	Deutscher Aktienindex		
DDR	Deutsche Demokratische Republik		
DGB	Deutscher Gewerkschaftsbund		
DIHK	Deutscher Industrie- und Handelskammertag		
DIZK	Deutsches Informationszentrum Kulturförderung		
DM	Deutsche Mark		
DVD	Digital Video Disc		
EU	Europäische Union		
GfZK	Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig		
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung		
GmbH & Co. KG	Gesellschaft mit beschränkter Haftung & Compagnie Kommanditgesellschaft		
Ifo	Ifo-Institut für Wirtschaftsforschung		
Kulturkreis	Kulturkreis im BDI (bis 1992); Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI		
NATO	North Atlantic Treaty Organization		
NS	Nationalsozialismus, nationalsozialistisch		
PR	Public Relations		
RAF	Rote Armee Fraktion		
SBTH	Stiftung Bundespräsident Theodor Heuss		
SBZ	Sowjetische Besatzungszone		
SE	Societas Europaea		
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands		
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland		
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands		

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Bundespräsident Theodor Heuss, Wilhelm Michaelis, Oberstadtdirektor von Recklinghausen, Fritz Steinhoff, Ministerpräsident des Landes NRW und Otto Burmeister, Leiter der Ruhrfestspiele begutachten mit den Architekten Hannes und Ganteführer das Modell des Gewinnerentwurfes für ein eigenes Festspielhaus der Ruhrfestspiele, o.J., aus: Dörnemann, Kurt: Die Ruhrfestspiele. Ihr künstlerischer, sozialer und staatspolitischer Gehalt, Bochum 1958, o.S.
- Abb. 2 Zeichnung Willi Baumeisters, aus: Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Erstes Darmstädter Gespräch „Das Menschenbild in unserer Zeit“, Darmstadt 1950, S. 137.
- Abb. 3 Cover des Kataloges zur Ausstellung „Die Industrie als Kunstmäzen“ in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952, siehe: Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Die Industrie als Kunstmäzen. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952, Hamburg 1952, o.S.
- Abb. 4 Bundespräsident Theodor Heuss und Gustav Stein in der „ars viva '59“, Museum der Stadt Regensburg, aus: Oetker, Arend: Die Kunstförderung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., in: Junge Kunst in Deutschland –privat gefördert–, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1982, S. 10–12, hier: S. 10.
- Abb. 5 Anzeige zum „Kölner Kunstmarkt '68“, aus: Das Kunstwerk. Zeitschrift für Zeitschrift für moderne Kunst, XXI, Heft 11–12, hrsg. von Leopold Zahn, Stuttgart/u. a., 1968.
- Abb. 6 Anzeige zur Düsseldorfer Kunstmesse „Prospect 68“, aus: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XXI, Heft 9–10, hrsg. von Leopold Zahn, Stuttgart/u. a., 1968.
- Abb. 7 Zerlegeabteilung im Herta-Werk Dachau, Ölbild von Norbert Tadeusz. Foto von Karl Ludwig Schweisfurth, o.J., aus: Gnichwitz, Siegfried (Hrsg.): Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes, München 1987, S. 60.
- Abb. 8 Schematische Darstellung der bis 2008 in den Bürogängen der Deutschen Bank ausgestellten Künstler, inklusive Geburtsjahrgänge; eigene Darstellung in Anlehnung an: Rother, Lynn: Die Kunstförderung der Deutschen Bank. Mittel zum Zweck? Das Konzept „Kunst am Arbeitsplatz“ am Beispiel der Frankfurter Konzernzentrale, in: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, 54 (2009) Heft 2, S. 158–178, hier: S. 162.
- Abb. 9 Schematische Turmdarstellung der seit 2010 ausgestellten Künstler nach Regionen; eigene Darstellung in Anlehnung an Homepage Deutsche Bank Art Works: <http://dbcollection.db.com/kunst-in-den-tuermen/de/#/etagen/1> (4.07.2015).
- Abb. 10 Organisation des Kulturkreises, eigene Darstellung in Anlehnung an Homepage des Kulturkreises: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=38&Itemid=28](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=28) (4.7.2015).

## Ungedruckte Quellen      Gedruckte Quellen

SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2255 (BArch).

SBTH, Bundespräsidialamt, Amtszeit Heuss, B 122/2314 (BArch).

ZADIK Köln, Bestand: Michael Hertz, Bremen; Akte: Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Sign. A013 IV 098.

ZADIK Köln, Bestand: Wolfgang Wittrock, Düsseldorf, Sign. A062 IV 7.

### Allgemein

#### A

Abteilung für Architektur RWTH Aachen (Hrsg.): Wohnen am Rande des Stadtkerns. Projekt 3: Altstadt Lennep; Darstellung des gemeinsamen Studienprojektes der RWTH Aachen, Abteilung Architektur, Uni Dortmund, Abteilung Raumplanung, GHS Kassel, Fachbereich Grünplanung und Städtebau, Aachen 1983.

Adorno, Theodor W. (Hrsg.): Wird die moderne Kunst „gemanagt“? Baden-Badener Kunstgespräche 1959 (Kommentare zur Kunst der Gegenwart Nr. 1), Baden-Baden 1959.

#### B

Berg, Fritz: Zwei wichtige Punkte, in: Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 11–13.

Beutler, Wilhelm: Der Bundesverband der Deutschen Industrie, in: Der Weg zum industriellen Spitzenverband, hrsg. vom Bundesverband der Deutschen Industrie, Darmstadt 1956, S. 310–353.

Beutler, Wilhelm: Die Aufgaben des Spitzenverbandes der Industrie, in: Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 14–23.

Bischoff, Herbert: Quo vadis? Eine Betrachtung zu den Ruhrfestspielen, Berlin 1969.

Bohlen und Halbach, Berthold von: Verkündigung der Ehren- und Fördergaben, in: 25. Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. 15. bis 17. Oktober 1976, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1977, S. 13–17.

Bohlen und Halbach, Berthold von/Stein, Gustav: Vorwort, in: ars viva '76. Künstler arbeiten in Industriebetrieben, Ausstellung des Kulturkreises im BDI in Verbindung mit dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und der Kunsthalle Nürnberg, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1976, S. 9–16.

Buderer, Hans-Jürgen: Eindrücke aus Dresden, in: BASF Aktiengesellschaft (Hrsg.): Neue Kunst aus Dresden. Ausstellung im BASF-Feierabendhaus Ludwigshafen, 26.02.-18.04.1989, hrsg. von der BASF AG, Ludwigshafen 1989, S. 12–15.

Bundesverband der deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Juni 1951–30. April 1952, Bergisch Gladbach 1952.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1952–30. April 1953, Bergisch Gladbach 1953.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, Bergisch Gladbach 1954.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1953–30. April 1954, Bergisch Gladbach 1954.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverband der Deutschen Industrie. 1. Mai 1954–30. April 1955, Bergisch Gladbach 1955.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1955–30. April 1956, Bergisch Gladbach 1956.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1958–30. September 1959, Köln 1959.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Mai 1961–31. März 1962, Köln 1962.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. April 1962–30. April 1963, Köln 1963.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 1. Juni 1973–20. Mai 1974, Bergisch Gladbach 1974.

Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Jahresbericht des Bundesverbandes der Deutschen Industrie. 17. Mai 1977–21. Mai 1978, Bergisch Gladbach 1978.

Burn, Ian: „The Art Market: Affluence and Degradation“ (1975), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band II 1940–1991, hrsg. von Charles Harrison/Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1128–1132.

## D

Dammbeck, Lutz: Der ‚Leipziger Herbstsalon‘ – ein kulturpolitischer Präzedenzfall, in: *Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990*, hrsg. von Uta Grundmann/Klaus Michael/Susanna Seufert, <sup>1</sup>Leipzig 2002, S. 31–33.

Dickhoff, Wilfried: Essay „Nach dem Nihilismus“ (1989), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band II 1940–1991, hrsg. von Charles Harrison/Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1291–1295.

Dörnemann, Kurt: Die Ruhrfestspiele. Ihr künstlerischer, sozialer und staatspolitischer Gehalt, Bochum 1958.

## E

Enzensberger, Hans Magnus: Meine Herren Mäzene, in: *Bestandsaufnahme. Eine Deutsche Bilanz 1962*, hrsg. von Hans Werner Richter, München/Wien/Basel 1962, S. 556–561.

Eichler, Richard W.: Viel Gunst für schlechte Kunst. Kunstförderung nach 1945, München 1968.

Evers, Hans Gerhard (Hrsg.): Erstes Darmstädter Gespräch „Das Menschenbild in unserer Zeit“, Darmstadt 1950.

## F

Freyend, Eckart John von: Vorwort, in: *Nachhaltig Bauen!, Ein Business Center für die BASF in Ludwigshafen*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Berlin 2011, S. 4.

Frucht, Stephan: Vorwort, in: *Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., <sup>2</sup>Berlin 2012, S. 5–6.

## G

Gespräch mit Wolf Vostell am 9.05.1986, geführt von Gabriele Lueg, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 264–267.

Gespräch mit Rudolf Zwirner am 16.04.1986, geführt von Gabriele Lueg, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 377–379.

Gnichwitz, Siegfried (Hrsg.): *Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes*, München 1987.

Grochowiak, Thomas: Neuanfänge '45. Aus Sicht eines Künstlers, in: '45 und die Folgen. *Kunstgeschichte eines Wiederbeginns* hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzhold, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 174–186.

Grünewald, Herbert: Rückblick 1985 bis 1990, in: *Bericht über die Jahre 1990 und 1991*, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1992, S. 4–5.

## H

Haftmann, Werner: Einleitung, in: *Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, 15. Juli bis 18. September 1955, o.V., <sup>2</sup>München 1955, S. 15–25.

Haftmann, Werner: Einführung Malerei nach 1945, in: *II. documenta '59. Kunst nach 1945, internationale Ausstellung 11. Juli–11. Oktober 1959 Kassel*, Bd. 1 Malerei, o.V., Köln 1959, S. 11–19.

Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band II 1940–1991, Ostfildern-Ruit 1998.

Heise, Carl Georg: Vorwort, in: *Die Industrie als Kunstmäzen. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952*, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Hamburg 1952, S. 5–7.

Heller, Erich: Nietzsche und die zu Ende gedachte Kunst, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 76, hrsg. von Rainer Gruenter/Arthur Henkel, Heidelberg 1982, S. 100–114.

Herrmann, Walter: Der organisatorische Aufbau und die Zielsetzungen des BDI, in: *Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes*, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 37–148.

Herzogenrath, Wulf: Die Geburt der Kunstmetropole Köln aus dem Geist der Musik-Aktion um 1960 – Eine kühne These mit einigen Belegen, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 12–25.

Heubach, Friedrich Wolfram: Die Kunst der 60er Jahre. Anmerkungen in enttäuschender Absicht, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 112–116.

Heuer, Carl-Heinz: Der neue BMF-Erlass zur ertragsteuerlichen Behandlung des Sponsoring: Zwei Schritte vor, einen Schritt zurück, in: *Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III)*. Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner. *Blaubuch des Aktionskreises Kultur*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1997, S. 146–149.

Heuss, Theodor: Zur Kunst dieser Gegenwart, in: *Ders., Zur Kunst dieser Gegenwart. Drei Essays*, Tübingen 1956, S. 13–81.

Höhn, Axel: Schwerin-Lankow. Zur Vitalisierung eines Neubaugebietes der 60er Jahre, in: *Wohnen und Arbeiten. Städtebauliches Modellprojekt Schwerin-Lankow*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Heidelberg 1993, S. 8–10.

Holz, Hans Heinz: Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Darmstadt 1972.

Honisch, Dieter: Zehn Fragen an Reinhard Onnasch, in: *Aspekte der 60er Jahre. Aus der Sammlung Reinhard Onnasch, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, 2.02.–23.04.1978, hrsg. von Nationalgalerie Berlin, Berlin 1978, S. 7–8.

Hünnekens, Ludger: Der Arbeitskreis Kultursponsoring (AKS), in: *Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III)*. Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner. *Blaubuch des Aktionskreises Kultur*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1997, S. 151–153.

## I

Interview mit Reinhold Würth geführt von Christina Leber am 13.06.1997, in: *Dies., Kunstsammlungen in deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000. Eine Untersuchung der Sammlungsmodelle der HER-TA GmbH, der Tetra Pak Rausing & Co. KG, der Deutschen Bank AG, der Adolf Würth GmbH & Co. KG sowie der DG BANK Deutsche Genossenschaftsbank AG (Europäische Hochschulschriften, Bd. 430)*, Frankfurt a.M. 2008, S. 360–378.

## K

Köhn, Heinz: Stiftung für das Museum Folkwang, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 48–51.

Kotthoff, Theodor: Förderung junger Architekten, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 20.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Die Industrie als Kunstmäzen. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952, Hamburg 1952.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1952.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Jahrestagung Konstanz 21.–23. Sept. 1952, Bergisch Gladbach 1953.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., Köln 1961.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): ars viva '76, Künstler arbeiten in Industriebetrieben. Ausstellung des Kulturkreises im BDI in Verbindung mit dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und der Kunsthalle Nürnberg, Essen 1976.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): 25. Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., 15. bis 17. Oktober 1976, Essen 1977.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1986 und 1987, Köln 1988.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1988 und 1989, Köln 1990.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1990 und 1991, Köln 1992.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Satzung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln 1992.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1992 und 1993, Köln 1994.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (I) Manifeste, Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, Bonn 1995.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1994 und 1995, Köln 1996.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (II). Die Krise überwinden. Grünbuch des Aktionskreises Kultur, Köln 1996.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Von Dessau nach Wörlitz. Beiträge zur Vitalisierung einer Industrie- und Kulturlandschaft, Heidelberg 1996.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V./Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig GmbH/Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst e.V. (Hrsg.): Umgewidmet. Bilder fördern Bilder, Köln 1996.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (III). Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner. Blaubuch des Aktionskreises Kultur, Köln 1997.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.: Schweriner Manifest, in: Kultur in gemeinsamer Verantwortung (I) Manifeste – Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., <sup>2</sup>Bonn 1997, S. 9–10.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (I). Manifeste, Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, <sup>2</sup>Bonn 1997.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1996 und 1997, Köln 1998.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 1998 und 1999, Berlin 2000.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Die Neuen Medien – Der Raum und die Grenze. Perspektiven und Konzepte für die Niederlausitz, Heidelberg 2000.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 2000 und 2001, Berlin 2002.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Bericht über die Jahre 2002 und 2003, Berlin 2004.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Tätigkeitsbericht für die Jahre 2008 und 2009, Berlin 2009.

Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Kunst Begreifen, Bewahren, Bewegen (Imagebroschüre), Berlin 2011.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Nachhaltig bauen! Ein Business Center für die BASF in Ludwigshafen, Berlin 2011.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Regensburg, zur Erneuerung einer alten Stadt. Vom Städtebaulichen Seminar des Kulturkreises 1963–1967 zum Weltkulturerbe, Berlin 2011.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Corporate Collecting (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Ausland für kulturelle Aufgaben (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Kulturelle Bildung (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Arbeitskreis Kultursponsoring (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Architektur (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Bildende Kunst (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Literatur (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): Gremium Musik (Informationsbroschüre), Berlin o.J.

Kulturstiftung der Länder (Hrsg.): Tätigkeitsbericht/1, 1988–91, Berlin 1992.

Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl (Hrsg.): Kunstausstellung Eisen und Stahl Düsseldorf 1952, Essen 1952.

## L

Lampugnani, Vittorio Magnago: Gebrauchsgegenstand, Kulturgut, Lehrstück. Für eine Wertschätzung der historischen Stadtzentren, in: Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt, hrsg. vom Städtebaulichen Seminar der Stiftung Regensburg des Kulturkreises im BDI e.V., Düsseldorf/Wien 1967, S. 6–10.

Lemke, Heinz: Vorwort, in: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955, o.V., <sup>2</sup>München 1955, S. 13.

Loeffelholz, Bernhard von/Hünnekens, Ludger: Vorwort zur Neuauflage, in: Kultur in gemeinsamer Verantwortung (I) Manifeste – Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., <sup>2</sup>Bonn 1997, S. 7–8.

Loeffelholz, Bernhard von/Sieghardt, Köckritz von: Vorwort, in: Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung (I) Manifeste, Positionen. Weißbuch des Aktionskreises Kultur, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Bonn 1995, S. 9.

Loeffelholz, Bernhard von/Willnauer, Franz: Vorwort, in: Bericht über die Jahre 1992 und 1993, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1994, S. 5.

Ludwig, Peter: Offener Blick – Über Kunst und Politik, Regensburg 1995.

Lützeler, Heinrich: Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze, Gütersloh 1961.

## M

Martin, Kurt: Erinnerungen an die Französische Kulturpolitik in Freiburg i.Br. nach dem Krieg, Sigmaringen 1974.

Mauer, Otto: Die Freiheit der Zeitgenössischen Kunst, in: ars viva, Regensburg '59. 6.–8. Juli 1959, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1960, S. 3–10.

Meier, Max-Paul: Förderung Bildender Künstler, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 17–19.

Meistermann, Georg: Die Stunde Null. Kunst und Kulturpolitik nach 1945, in: Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen, hrsg. von Karl Ruhrberg, Köln 1989, S. 91–97.

Metz, Markus/Seeblen, Georg: Geld frisst Kunst, Kunst frisst Geld. Ein Pamphlet, Berlin 2014.

Muschter, Gabriele/Stiftung Neue Kultur (Hrsg.): Klaus Werner: Für die Kunst, Köln 2009.

Museum Würth (Hrsg.): Faltblatt zu den drei Museen, Künzelsau o.O.

## N

Niebelschütz, Wolf von: Lebensluft der Kultur, in: Kunstausstellung Eisen und Stahl Düsseldorf 1952, hrsg. vom Kuratorium Kunstausstellung Eisen und Stahl, Essen 1952, S. 21–24.

## O

Oetker, Arend: Die Kunstförderung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., in: Junge Kunst in Deutschland – privat gefördert –, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1982, S. 10–12.

Oetker, Arend u. a.: Die Grundsatzstiftung des Kulturkreises. Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, in: Umgewidmet. Bilder fördern Bilder, hrsg. von Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V./Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig GmbH/Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst e.V., Köln 1996, S. 5–8.

Oetker, Arend: Vorwort, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 13.

Osten, Gert von der: Der Sammler geht voran, in: Kunst der sechziger Jahre, Sammlung Ludwig, hundert Werke im Wallraf-Richartz-Museum, hrsg. von Gert von der Osten/Horst Keller, <sup>3</sup>Köln 1969, o.S.

O.V.: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955, <sup>2</sup>München 1955.

O.V.: Liste über die Zusammensetzung des Vorstandes 1951 und des Verwaltungsrates 1952 des Kulturkreises, o.J.

O.V.: Chronologie der Ereignisse, in: ... just be! Die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, hrsg. von Klaus Werner, Leipzig 1998, o.S.

## P

Ponto, Jürgen: Begegnung von Kunst und Wirtschaft in unserer Zeit (Vortrag auf der Jahrestagung des Kulturkreises im BDI e.V. in Hannover am 14.10.1973), in: Ders., Mut zur Freiheit, <sup>2</sup>Düsseldorf/Wien 1977, S. 197–221.

## R

Reusch, Hermann: Der künstlerischen Jugend! Ansprache des Vorsitzenden des Kulturkreises bei der Verteilung der Stipendien 1952 an den künstlerischen Nachwuchs, in: Der künstlerischen Jugend. Duisburg, 29. April 1953, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1953, S. 5–8.

Reusch, Hermann/Stein, Gustav: Vorwort, in: Die Industrie als Kunstmäzen. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 6. Mai bis 8. Juni 1952, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Hamburg 1952, S. 3–4.

Reusch, Hermann/Stein, Gustav: Das erste Jahr, in: Jahrestagung Konstanz 21.–23. Sept. 1952, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1953, S. 27–32.

Ruhnau, Werner: Meine Zusammenarbeit mit Karl Ludwig Schweisfurth, in: Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes, hrsg. von Siegfried Gnichwitz, München 1987, S. 21–24.

Ruhrfestspiele Recklinghausen (Hrsg.): Was war – was ist. 25 Jahre Ausstellungen der Ruhrfestspiele, 28. Ruhrfestspiele vom 17. Mai–14. Juli 1974, Recklinghausen 1974.

## S

Salzmann, Siegfried: Notizen zum Thema „Kunst & Industrie“, in: ars viva '76. Künstler arbeiten in Industriebetrieben, Ausstellung des Kulturkreises im BDI in Verbindung mit dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und der Kunsthalle Nürnberg, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1976, S. 17–20.

Sappelt, Sven: Gedanken zur Programmgestaltung, in: Das Bronnbacher-Stipendium 2007/08. Ein Programm des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft an der Ruhr-Universität Bochum, hrsg. von Sven Sappelt, Bochum/Berlin 2008, S. 16–19.

Sappelt, Sven (Hrsg.): Das Bronnbacher Stipendium 2007/08. Ein Programm des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft an der Ruhr-Universität Bochum, Bochum/Berlin 2008.

Schieder, Martin (Hrsg.): Art Vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960 (Passagen/Passages, Bd. 14), Berlin 2011.

Schmidt, Walter: Unwissenschaftliche Einführung in einen wissenschaftlichen Bericht, in: Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt, hrsg. vom Städtebaulichen Seminar der Stiftung Regensburg des Kulturkreises im BDI e.V., Düsseldorf/Wien 1967, S. 14–17.

Schmied, Wieland: Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hrsg. von Rainer Beck/Rainer Volp/Gisela Schmirber, München 1984, S. 112–135.

Schneider, Ernst: Förderung junger Formgeber, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 22.

Schulze-Olden, Wolfgang: Randbemerkungen zu einem faszinierenden Augenblick, in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 120–127.

Schumacher, Peter/Oetker, Arend: Vorwort, in: Von Innen nach Aussen. Stadtentwicklung ohne Stadt?, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Heidelberg 1997, S. 6–7.

Schweisfurth, Karl Ludwig: Vorwort, in: Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes, hrsg. von Siegfried Gnichwitz, München 1987, S. 9–10.

Schwerdtfeger, Bettina (Hrsg.): ars viva '73. Künstler arbeiten in Industriebetrieben. Eine Ausstellung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. Katalog zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover 13.10–4.11.1973 und in der Kunsthalle Nürnberg 16.02–31.03.1974, Köln 1973.

Sedlmayer, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Sohl, Hans-Günther: Museen und Management – Industrielle Kulturarbeit und moderne Unternehmensstruktur (Vortrag anlässlich der Tagung des Kulturkreises im BDI e.V. im April 1975 in Saarbrücken), in: Ders.: Weichenstellung für die Zukunft. Gedanken zur deutschen Wirtschaftspolitik, Düsseldorf/Wien 1980, S. 255–267.

Städtebauliches Seminar der Stiftung Regensburg des Kulturkreises im BDI e.V. (Hrsg.): Regensburg. Zur Erneuerung einer alten Stadt, Düsseldorf/Wien 1967.

Statement von Georg Girardet nach einem Gespräch zwischen ihm und Barbara Steiner am 2.11.2006, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 281–282.

Stecker, Heidi: 1996–1997 – Die GfZK als GmbH. Einleitung, in: Sammeln, hrsg. von Heidi Stecker, Leipzig 2008, o.S.

Stecker, Heidi (Hrsg.): Sammeln, Leipzig 2008.

Steiner, Barbara: 1990–1993 – Gründung und Intention. Einleitung, in: Sammeln, hrsg. von Heidi Stecker, Leipzig 2008, o.S.

Steiner, Barbara: 2006 – Die ‚Bilderspende‘. Die Schenkung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. Einleitung, in: Sammeln, hrsg. von Heidi Stecker, Leipzig 2008, o.S.

Stein, Gustav: Unternehmer nach 1945. Verpflichtung und Aufgabe, in: Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 24–33.

Stein, Gustav: Das vierte Jahr, in: ars viva Aachen '55, 5.–7.09 1955, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1956, S. 20–26.

Stein, Gustav: Fünf Jahre Kulturkreis, in: ars viva Baden-Baden '56, 11.–13.09.1956, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Bergisch Gladbach 1957, S. 28–34.

Stein, Gustav: Die Verantwortung des Unternehmers gegenüber der Kultur unserer Zeit, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 7–16.

Stein, Gustav: Bericht über die Arbeit des Kulturkreises, erstattet in der 25. Ordentlichen Mitgliederversammlung am 15. Oktober 1976, in: 25. Jahrestagung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. 15.–17. Oktober 1976, hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Essen 1977, S. 35–47.

Stein, Gustav/Neuhaus, Volker: ars viva '73, in: ars viva '73. Künstler arbeiten in Industriebetrieben. Eine Ausstellung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. Katalog zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft, Hannover 13.10–4.11.1973 und in der Kunsthalle Nürnberg 16. 02–31.03.1974, Köln 1973, hrsg. von Bettina Schwerdtfeger, S. 5–8.

Stünke, Hein: Bemerkungen zur Vorgeschichte und Geschichte des Kölner Kunstmarktes, in: Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 342–349.

## T

Trier, Eduard: Die Museumsspende des Kulturkreises, in: Dokumentation. Über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie e.V., hrsg. vom Kulturkreis im BDI e.V., Köln 1961, S. 33–35.

Trier, Eduard: „Wie die Künstler angefangen haben...“, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 163–174.

## V

Vogt, Werner-Rudolf: Die Kunst in unserem Unternehmen, in: Kunst geht in die Fabrik. Dokumentation eines Experimentes, hrsg. von Siegfried Gnichwitz, München 1987, S. 11–12.

## W

Walter, Hermann: Der organisatorische Aufbau und die Zielsetzungen des BDI, in: Fünf Jahre BDI. Aufbau und Arbeitsziele des industriellen Spitzenverbandes, hrsg. vom Bundesverband der deutschen Industrie, Bergisch Gladbach 1954, S. 37–148.

Werner, Klaus: Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, in: Bericht über die Jahre 1992 und 1993, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1994, S. 25–28.

Werner, Klaus (Hrsg.): ...just be! Die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig 1998.

Werner, Klaus: Rede zur Jahrestagung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. in Erfurt, 4. und 5. Oktober 1996, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 234–236.

Weber, Jürgen: Die Entmündigung des Künstlers. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979.

Wilmowsky, Tilo Frhr. von: Rückblickend möchte ich sagen... An der Schwelle des 150-jährigen Krupp-Jubiläums, \*Oldenburg/Hamburg 1961.

Würth, Reinhold: Erfolgsgeheimnis Führungskultur. Bilanz eines Unternehmers, Frankfurt a.M. 1995.

Würth, Reinhold: Kunstsammlung – vom Hobby zur Passion, in: Sammlung Würth. Einblick, Ausblick, Überblick, Bd. 1, hrsg. von C. Sylvia Weber, Künzelsau 2001, S. 38–44.

## Z

Zech, Jürgen: Wie alles begann, in: Das Bronnbacher-Stipendium 2007/08. Ein Programm des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft an der Ruhr-Universität Bochum, hrsg. von Sven Sappell, Bochum/Berlin 2008, S. 14–15.

Zwimer, Rudolf: *Wie Warhol und Beuys in den USA reüssierten – Ein Beitrag zur händlerischen Rezeptionsgeschichte zweiter Protagonisten*. Ein Vortrag, in: *sediment* (Mitteilungen zur Geschichte des internationalen Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 31–44.

## Studien und Gutachten

Berckenhagen, Roland: *Kunstförderung als Instrument der Unternehmenskommunikation*. Untersuchung am Beispiel von deutschen Banken, München 1988.

Fischer, Heinz H.: *Kulturförderung durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland*. Empirische Bestandsaufnahme und Ausblick, Köln 1988.

Fischer, Heinz/Bauske, Franz/Scheuch, Erwin/Kulturkreis der deutschen Wirtschaft (Hrsg.): *Kunstförderung in der Industrie*. Art, Umfang, Motive und Professionalisierung unternehmerischer Kulturförderung. Untersuchungsbericht einer Umfrage im Auftrage des Kulturkreises im Bundesverband der Industrie bei seinen Mitgliedern, Köln 1987.

Heusser, Hans-Jörg/Wittig, Martin/Stahl, Barbara: *Kulturengagement von Unternehmen – integrierter Teil der Strategie?* Ergebnisse einer Umfrage bei kulturell engagierten Unternehmen in Deutschland, Österreich und der Schweiz sowie Anregungen für einen übergreifenden Diskurs, München 2004.

Hummel, Marlies: *Die volkswirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts*. Gutachten im Auftrag des Bundesministers der Justiz (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsforschung 125), Berlin 1989.

Hummel, Marlies: *Neuere Entwicklungen bei der Finanzierung von Kunst und Kultur durch Unternehmen (Ifo-Studien zu Kultur und Wirtschaft 7)*, München 1992.

Hummel, Marlies: *Kulturfinanzierung durch Unternehmen in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge (Ifo-Studien zu Kultur und Wirtschaft 16)*, München 1995.

Hummel, Marlies/Manfred, Berger: *Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur*. Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Innern (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsordnung 122), Berlin 1988.

Hummel, Marlies/Waldkircher, Cornelia: *Wirtschaftliche Entwicklungstrends von Kunst und Kultur*. Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Innern. (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsordnung 132), Berlin 1992.

Kulturkreis im BDI e.V. (Hrsg.): *Die Wirtschaft als Kulturförderer*. Ergebnisse einer Befragung bei den Mitgliedern der Vollversammlungen aller Industrie- und Handelskammern in der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1987.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): *Förder- und Freundeskreise der Kultur in Deutschland*. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft, Berlin 2007.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): *Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland*. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2010.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hrsg.): *Unternehmerische Kulturförderung in Deutschland*. Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2012.

## Drucksachen, Berichte und Erklärung

Bundesministerium für Arbeit und Soziales (Hrsg.): *Nationale Strategie zur gesellschaftlichen Verantwortung von Unternehmen (Corporate Social Responsibility – CSR) – Aktionsplan CSR – der Bundesregierung*, Berlin 6.10.2010.

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hrsg.): *Erster Engagementbericht – Für eine Kultur der Mitverantwortung*. Bürgerschaftliches Engagement in Deutschland, Schwerpunkt: Engagement von Unternehmen. Bericht der Sachverständigenkommission und Stellungnahme der Bundesregierung (Drucksache des Deutschen Bundestages 17/10580 vom 23.08.2012), Berlin 2012.

Bundesministerium für Finanzen: *BMF-Sponsoring-Erlass 1997*, in: *Kulturförderung in gemeinsamer Verantwortung* (III). Bürger, Staat und Wirtschaft als Partner. *Blaubuch des Aktionskreises Kultur*, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Köln 1997, S. 143–145.

Bundesministerium der Finanzen (Hrsg.): *Auf den Punkt*. Informationen aus dem Bundesfinanzministerium. Demografie und öffentliche Haushalte, Berlin 2014.

Deutscher Städtetag (Hrsg.): *Wege zur menschlichen Stadt*. Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 17. Hauptversammlung vom 2. bis 4. Mai 1973 in Dortmund (Neue Schriften des Deutschen Städtetages 29), Köln 1973.

Drucksache des Deutschen Bundestages 16/7000 vom 11.12.2007: *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*, Berlin 2007.

Enquete-Kommission „Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements“ Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Bericht Bürgerschaftliches Engagement: auf dem Weg in eine zukunftsfähige Bürgergesellschaft (Schriftenreihe/Enquetekommission Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements des 14. Bundestages, Bd. 4)*, Opladen 2002.

Fohrbeck, Karla/Wiesand, Andreas Johannes (Hrsg.): *Der Künstler Report*. Musikschaffende, Darstellende, Realisatoren, Bildende Künstler, Designer, München/u. a. 1975. (überarbeitete Fassung der Künstler-Enquete im Auftrag des Bundesministers für Arbeit und Sozialordnung von Mitte 1972 bis Mitte 1974 (dem Bundestag vorgelegt: Anfang 1975).

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): *Im Band mit der Kultur*. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung, Berlin 2014.

Statistische Ämter des Bundes und Länder (Hrsg.): *Kulturfinanzbericht 2008*, Wiesbaden 2008.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): *Kulturfinanzbericht 2012*, Wiesbaden 2012.

UNESCO-Kommission der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Weltkonferenz über Kulturpolitik: Schlussbericht d. von d. UNESCO vom 26.07.-6.08.1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz (UNESCO-Konferenzbericht 5)*, München 1983.

## Presseerzeugnisse

Ackermann, Tim: *Aura per Mausclick*, in: *Die Zeit*, Nr. 41, (1.10.2014), S. 63.

Andreas, Christoph: *Ein Kampf gegen Windmühlen*. Der Fall Gurliitt und die Folgen für den Kunstmarkt und die Privatsammler, in: *Politik&Kultur*, Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 5/14, hrsg. von Olaf Zimmermann/Theo Geißler, Berlin 2014, S. 26.

Bayl, Friedrich: *Über die sogenannte Kunstkrise*, in: *Das Kunstwerk*. Zeitschrift für moderne Kunst, XVI, Heft 10, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1963, S. 25–26.

Dienst, Rolf-Gunter: *Kunstmarkt '67 in Köln*, in: *Das Kunstwerk*. Zeitschrift für moderne Kunst, XXI, Heft 1–2, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1967, S. 65–66.

Flemming, Hanns Theodor: Die Malerei auf der Brüsseler Weltausstellung, in: Das Kunstwerk, XII, Heft 1–2, 1958, 1958, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1958, S. 29–42.

Gohlke, Gerrit: Die Controller-Kultur, in: Die Zeit, Nr. 16 (10.04.2014), S. 63.

Koldehoff, Stefan: Da ist Geld im Spiel, in: Die Zeit, Nr. 48 (10.11.2014), S. 64.

Kröner, Magdalena: Wagnis für die Kunst, in: Die Zeit, Nr. 16 (10.04.2014), S. 62.  
Müller, Hans Jürgen: Zur Situation der Privatgalerien, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XVI, Heft 9, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1963, S. 14–16.

Nathan, Johannes: Kunstmarktforschung. Die Kunstgeschichte erschließt ein neues Feld, in: Politik&Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 5/14, hrsg. von Olaf Zimmermann/Theo Geißler, Berlin 2014, S. 23.

Pofalla, Boris: Von kurzer Dauer, in: Die Zeit, Nr. 24 (5.06.2014), S. 57.

Puvogel, Renate: Eine „Stiftung Ludwig“?, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XXXIII, Heft 6, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1980, S. 43.

Richter, Nikolaï: Im Karneval der Zeichen, in: Die Zeit, Nr. 42 (9.10.2014), S. 57.

Rossmann, Andreas: Kunst für Kohle? So nicht! Der SPD-Grande Bodo Hombach zum Warhol-Verkauf, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 260 (8.11.2014), S. 11.

Schellenberg, Frank/Leist, Philipp: Zielgruppe der Zukunft: Die Generation 50+, in: Public Marketing 1/2 2014, hrsg. von Peter Strahlendorf, S. 32–33.

Scheller, Jörg: Die Kunst mit dem Klick, in: Die Zeit, Nr. 29 (26.06.2014), S. 46.

Scheller, Jörg: Gauguin besucht Entenhäuser, in: Die Zeit, Nr. 50 (4.12.2014), S. 61.

Schmied, Wieland: Zur Moderne keine Alternative, Süddeutsche Zeitung (2.8.1990), in: Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990, hrsg. von Evelyn Weiss, Heidelberg 1990, S. 36–45.

Stachelhaus, Heiner: Stiftet Ärger: Stiftung Ludwig, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XXXV, Heft 1, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1981, S. 43–44.

Stachelhaus, Heiner: Stiftung Ludwig, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, XXXV, Heft 3, hrsg. von Leopold Zahn/u. a., Stuttgart/u. a. 1981, S. 90.

## Internetquellen

Stand, wenn nicht anders gekennzeichnet, 4.07.2015

### Allgemein

Adolf Würth GmbH & Co. KG  
Kunstengagement:  
<http://kunst.wuerth.com/en/portal/startseite.php>.

Sammlung Würth:  
[https://kunst.wuerth.com/web/de/museum\\_wuerth/sammlung\\_wuerth\\_mw/sammlung\\_wuerth.php](https://kunst.wuerth.com/web/de/museum_wuerth/sammlung_wuerth_mw/sammlung_wuerth.php).

Sportengagement:  
<https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/sportsponsoring/allgemein/allgemein.php>.

Akademie Würth:  
[https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/akademie/akademie\\_wuerth.php](https://www.wuerth.de/web/de/awkg/unternehmen/akademie/akademie_wuerth.php).

Backhaus-Maul, Holger: Corporate Cultural Responsibility. Vortrag im Rahmen des vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. und seines Arbeitskreises Kultursponsoring veranstalteten CCR-Symposiums am 1. Juni 2006 im Haus der Deutschen Wirtschaft in Berlin, S. 1–5, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr\\_ccr\\_symposium\\_2006/backhaus-maul.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr_ccr_symposium_2006/backhaus-maul.pdf).

Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände (BDA): <http://www.bda-online.de/www/arbeitgeber.nsf/id/7B7AA8A7EF7D2988C1256DE70069F2DB>.

Busch-Reisinger-Museum/Havard Art Museums  
Homepage:  
<http://www.harvardartmuseums.org/>.

Museumsgeschichte:  
<http://www.harvardartmuseums.org/about/history-and-the-three-museums>.

Zur Sammlung über Homepage des „Vereins der Freunde des Busch-Reisinger-Museums e.V. an der Harvard Universität“:  
<http://www.busch-reisinger.de/de/museum/sammlung.php>.

Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD):  
<https://www.daad.de/portrait/wer-wir-sind/bkp/08942.en.html>.

Deutsche Bank AG  
Kunstprogramm:  
<https://www.deutsche-bank.de/de/content/company/Kunstprogramm.htm>.

„Kunst in den Türmen“:  
[http://art.db.com/de/sammlung\\_deutsche\\_bank.html](http://art.db.com/de/sammlung_deutsche_bank.html);  
<http://dbcollection.db.com/kunst-in-den-tuermen/de/#/konzept/1>;  
<http://dbcollection.db.com/kunst-in-den-tuermen/de/#/etagen/>.

Kooperation mit Guggenheim 1997–2012:  
<http://www.deutsche-guggenheim.de/index.php>.

Online-Kunstmagazin „ArtMag“:  
Artikel zu „Beuys and Beyond in Buenos Aires“, s.d.: <http://www.db-artmag.de/de/61/on-view/beuys-and-beyond-in-buenos-aires-sammlung-deutsche-bank-im-dialo/>

Dauerleihgabe an das Frankfurter Städel:  
<http://art.db.com/de/staedel.html>.

Sanierung der Bank-Türme:  
<https://www.db.com/cr/de/konkret-gruene-immobilien.htm>.

Nachhaltigkeitsmanagement:  
<https://www.db.com/cr/de/datencenter/nachhaltigkeitsmanagementsystem.htm>.

Kulturwandel und „Unternehmenswerte“:  
[https://www.db.com/cr/de/konkret-kulturwandel.htm#tab\\_kulturwandel](https://www.db.com/cr/de/konkret-kulturwandel.htm#tab_kulturwandel).

Deutscher Industrie- und Handelskammertag (DIHK): <http://www.diink.de/>.

Deutsches Informationszentrum Kulturförderung (DIZK): [http://www.kulturfoerderung.org/de/dizk\\_content/DIZK/](http://www.kulturfoerderung.org/de/dizk_content/DIZK/).

Deutscher Städtetag: <http://www.staedtetag.de/wirueberuns/aufgaben/>.

Ernst-Barlach-Haus: [http://ernst-barlach-haus.de/Sammlung/sammlung\\_museum.html](http://ernst-barlach-haus.de/Sammlung/sammlung_museum.html).

Falk, Hermann: Vortragspräsentation „Unternehmerische Kulturförderung in Stiftungsform“ am 5. September 2008, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr\\_ccr\\_symposium\\_2008/dokumentation/workshop\\_ii\\_2.stiftungen\\_falk.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr_ccr_symposium_2008/dokumentation/workshop_ii_2.stiftungen_falk.pdf).

Galeriebeschreibung „Michael Hertz“ auf Homepage des ZADIK: [http://www.artcontent.de/zadik.info/bestand.aspx?b\\_id=58](http://www.artcontent.de/zadik.info/bestand.aspx?b_id=58).

Galerie für Zeitenössische Kunst Leipzig (GfZK): <http://www.gfzk-leipzig.de/?p=891>.

Hermannsdorfer Landwerkstätten:  
<http://www.hermannsdorfer.de/fakten-die-uns-tragen/geschichte-wie-alles-entstand/>.

Historische Gesellschaft der Deutschen Bank AG e.V., Geschichte als pdf-Dokument: [http://www.bankgeschichte.de/de/docs/Chronik\\_D\\_Bank.pdf](http://www.bankgeschichte.de/de/docs/Chronik_D_Bank.pdf).

Hoofe, Gerd: CSR Aktionsplan der Bundesregierung – Welche Rolle spielt die Kultur, Rede anlässlich des CCR-Symposiums „Kommunikation von kulturellem Engagement“ des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI am 16. September 2011, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr-symposium\\_2011/rede\\_hoofe.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr-symposium_2011/rede_hoofe.pdf).

Internationales JugendKunst- und Kulturhaus Schlesische27: <http://www.schlesische27.de/wp/archives/geschichte/>.

Kulturkontakte-Preis: <http://www.kulturkontakte.com/projekt.html>.

Kulturförderungsgesetz – Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW: <http://www.mfkjks.nrw.de/kultur/themen/kulturforderungsgesetz.html>.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.  
Homepage: <http://www.kulturkreis.eu/>.

#### Einzelne Projekte/Listen/Positionspapiere:

AKS-Award: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=429&Itemid=557](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=429&Itemid=557).

Architekturwettbewerb 2011: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=360&Itemid=488](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=360&Itemid=488).

Architekturwettbewerb 2012: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=383&Itemid=514](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=383&Itemid=514).

Architekturwettbewerb 2013: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=445&Itemid=578](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=445&Itemid=578).

Architekturwettbewerb 2014: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=496&Itemid=630](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=496&Itemid=630).

Bronnbacher Stipendium: <http://www.bronnbacher-stipendium.de/home/universitaet-mannheim.html>.

CSR und CCR: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=138&Itemid=119](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=138&Itemid=119)

Deutscher Kulturförderpreis 2006: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=21&Itemid=154](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=21&Itemid=154)

Kulturfinanzierung in Deutschland: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=44&Itemid=177)

Liste „Vorteile einer Mitgliedschaft im Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=201&Itemid=314](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=201&Itemid=314)

Liste der „Bewertungskriterien Deutscher Kulturförderpreis“ als pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_deutscher\\_kulturförderpreis/dkfp\\_kriterien.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_deutscher_kulturförderpreis/dkfp_kriterien.pdf)

Liste der „ars-viva“-Preisträger bis 2014: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=269](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=141&Itemid=269).

Liste der teilnehmenden AKS-Unternehmen: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=36&Itemid=168](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=36&Itemid=168).

Mitgliederliste (Stand 8.01.2015) als pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=6](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=6).

Mustervertrag Sponsoring als pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=42&Itemid=174](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=42&Itemid=174)

Positionspapier des ACC vom 12.04.2011: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=363&Itemid=401](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=363&Itemid=401).

Resümee der Podiumsrunde: „CSR-Aktionsplan/Rolle der Kultur“, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr-symposium\\_2011/dokumentation\\_podiumsrunde\\_final.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr-symposium_2011/dokumentation_podiumsrunde_final.pdf)

Sammlungen der ACC-Unternehmen im Überblick: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=362&Itemid=490](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=362&Itemid=490).

School of Rock for Manager: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=430&Itemid=558](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=430&Itemid=558).

Sponsoring-Erlass: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=85&Itemid=75](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=75).

#### Pressemitteilungen

Pressemitteilung 21.11.2008 „Unternehmerische Kulturförderung wird es weiter geben“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=326&Itemid=459](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=326&Itemid=459).

Pressemitteilung 23.03.2009 „Kulturförderung in Krisenzeiten“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=325&Itemid=458](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=325&Itemid=458).

Pressemitteilung 8.09.2010 „Kulturkreis schafft neues Fachforum für Unternehmenssammlungen: Arbeitskreis Corporate Collecting (ACC)“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=324&Itemid=462](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=324&Itemid=462).

Pressemitteilung 6.10.2011 „Das Unternehmen Kunst: 60 Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=391&Itemid=520](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=391&Itemid=520).

Pressemitteilung 12.04.2013 „Neues Gremium ‚Darstellende Kunst‘ nimmt Arbeit auf“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645&Itemid=10](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645&Itemid=10).

Pressemitteilung 21.10.2013 „Kulturkreis der deutschen Wirtschaft erweitert seinen Vorstand“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=513&Itemid=645).

Pressemitteilung 25.11.2014 „Wechsel in der Geschäftsführung“: [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=113&Itemid=233](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=113&Itemid=233).

#### Tätigkeitsberichte

Tätigkeitsbericht für die Jahre 2004–2007, Berlin 2007: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_ueber\\_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_ueber_uns/Kulturkreis%20dt-Wirtschaft%202004%20bis%202007.pdf).

Tätigkeitsbericht für die Jahre 2008–09, Berlin 2010: <http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/Presse/jahresbericht0809.pdf>.

Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung: <http://www.hypo-kunsthalle.de/kunsthalle/geschichte-der-kunsthalle/>.

Lexikoneintrag „Bernhard Koehler“: [http://lexikon.freenet.de/Bernhard\\_Koehler](http://lexikon.freenet.de/Bernhard_Koehler).

Peter und Irene Ludwig Stiftung: <http://www.ludwigstiftung.de/>.

Projektdarstellung Herta auf Homepage des Architekten Werner Ruhnau: [http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/HERTA\\_KG/herta\\_kg.html](http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/HERTA_KG/herta_kg.html) (Stand: 11.02.2014).

Roßnagel, Michael: Einführung (anlässlich des CCR-Symposiums am 5.09.2008), S. 1–3, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/cct\\_symposium\\_2008/dokumentation/einfuehrung\\_rossnagl2.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/cct_symposium_2008/dokumentation/einfuehrung_rossnagl2.pdf).

Roßnagel, Michael: Begrüßung und Einführung im Rahmen des vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. und seines Arbeitskreises Kultursponsoring am 1. Juni 2006 im Haus der Deutschen Wirtschaft in Berlin veranstalteten Symposiums „Corporate Cultural Responsibility“, S. 1–3, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/cct\\_symposium\\_2006/rossnagl-begrueessung.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/cct_symposium_2006/rossnagl-begrueessung.pdf).

Ruhrfestspiele: <http://www.ruhrfestspiele.de/danke/danke.php>.

Sammlung Brandhorst: <http://www.museum-brandhorst.de/de/sammlung-brandhorst.html>.

Museum Brandhorst: <http://www.museum-brandhorst.de/de/stiftung.html>

Sammlung Daimler: <http://art.daimler.com/sammlung/philosophie/>.

Sammlung Grässlin (Konzept der Sammlungspräsentation): <http://www.sammlung-graesslin.eu/sammlung-graesslin/sammlung/konzept/>.

Sammlung Ingvild Goetz: [http://www.sammlung-goetz.de/de/Architektur.htm#panel\\_sammlungsgebäude](http://www.sammlung-goetz.de/de/Architektur.htm#panel_sammlungsgebäude).

Sprengel Museum: <http://www.sprengel-museum.de/besucherinformation/geschichte/index.htm>.

Stadt Hamburg (Ernst-Barlach-Haus): <http://www.hamburg.de/ernst-barlach-haus/>.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz: <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/ueber-uns/finanzierung-und-haushalt/traegerschaft-und-finanzierung.html>.

Stiftung Kunstfonds: <http://www.kunstfonds.de/ueberuns.html>.

Vitra Design Museum: <http://www.design-museum.de/de/informationen/ueber-uns.html>.

Zentralverband des Deutschen Handwerks (ZDH): <http://www.zdh.de/ueber-uns.html>.

## Studien

AXA ART Versicherung AG (Hrsg.): Kunst Sammeln und Besitzen. Internationale Sammlerstudie von AXA ART, Köln 2014, pdf-Dokument: <http://www.axa-art.de/news/detail/die-axa-art-sammlerstudie-2014-wer-was-wo-und-warum-sammelt.html>.

Bertelsmann Stiftung (Hrsg.): Die gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen. Dokumentation der Ergebnisse einer Unternehmensbefragung der Bertelsmann Stiftung, Oelde 2005, pdf-Dokument: [http://www.aktive-buergerschaft.de/wp\\_files/StudienBerichte/bg\\_emnid\\_unternehmensbefragung\\_csr\\_2005.pdf](http://www.aktive-buergerschaft.de/wp_files/StudienBerichte/bg_emnid_unternehmensbefragung_csr_2005.pdf).

Bundesverband Deutscher Stiftungen (Hrsg.): Stiftungserrichtungen 1990–2013 in Deutschland. Rechtsfähige Stiftungen des bürgerlichen Rechts, in: Stiftungen in Zahlen 2013, Berlin 2014, pdf-Dokument: [http://www.stiftungen.org/fileadmin/bvds/de/Presse/Pressematerial/DST\\_PK\\_2014/BvDS\\_Stiftungen\\_in\\_Zahlen\\_2013.pdf](http://www.stiftungen.org/fileadmin/bvds/de/Presse/Pressematerial/DST_PK_2014/BvDS_Stiftungen_in_Zahlen_2013.pdf).

Hermanns, Arnold: Sponsoring Trends 2008, hrsg. von PLEON Event und Sponsoring, pdf-Dokument: [http://p126577.webspaceconfig.de/wp-content/uploads/2010/09/Sponsoring\\_Trends\\_2008\\_Web.pdf](http://p126577.webspaceconfig.de/wp-content/uploads/2010/09/Sponsoring_Trends_2008_Web.pdf).

Lausberg, Maurice/Wach, Antonia (Hrsg.): Kulturförderung in Zeiten der Krise – Statusbericht über die jüngsten Entwicklungen, actori-Studie veröffentlicht im Mai 2010, pdf-Dokument: [http://www.actori.de/uploads/tx\\_f03actori/actori-Studie\\_-\\_Kultur%C3%B6rderung\\_in\\_Zeiten\\_der\\_Krise.pdf](http://www.actori.de/uploads/tx_f03actori/actori-Studie_-_Kultur%C3%B6rderung_in_Zeiten_der_Krise.pdf).

Schiller, Anne-Julia: Corporate Cultural Responsibility (CCR) Studie 2006, hrsg. von Causales Agentur für Marketing & Kommunikation, pdf-Dokument: [kulturmarken.de/system/images/432/original/Causales\\_Studie2006.pdf](http://kulturmarken.de/system/images/432/original/Causales_Studie2006.pdf).

## Drucksachen, Berichte und Erklärungen

Bundesregierung/Bundesministerien BMFSFJ; zur Nationalen Engagementstrategie:

<http://www.bmfsfj.de/BMFSFJ/aktuelles,did=161502.html>.

Kulturstiftung des Bundes: [http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragteFuerKulturundMedien/kultur/kunstKulturforderung/stiftungen/kulturstiftungBund/\\_node.html](http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragteFuerKulturundMedien/kultur/kunstKulturforderung/stiftungen/kulturstiftungBund/_node.html).

Kulturhaushalt 2008: <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/BKM/2008-02-18-kulturhaushalt-2008.html?handOverParams=docId%3D381740%26uri%3Dhttp%253A%252F%252Fwww.bundesregierung.de%252FContent%252FD-DE%252FStatischeSeiten%252FBreg%252FBKM%252F2008-02-18-kulturhaushalt-2008.html>.

Jahresbericht der Bundesregierung 2009/10, Kapitel 7 „Kultur- und Medienpolitik“: <http://www.bundesregierung.de/statisch/jahresbericht/Webs/Breg/jahresbericht/DE/KulturUndMedienpolitik/kultur-und-medienpolitik.html>.

Europäische Kommission (Hrsg.): Grünbuch – Europäische Rahmenbedingungen für soziale Verantwortung der Unternehmen, KOM (2001) 366, Brüssel 2001, pdf-Dokument: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2001:0366:FIN:DE:PDF>.

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): Deutschland auf Kurs. Jahresbericht der Bundesregierung 2012/2013, Berlin 2013: [http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Jahresbericht\\_2012\\_2013/\\_node.html](http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Themen/Jahresbericht_2012_2013/_node.html)

## Presseerzeugnisse

Abendroth, Walter: Untersuchung eines Vokabulars. Theodor Heuss über die „Kunst dieser Gegenwart“, in: Die Zeit, aktualisiert 1. November 1956: <http://www.zeit.de/1956/44/untersuchung-eines-vokabulars>.

Blechen, Camilla: „Sein Revier ist das ganze weite Feld der Zeitgenossen.“ Zum Geburtstag von Reinhard Onnasch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (6.08.2009): <http://www.faz.net/zum-geburtstag-von-reinhard-onnasch-sein-revier-ist-das-ganze-weite-feld-der-zeitgenossen-1827468.html>.

Bloch, Werner: Ein Bild von einer Bank, in: Süddeutsche Zeitung (18.09.2010): <http://www.sueddeutsche.de/geld/commerzbank-verschenkt-kunst-ein-bild-von-einer-bank-11001747>.

Buhr, Elke: Gerne Flachware. Umfrage zu Vorlieben von Sammlern, in: Monopol-Magazin (9.04.2104): <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108284/Axa-Umfrage-Kunstmarkt.html>.

Engler, Katja: Hamburger Mäzene helfen Elite-Studenten in Harvard, in: Welt-Online (05.05.2001): <http://www.welt.de/print-wams/artic-le603119/Hamburger-Maezene-helfen-Elite-Studenten-in-Harvard.html>.

Herzog, Günter: Aus dem ZADIK. Notizen zu Rudolf Zwirner, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (26.07.2013): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/aus-dem-zadik-notizen-zu-rudolf-zwirner-12306694.html>.

Kletke, Daniel: Die Bankenkrise trifft auch die Kulturförderung. Private-Public Fastenkur, in: Online-Kunstmagazin artnet (2.10.2008): <http://www.artnet.de/magazine/die-bankenkrise-trifft-auch-die-kulturforderung/6.08.2014>.

Klopp, Tina: Kunst für die Tasche, in: Zeit-Online (11. Juli 2011): <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-07/app-art-award>.

Kreye, Adrian: 9/11 und die Kunst. Wo die Kultur komplett versagt hat, in: Süddeutsche Zeitung (7.9.2011): <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zehn-jahre-und-die-kunst-viel-kitsch-wenig-wucht-1.1140045>.

Laudenbach, Peter: Debatte um „Kulturinfarkt“. Die Warteschlangen sprechen für sich, in: Zeit-Online (16.03.2012): <http://www.zeit.de/kultur/2012-03/kulturinfarkt-debatte/komplettansicht>.

Lueken, Verena: 135 Millionen Dollar für die Warhols aus NRW, in: FAZ.net (13.11.2014): <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/andy-warhol-auktion-new-york-bilder-versteigert-13263363.html>.

Mecking, Christoph: Neugier und permanentes Streben nach Perfektion. Gespräch mit Reinhold Würth, s.d., in: Stiftung&Sponsoring 3/2010, S. 8–10, pdf-Dokument: <http://www.stiftung-sponsoring.de/akteure-konzepte/gespraeche/reinhold-wuerth-unternehmer-und-stifter.html?s=W%C3%BCrth>.

O.V.: Pop mit Profit, in: Der Spiegel (25.09.1967), Ausgabe 40/1967: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353384.html>.

O.V.: „Mond auf, Sonne unter.“ Beklommenheit beim Bilderhandel: Die Auktionshäuser verzeichnen schwere Umsatzeinbrüche, in: Spiegel-Online (16.12.1991): <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13492059.html>.

O.V.: Wenn aus Dollar Euro werden, in: Monopol-Magazin (1.07.2014): <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108689/Verdacht-auf-weiteren-Geschaedigten.html>.

O.V.: Mit Giacometti gegen die Krise, in: Süddeutsche Zeitung (17.05.2010): <http://www.sueddeutsche.de/geld/commerzbank-kunst-versteigert-mit-giacometti-gegen-die-krise-1.71514>.

O.V.: Wenn Konzerne ihre Kunst verkaufen, in: Monopol-Magazin (1.04.2104): <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108226/Wenn-Konzerne-ihre-Kunst-verkaufen-Debatte-ueber-Kultursponsoring.html>.

Pressepiegel zum Schwabinger Sammlungsfund  
Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/der-fall-gurlitt/>.

Süddeutsche Zeitung: [http://www.sueddeutsche.de/thema/Fall\\_Gurlitt](http://www.sueddeutsche.de/thema/Fall_Gurlitt).

Pressepiegel zum Fall Helge Achenbach  
Die Zeit: <http://www.zeit.de/suche/index?q=Achenbach>.

Frankfurter Allgemeine Zeitung: <http://www.faz.net/suche?q=achenbach&suchbegriff=achenbach&suchbegriffimage.x=0&suchbegriffimage.y=0&resultsPerPage=20>.

Süddeutsche Zeitung: <http://suche.sueddeutsche.de/?query=Achenbach&Finden=Finden>.

Pressepiegel zum Stichwort „Kunstauktionen“ in „Die Zeit“: <http://www.zeit.de/schlagworte/themen/kunstauktion/index>.

Schellenberg, Frank/Bachmann, Alexandra: Kulturkonsum 2020. Herausforderungen im Kulturmarketing, in: KM-Magazin, Nr. 61, November 2011, S. 42–44, pdf-Dokument: <http://www.kulturmanagement.net/downloads/magazin/km1111.pdf>.

Schulz, Bernhard: Der Sammler geht voran, Kommentar auf der Homepage der Kulturstiftung der Länder, s.d.: <http://www.kulturstiftung.de/aufgaben/kulturpolitische-themen/kulturerbe-bewahren/der-sammler-geht-voran/>.

Sello, Gottfried: Mehr kommerziell als progressiv. Der erste deutsche Kunstmarkt im Kölner Gürzenich, in: Die Zeit (22.09.1967), Nr. 38: <http://www.zeit.de/1967/38/mehr-kommerziell-als-progressiv>.

Thomsen, Henrike: Die Finanzkrise und der Kultursektor in Deutschland. Das Wenige wird geringer, in: Online-Kunstmagazin artnet (10.10.2008): <http://www.kulturbotschaft.de/finanzkrise.htm>.

Völzke, Daniel: Gegen die Nestléisierung des Kunstbetriebs. Galerist Jörg Johnen im Interview, in: Monopol-Magazin (16.04.2014): <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20108318/Joerg-Johnen-im-Interview-30-Jahre.html>.

Vorkoeper, Ute: Nach dem Bildersturm. Was können die Künstler noch sagen? Wie die Ereignisse des 11. September 2001 in die zeitgenössische Kunst einbrachen und den Zweifel am Bild explodieren ließen, in: Zeit-Online (21.09.2009): [http://www.zeit.de/feuilleton/kunst\\_naechste\\_generation/terror\\_5/komplettansicht](http://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/terror_5/komplettansicht).

Zeit, Lisa: Die Sozialisierung der Sammler: Die Gründe des Kunstmarkt-Booms, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (12.06.2007), Nr. 133, S. K5: [http://www.faz.net/aktuell/die-gruende-des-kunstmarkt-booms-die-sozialisierung-der-sammler-1434106.html?printPageArticle=true#pageIndex\\_2](http://www.faz.net/aktuell/die-gruende-des-kunstmarkt-booms-die-sozialisierung-der-sammler-1434106.html?printPageArticle=true#pageIndex_2).

## Interviews und E-Mail-Verkehr

### Interviews

in Gesprächsprotokollen zusammengefasst

Telefongespräch mit Gudrun Gehring (Kulturkreis-Referentin Architektur und Literatur) am 27.09.2012.

Gespräch mit Gudrun Gehring (Kulturkreis-Referentin Architektur und Literatur) und Annerose Müller (Kulturkreis-Referentin Kulturelle Bildung und Auswärtige Kultur) am 26.02.2013.

Gespräch mit Stephan Frucht (bis März 2015 Kulturkreis-Geschäftsführer) am 26.02.2013.

### Auskünfte per E-Mail

E-Mail-Verkehr mit Romy Kleiber (Akademie der Künste Berlin/Archiv Bildende Kunst) am 23. und 29. April 2014.

E-Mail-Verkehr mit Brigitte Jacobs van Renswou, wissenschaftliche Mitarbeiterin im ZADIK, am 4.12.2013.

## Sekundärliteratur

### Gedruckte Publikationen

#### A

Achenbach, Helge: Vom Saulus zum Paulus. Kunst- und Architekturberatung, Regensburg 1995.

Abelhauser, Werner: Deutsche Wirtschaftsgeschichte seit 1945, München 2004.

Acham, Karl: Zur Komplementarität von Allgemeinem und Besonderem, Theorie und Erzählung, in: Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 3), hrsg. von Andreas Frings/Johannes Marx, Berlin 2008, 191–215.

Adloff, Frank: Philanthropisches Handeln in den USA und Deutschland: Zwischen Elitenproduktion und Zivilgesellschaft, in: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Strömg, Wiesbaden 2014, S. 181–197.

Adriani, Götz: Acht Fragen an sechs Sammler, in: Unternehmer. Kunst. Sammler. Private Museen in Baden-Württemberg, hrsg. von Götz Adriani, Stuttgart 2009, S. 18–19.

Adriani, Götz (Hrsg.): Unternehmer. Kunst. Sammler. Private Museen in Baden-Württemberg, Stuttgart 2009.

Albers, Gerd/Wékel, Julian: Stadtplanung. Eine illustrierte Einführung, <sup>2</sup>Darmstadt 2011.

Andreae, Clemens-August (Hrsg.): Symposium Kunst und Wirtschaft: Referate und Diskussionsbeiträge, Köln 1983.

Autsch, Sabiene: „Die Welt schmeißt mit Farben“ – Abstraktion und Amerikanisierung auf der Documenta 2 (1959), in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 133–254.

#### B

Baar, Fabian: Was heißt hier Kunst? Alte und neue Konzepte, in: Die Kultur der 90er Jahre (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), hrsg. von Werner Faulstich, München 2010, S. 309–334.

Bach, Christine: Korporative Kulturförderung in der frühen Bundesrepublik: Ein Vergleich der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen mit der Deutschen Stiftung Musikleben, in: Stiftungen seit 1800, Kontinuitäten und Diskontinuitäten, hrsg. Adam, Thomas/Frey Manuel/Strachwitz, Rupert Graf, Stuttgart 2009, S. 117–138.

Backhaus-Maul, Holger: Gesellschaftliche Verantwortung von Unternehmen, in: Bürgerschaftliches Engagement (APuZ 12/2006), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2006, S. 32–38.

Backhaus-Maul, Holger: Traditionspfad mit Entwicklungspotential, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 14–20.

Backhaus-Maul, Holger: Traditionspfad mit Entwicklungspotential, in: Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), hrsg. von Holger Backhaus-Maul/u. a., <sup>2</sup>Wiesbaden 2010, S. 53–63.

Backhaus-Maul, Holger/Biedermann, Christiane/Nährlich, Stefan/Polterauer, Judith: Corporate Citizenship in Deutschland. Die überraschende Konjunktur einer verspäteten Debatte, in: Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), hrsg. von Holger Backhaus-Maul/u. a., <sup>2</sup>Wiesbaden 2010, S. 15–49.

Backhaus-Maul, Holger/Biedermann, Christiane/Nährlich, Stefan/Polterauer, Judith (Hrsg.): Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), <sup>3</sup>Wiesbaden 2010.

Bätschmann, Oskar: Ausstellungen-künstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Bahrdrdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Hamburg 1961.

BASF Aktiengesellschaft (Hrsg.): Neue Kunst aus Dresden. Ausstellung im BASF-Feierabendhaus Ludwigshafen, 26.02.–18.04.1989, Ludwigshafen 1989.

Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hrsg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Los Angeles, 25.1.–19.4.2009, Nürnberg, 28.5.–6.9.2009, und Berlin, 3.10.2009–10.1.2010, Köln 2009.

- Bayer, Waltraud: *Gerettete Kultur: Private Kunstsammler in der Sowjetunion 1917-1991*, Wien 2006.
- Beaucamp, Eduard: *Auf der Suche nach Menschenbildern. Peter Ludwigs globale Strategie und die deutsche Kunst*, in: *Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig*, Ludwigsgalerie Schloss Oberhausen, 11.2.2006-14.5.2006, hrsg. von Bernhard Mensch/Peter Pachnicke, Oberhausen 2006, S. 181-186.
- Becker, Bettina M.: *Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Motive, Chancen und Grenzen unternehmerischen Kunstengagements*, Frankfurt a.M./New York 1994.
- Becker, Timo: *Management mit Kultur. Die wachsende Rolle von Kunst und Kultur in der Managementausbildung (Kulturmanagement und Kulturwissenschaft)*, hrsg. von Armin Klein, Wiesbaden 2013.
- Behn, Helga/Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hrsg.): *Herzlich, ihr Max. Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK*, Nürnberg 2010.
- Behnke, Christoph: *Corporate Art Collecting: A Survey of German-Speaking Companies*, in: *Journal of Arts Management, Law, and Society* Vol. 37, No. 3, Fall 2007, S. 225-244.
- Bell, Daniel: *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt a.M./New York 1995.
- Bergmann, Knut: *Nur die üblichen Verdächtigen? Orden und Ehrenzeichen als Anerkennung und Motivation für bürgerschaftliches Engagement*, in: *Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft*, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 133-150.
- Bertram, Ursula: *Ein Muster für die Zukunft. Vom künstlerischen Denken in außer-künstlerischen Feldern*, in: *Kunst fördert Wirtschaft. Zur Innovationskraft des künstlerischen Denkens*, hrsg. von Ursula Bertram, Bielefeld 2012, S. 32-44.
- Beyme, Klaus von: *Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*, Wiesbaden 2012.
- Block, René (Hrsg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*, Stuttgart 1995.
- Blume, Eugen: *Robert Rehfeldt: Künstler rührt Euch sonst werdet Ihr weggetreten. Fluxus in der DDR?*, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*, hrsg. von René Block, Stuttgart 1995, S. 32-37.
- Bode, Ursula: *Möglichkeiten des Glücks oder Der Kopf allein fasst kein Kunstprodukt*. Bernhard Sprengel und seine Sammlung, in: *Ein Geschenk...Die Sammlung Sprengel*, hrsg. von Angela Kriesel, Göttingen 2010, S. 17-25.
- Bösch, Frank/Danyel, Jürgen (Hrsg.): *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden*, Göttingen 2012.
- Borchardt, Philipp: *Unternehmerisches Kunstengagement. Kulturförderung als integrierte Unternehmensstrategie (Dresdner Studien zur Kultur, Bd. 6)*, hrsg. von Karl-Siebert Rehberg/Michael Hofmann/Klaus Winterfeld, Leipzig 2009.
- Borger, Hugo/Mai, Ekkehard/Waetzholdt, Stephan (Hrsg.): *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns*, Köln/Weimar/Wien 1991.
- Bracher, Karl Dietrich: *„Erlöst und vernichtet in einem...“*, Die doppelte Herausforderung der Nachkriegszeit, in: *'45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns* hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 1-26.
- Bräunert, Svea: *Die RAF und das Phantom des Terrorismus in der Bundesrepublik*, in: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Los Angeles, 25.1.-19.4.2009, Nürnberg, 28.5.-6.9.2009, und Berlin, 3.10.2009-10.1.2010, hrsg. von Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 261-276.
- Brand, Karl-Werner: *Die Neuerfindung des Bürgers. Soziale Bewegungen und bürgerschaftliches Engagement in der Bundesrepublik*, in: *Engagementpolitik. Die Entwicklung der Zivilgesellschaft als politische Aufgabe (Bürgergesellschaft und Demokratie 32)*, hrsg. von Thomas Olk/Ansgar Klein/Birger Hartnuß, Wiesbaden 2010, S. 123-152.
- Brater, Michael/Freygarten, Sandra/Rahmann, Elke/Rainer, Marlies (Hrsg.): *Kunst als Handeln - Handeln als Kunst. Was die Arbeitswelt und Berufsbildung von Künstlern lernen können*, Bielefeld 2011.
- Braun, Sebastian: *Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland*, in: *Corporate Citizenship (APuZ 31/2008)*, hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 6-14.
- Braun, Sebastian (Hrsg.): *Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen: der deutsche Weg im internationalen Kontext*, Wiesbaden 2010.
- Bruhn, Manfred: *Sponsoring. Unternehmen als Mäzene und Sponsoren*, *Frankfurt a.M. 1991*.
- Bruhn, Manfred: *Sponsoring. Systematische Planung und Einsatz*, 5Wiesbaden 2010.
- Bude, Heinz: *Peter Ludwig - Im Glanz der Bilder. Die Biographie des Sammlers*, Bergisch Gladbach 1993.
- Büttner, Claudia: *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, hrsg. vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2011.
- Bührer, Werner: *Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie und die „kulturelle Modernisierung“ der Bundesrepublik in den 50er Jahren*, in: *Modernisierung im Wiederaufbau. Die Westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre (Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Bd. 33)*, hrsg. von Axel Schildt/Arnold Sywottek, Bonn 1993, S. 583-611.
- Bührer, Werner: *„...insofern steckt in jedem echten Unternehmer auch ein künstlerisches Element.“ Die Erneuerung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI) in den 1970er Jahren*, in: *Unternehmen am Ende des „goldenen Zeitalters“*. Die 1970er Jahre in unternehmens- und wirtschaftshistorischer Perspektive, hrsg. von Morten Reitmayer/Ruth Rosenberger, Essen 2008, S. 233-248.
- Burkhardt, Marcus: *Siegeszug des Computers*, in: *Die Kultur der 90er Jahre (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts)*, hrsg. von Werner Faulstich, München 2010, S. 103-117.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Corporate Citizenship*. Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ) 31/2008, Bonn 2008.

## C

Caspers, Eva (Hrsg.): *„Kunstwerke, die mich angehen“*. Der Sammler Hermann F. Reemtsma (1892-1961), Hamburg 1992.

Caspers, Eva: *Eine „innere Verpflichtung“*. Hermann F. Reemtsmas Engagement für Ernst Barlach, in: *„Kunstwerke, die mich angehen“*. Der Sammler Hermann F. Reemtsma (1892-1961), hrsg. von Eva Caspers, Hamburg 1992, S. 19-41.

Clemens, Gabriele: *Die britische Kulturpolitik in Deutschland: Musik, Theater, Film und Literatur*, in: *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, hrsg. von Gabriele Clemens, Stuttgart 1994, S. 200-218.

Clemens, Gabriele: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949*. Literatur, Film, Musik, Theater (Historische Mitteilungen 24), hrsg. von Michael Salewski/Jürgen Elvert, Stuttgart 1997.

Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „bildende Kunst“ von 1947–1949 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII Kunstgeschichte, Bd. 230), Frankfurt a.M. 1995.

Conzen, Brigitte: Kulturförderung der Wirtschaft – Tradition und neue Konzepte des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., in: Kulturförderung – Kultursponsoring. Zukunftsperspektiven der Unternehmenskommunikation, hrsg. von Manfred Bruhn/H. Dieter Dahlhoff, Frankfurt a.M./Wiesbaden 1989, S. 117–133.

Crow, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997.

## D

Damus, Martin: Kunst in der BRD. 1945–1990, Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft, Reinbek 1995.

Daweke, Klaus/Schneider, Michael: Die Mission des Mäzens: Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste, Opladen 1986.

Dienst, Rolf-Gunter: Wandel durch Handel. Anmerkungen zur Galerieszene, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985, Katalog zur Ausstellung vom 27.9.1985–21.11.1986 in der Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz Berlin, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1985, S. 668–672.

Döpfner, Claudia: Kunst und Kultur – voll im Geschäft? Kulturverträgliches Kunst-sponsoring (Reihe Ethik-Gesellschaft-Wirtschaft 17), hrsg. von Johannes Hoffmann, Frankfurt a.M./London 2004.

Doering-Manteuffel, Anselm: Westernisierung. Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre, in: Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 37), hrsg. von Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers, Hamburg 2000, S. 311–341.

Dörstel, Wilfried: Die Kunstmesse: Denkrahmen, Selbstauskunft des Kunstmarkts und Senke der Kunst. Oder: Die Frage ist, wer das Sagen hat, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 59–78.

Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd.3), Köln 2006.

Domnick, Ottomar/Domnick Greta (Hrsg.): Die Sammlung Domnik. Ihre Entstehung, ihre Aufgabe, ihre Zukunft. Eine Dokumentation, Stuttgart 1982.

Douglas, Christoph Graf: Geschichte, in: Corporate Collecting und Corporate Sponsoring: Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 1994, hrsg. von Christoph Graf Douglas, Regensburg 1994, S. 12–19.

Dreyer, Matthias: Kultur und demografischer Wandel – Auswirkungen und Handlungsansätze, in: Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg/Gisela Staube/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 55–66.

Dube, Wolf-Dieter: Mäzenatentum gegen Resignation am Beispiel Berlins unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegszeit, in: Zu Kunst und Kunstpolitik (Beiträge aus Berlin), hrsg. von Günter u. Waltraut Braun, Berlin 1995, S. 9–33.

Duhme, Michaela: Die Förderung Bildender Kunst durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1986.

## E

Ebert, Hannah: Corporate Collections. Kunst als Kommunikationsinstrument in Unternehmen (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Bd. 32), Berlin 2005.

Ehalt, Hubert Christian: Formenspiel, Kritik, Psychoanalyse, Philosophie und Design. Aktuelle Entwicklungen von Kunst und Kultur, in: Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts (Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 6), hrsg. von Eric J. Hobsbawn/Hubert Christian Ehalt, Wien 2008, S. 51–81.

Ehalt, Hubert Christian: Vorwort, in: Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts (Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 6), hrsg. von Eric J. Hobsbawn/Hubert Christian Ehalt, Wien 2008, S. 13–20.

Eiling, Alexander B.: Beletage und „Kunst am Arbeitsplatz“. Die Sammlung Deutsche Bank zwischen zeitgenössischer Kunst und deutschem Expressionismus – mit einem kritischen Werkkatalog, Frankfurt a.M. 2010.

Elger, Dietmar: Gerhard Richter. Maler, Köln 2008.

Endreß, Alexander: Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung nach der Jahrtausendwende? (Soziologische Schriften, Bd. 78), Berlin 2005.

Estill, Gabriele: Ein Blick in die USA: Das Unternehmen als Good Corporate Citizen am Beispiel der Siemens Corporation, in: Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement – unternehmerischer Nutzen, hrsg. von Josef Wieland/Walter Conradi, Marburg 2002, S. 209–216.

## F

Fank, Matthias: Ansatzpunkte für eine Abgrenzung des Begriffs Unternehmenskultur anhand der Betrachtung verschiedener Kulturebenen und Konzepte der Organisationstheorie, in: Unternehmenskultur. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis, hrsg. von Edmund Heinen/Matthias Fank, München 1997, S. 239–262.

Faulstich, Werner: Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur, in: Kulturwandel und Globalisierung, hrsg. von Caroline Y. Robertson/Carsten Winter, Baden-Baden 2000, S. 293–306.

Faulstich, Werner: Überblick: Wirtschaftliche, politische und soziale Eckdaten des Jahrzehnts, in: Die Kultur der 80er Jahre, hrsg. von Werner Faulstich, München 2000, S. 1–20.

Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 90er Jahre (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), München 2010. Faust, Wolfgang Max: Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

Fehring, Kirsten Marei: Kultursponsoring – Bindeglied zwischen Kunst und Wirtschaft? Eine interdisziplinäre und praxisorientierte Analyse, Univ. Diss. Freiburg i.Br. 1998.

Fichtner, Lutz: Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut (Europäische Hochschulschriften, Bd. 409), Frankfurt a.M. 2005.

Fischer, Akelei: Reform des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses. Rekonstruktion und Analyse von drei im staatlichen Programm „Humanisierung des Arbeitslebens“ geförderten Experimenten zur Humanisierung von Massenarbeitsplätzen und Diskussion der Wechselwirkungen zwischen großbetrieblicher und gesellschaftlicher Entwicklung, Bremen 1983.

- Franck, Matthias: Kultur im Revier. Die Geschichte der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1946–1956, Würzburg 1986.
- Frey, Manuel: Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerlichere Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 4), hrsg. von Thomas W. Gaehgtens/Jürgen Kocka/Reinhard Rürup, Berlin 1999.
- Frings, Andreas: Erklären und Erzählen: Narrative Erklärungen historischer Sachverhalte, in: Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 3), hrsg. von Andreas Frings/Johannes Marx, Berlin 2008, S. 129–164.
- Frings, Andreas/Marx, Johannes (Hrsg.): Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 3), Berlin 2008.
- Fohrbeck, Karla: Renaissance der Mäzene? Interessenvielfalt in der privaten Kulturfinanzierung (Studien zur Kulturpolitik), hrsg. vom Bundesministerium des Innern, Köln 1989.
- Fuchs, Max: Kulturpolitik, Wiesbaden 2007.
- Fuchs, Peter: Josef Haubrich. Sammler und Stifter moderner Kunst, Köln 1979.
- G**
- Gall, Lothar: Der Bankier Hermann Josef Abs. Eine Biographie, München 2004.
- Gallwitz, Klaus: Zeitgenössische Kunst am Arbeitsplatz, in: Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank Frankfurt, hrsg. von Deutsche Bank AG, <sup>2</sup>Stuttgart 1987, S. 9–23.
- Gassen, Richard W./Scotti, Roland (Hrsg.): Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik. Katalog zur Ausstellung (Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 13.01.–3.03.1996; Wilhelm-Fabry-Museum der Stadt Hilden 24.03.–9.06.1996, Ludwigshafen am Rhein 1996.
- Gehring, Hansjörg: Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945–1933. Ein Aspekt des Re-Education-Programms (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 32), Stuttgart 1976.
- Gelsing, Wolfgang: Otto Burrmeisters Volkstheater-Ideal als kulturpolitisches Leitprinzip für den Entstehungs- und Integrationsprozess der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Bochum 1975.
- Gillen, Eckhart, Abgeschlossene Landschaft. Diether Schmidt im Gespräch mit Eckhart Gillen, in: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen/Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 26–31.
- Gillen Eckhart/Haarmann, Rainer: Vorwort der Herausgeber, in: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen/Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 13–17.
- Gillen Eckhart/Haarmann, Rainer (Hrsg.): Kunst in der DDR, Köln 1990.
- Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. I: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948, Frankfurt a.M. 1990.
- Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. II: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949–1967, Frankfurt a.M. 1990.
- Glaser, Hermann: Inventur und Innovation. Kulturpolitik nach 1945, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 27–48.
- Glaser, Hermann/Stahl, Karl Heinz: Bürgerrecht Kultur, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983.
- Gohl, Jürgen: Zu Ansätzen der Humanisierungsdebatte, in: Zeitschrift für Arbeitswissenschaft 30/1976, hrsg. von Gesellschaft für Arbeitswissenschaft, S. 1–8.
- Gold, Dagmar Eleonore: Innovative Ansätze im Feld von Kunst und Wirtschaftsunternehmen – Motive, Chancen und Perspektiven unternehmerischer Kunstförderung. Univ. Diss. Frankfurt a.M. 2013.
- Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.
- Grasskamp, Walter: Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit. Die fünfziger Jahre, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 11–25.
- Grasskamp, Walter: Etablierung und Kritik. Die sechziger Jahre, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 33–47.
- Grasskamp, Walter: Risikobewusstsein und Modernisierung. Die siebziger Jahre, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 61–77.
- Grasskamp, Walter/Ullrich Wolfgang (Hrsg.): Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, Ostfildern-Ruit 2001.
- Grebing, Helga: Demokratie ohne Demokraten? Politisches Denken, Einstellungen und Mentalitäten in der Nachkriegszeit, in: Wie neu war der Neubeginn? Zum deutschen Kontinuitätsproblem nach 1945 (Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 50), hrsg. von Everhard Holtmann, Erlangen 1989, S. 6–19.
- Grisebach, Lucius: 1971–1985. Von der „Kargen Kunst“ zum „Hunger nach Bildern“, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985, Katalog zur Ausstellung vom 27.9.1985–21.1.1986 in der Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz Berlin, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1985, S. 24–30.
- Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich: Von der Notwendigkeit höherer Kulturausgaben und ihrer Neuverteilung. Ein optimistischer Blick in die Zukunft der Kultur, in: Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg/Gisela Staupe/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 161–175.
- Grüßer, Birgit: Kultursponsoring. Die gegenseitigen Abhängigkeiten von Kultur, Wirtschaft und Politik, Univ. Diss. Tübingen 1991.
- Grunenberg, Nina: Die Wundertäter. Netzwerke der deutschen Wirtschaft, 1942 bis 1966, München 2006.
- Gülke, Peter: Warum haben wir es mit moderner Musik so schwer?, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 105–109.
- H**
- Haas, Stefan: Theoriemodelle der Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, hrsg. von Frank Bösch/Jürgen Danyel, Göttingen 2012, S. 67–83.
- Habisch, André: Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen in Deutschland, Heidelberg 2003.

- Habisch, André: Unternehmensgeist in der Bürgergesellschaft. Zur Innovationsfunktion von Corporate Citizenship, in: *Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven* (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), hrsg. von Holger Backhaus-Maul/u. a., <sup>2</sup>Wiesbaden 2010, S. 157–172.
- Haacke, Hans: Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig. Materialien zur Werkentstehung und Rezeption, hrsg. von der Arbeitsgruppe RealismusStudio der NGBK, Berlin 1985.
- Halter, Nina Johanna: Jenseits des konventionellen Sponsorings. Chancen alternativer Kooperationen zwischen Unternehmen und Kulturorganisationen, Bielefeld 2014.
- Hamm, Jens-Peter: Kunst in der Unternehmung – Grundlagen, Strategien und Instrumente der innerbetrieblichen Kunstförderung, Hallstadt 1994.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (Hrsg.): *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/New York 2002.
- Hartmann, Michael: Hybrider Kapitalismus – hybrider Sozialstaat. Warum Grenzüberschreitungen zum Prinzip werden und wie Kirche damit umgeht, in: *Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft*, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 217–236.
- Haselbach, Dieter/Klein, Armin/Knüsel, Plus/Opitz Stephan (Hrsg.): *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, <sup>3</sup>München 2012.
- Haselbach, Dieter: Kultur und Demografie. Was möchten Kulturnutzer – was können Steuerzahler zahlen?, in: *Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels* (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siebert Rehberg/Gisela Staupe/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 147–160.
- Haskell, Francis: *Patrons and Painters. A Study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque*, London 1963.
- Hecken, Thomas: *Avant Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück* (Schriften zur Popkultur, Bd. 7), Berlin 2012.
- Heidbrink, Luger: Wie moralisch sind Unternehmen? Essay, in: *Corporate Cizenship* (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 2–6.
- Heinen, Edmund: Unternehmenskultur als Gegenstand der Betriebswirtschaftslehre, in: *Unternehmenskultur. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*, hrsg. von Edmund Heinen/Matthias Fank, <sup>2</sup>München 1997, S. 1–48.
- Heinen, Edmund/Fank, Matthias (Hrsg.): *Unternehmenskultur. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*, <sup>2</sup>München 1997.
- Heinrichs, Werner: *Einführung in das Kulturmanagement*, Darmstadt 1993.
- Heinrichs, Werner: *Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturfinanzierung*, München 1997.
- Heinze, Thomas: *Kulturfinanzierung. Sponsoring, Fundraising, Public-Private-Partnership*, Münster/Hamburg 1999.
- Held, Jutta: *Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin (West) 1981.
- Held, Jutta: *Die Aktualität des Bitterfelder Weges*, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, hrsg. von Annette Tietenberg, München 1999, S. 210–218.
- Hempel, Carl G.: *Aspekte wissenschaftlicher Erklärung*, Berlin/New York 1977.
- Hermund, Jost: *Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik 1945–1965*, München 1986.
- Hermund, Jost: *Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland*, in: *45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns* hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 135–162.
- Hermesen, Thomas: *Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne*, Frankfurt a.M./New York 1997.
- Herzog, Günter: *Aus dem Himmel auf den Markt. Die Entstehung der Kunstmesse und die „Säkularisierung“ der modernen Kunst*, in: *sediment* (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 11–24.
- Herzog, Günter: *„Der Traum von der Metropole“. Der Kunstmarkt: Galerien, Messen und Sammler im Rheinland*, in: *Der Westen leuchtet. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, 10.07.–24.10.2010*, Kunstmuseum Bonn, hrsg. von Stephan Berg/Stefan Gronert, Bielefeld 2010, S.112–123.
- Herzog, Günter: *Die Galerie Heiner Friedrich. München, Köln, New York, 1963–1980*, in: *sediment* (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 21/22), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Nürnberg 2013, S. 9–21.
- Herzogenrath, Wulf/Lueg, Gabriele (Hrsg.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Köln 1986.
- Heuß, Anja: *Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich*, in: *sediment* (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 49–62.
- Hickethier, Knut: *Mediatisierung und Medialisierung der Kultur*, in: *Die Mediatisierung der Welt*, hrsg. von Maren Hartmann/Andreas Hepp, S. 85–96.
- Hippe, Wolfgang/Sievers, Norbert: *Kultur und Alter. Kulturangebote im demographischen Wandel* (Kulturhandbücher NRW, Bd. 11), hrsg. vom NRW-Kultursekretariat, Essen 2006.
- Hobsbawn, Eric J./Ehalt, Hubert Christian (Hrsg.): *Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts*, (Wiener Vorlesungen im Rathaus, Bd. 6), Wien 2008.
- Hoehst Aktiengesellschaft (Hrsg.): *Künstler der DDR. Gerhard Altenbourg, Wieland Förster, Bernhard Heisig, u. a., Ausstellung vom 5.–29.04.1981* Jahrbund der Halle Hoehst, Frankfurt a.M. 1981.
- Högerle, Daniela: *Propaganda oder Verständigung? Instrumente französischer Kulturpolitik in Südbaden 1945–1949* (Europäische Hochschulschriften XIII, Bd. 297), Frankfurt a.M. 2013.
- Höhne, Steffen: *„Amerika, Du hast es besser“? Grundlagen von Kulturpolitik und Kulturförderung in kontrastiver Perspektive*, in: *„Amerika, Du hast es besser“? Kulturpolitik und Kulturförderung in kontrastiver Perspektive* (Weimarer Studien zu Kulturpolitik und Kulturökonomie 1), hrsg. von Steffen Höhne, Leipzig 2005, S. 9–44.
- Hoffmann, Hilmar: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a.M. 1979.
- Hoffmans, Christiane (Hrsg.): *Helge Achenbach. Der Kunstanstifter – Vom Sammeln und Jagen, Ostfilidern 2013*. Hollingsworth, Mary/Callori-Gehlsen, Christina (Hrsg.): *Belser Weltgeschichte der Kunst*, Stuttgart 2005.

Holzcamp, Klaus: Kunst und Arbeit – Ein Essay zur „therapeutischen Funktion künstlerischer Gestaltung (1974), in: Gesellschaftlichkeit des Individuums. Aufsätze 1974–1977 (Studien zur Kritischen Psychologie, Bd. 3) hrsg. von Karl-Heinz Braun/Klaus Holzcamp, Köln 1978, S. 17–40.

Honisch, Dieter (Hrsg.): Junge Kunst in Deutschland – privat gefördert –, Berlin 1982.

Honisch, Dieter: 1956–1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985, Katalog zur Ausstellung vom 27.9.1985–21.1.1986 in der Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz Berlin, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1985, S. 17–23.

Honisch, Dieter (Hrsg.): Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985, Katalog zur Ausstellung vom 27.9.1985–21.1.1986 in der Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz Berlin, Berlin 1985.

Hütig, Andreas: Erkenntnisinteresse und Methodologie der Kulturwissenschaften, in: Erzählen, Erklären, Verstehen. Beiträge zur Wissenschaftstheorie und Methodologie der Historischen Kulturwissenschaften (Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 3), hrsg. von Andreas Frings/Johannes Marx, Berlin 2008, S. 49–70.

Hutter, Michael: Prekäre Werte. Zum Überleben von künstlerischer Qualität auf Märkten, in: oeconomia. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft (Kaleidogramme, Bd. 28), hrsg. von Marc Markowski/Hergen Wöbken, Berlin 2007, S. 115–122.

Hutter, Michael: Wertwechselstrom. Texte zu Kunst und Wirtschaft, Hamburg 2010.

Hutter, Michael: Kunstpolitik als Schnittstellenmanagement, in: Ders. Wertwechselstrom, S. 185–200.

## I

Illner, Eberhard: „Kenner, kauft Kunst in Köln auf dem Kunstmarkt 68“. Die Stadt Köln und der Kölner Kunstmarkt, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 43–58.

Irrgang, Judith: Museum Frieder Burda, in: Unternehmer. Kunst. Sammler. Private Museen in Baden-Württemberg, hrsg. von Götz Adriani, Stuttgart 2009, S. 34–37.

## J

Jacobs, Brigitte: Im Spannungsfeld zwischen Kunstelite und Populärkultur. Der Kölner Kunstmarkt und seine Gegen- und Konkurrenzveranstaltungen in der Medienkritik, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 6), hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V., Köln 2003, S. 25–42.

Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst, 13 Stuttgart 2008.

Jakob, Gisela: Anerkennungskultur als Ausdruck einer modernen Engagementförderung, in: Ehrenamt – Qualität und Chance für die Soziale Arbeit. Reader zur Sommeruniversität Ehrenamt 2006 Köln, hrsg. von Thomas Möltgen, Kevelaer 2006, S. 62–77.

Jakobs, Ludwig: Humanisierungstendenzen am Arbeitsplatz. Modelle und Erfahrungen in der Industrie, Bochum 1979.

Janes, Jackson/Stuchtey, Tim: Making Money by Doing Good, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 20–25.

Jessen, Ralf: Bewältigte Vergangenheit – blockierte Zukunft? Ein prospektiver Blick auf die bundesrepublikanische Gesellschaft am Ende der Nachkriegszeit, in: Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte, hrsg. von Konrad Jarausch, Göttingen 2008, S. 177–195.

Jordan, Stefan: Was sind Historische Prozesse?, in: Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen, hrsg. von Rainer Schützeichel/Stefan Jordan, Wiesbaden 2015, S. 71–85.

## K

Kaiser, Paul: Systemrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Los Angeles, 25.1.–19.4.2009, Nürnberg, 28.5.–6.9.2009, und Berlin, 3.10.2009–10.1.2010, hrsg. von Stephanie Barron/Sabine Eckmann, Köln 2009, S. 170–185.

Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siebert (Hrsg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999.

Kersting, Norbert: Bowling alone. Singing together? Zum Potential bürgerschaftlichen Engagements, in: Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich, hrsg. von Norbert Kersting/u. a., Opladen 2002, S. 77–87.

Kersting, Norbert: Bürgerschaftliches Engagement, soziales Kapital und Qualifizierung im Kulturbereich. Eine Einführung, in: Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich, hrsg. von Norbert Kersting/u. a., Opladen 2002, S. 17–45.

Kersting, Norbert/Brahms, Karin/Ge-recht, Cerstin/Weinbach, Kerstin (Hrsg.): Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich, Opladen 2002.

Kitschen, Frederike: Kommentar zu Franz Grosse Perdekamps Beitrag „Deutsch-französische Begegnung in der Kunst“, aus: Eine Begegnung, Ausstellungskatalog, Ruhr-Festspiele Recklinghausen 1950, o.S., in: Art Vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1960 (Passagen/Passages, Bd. 14), hrsg. von Martin Schieder, Berlin 2011, S. 283–288.

Klein, Ansgar/Olk,Thomas/Hartnuß,Birger: Engagementpolitik als Politikfeld: Entwicklungserfordernisse und Perspektiven, in: Engagementpolitik. Die Entwicklung der Zivilgesellschaft als politische Aufgabe (Bürgergesellschaft und Demokratie 32), hrsg. von Thomas Olk/Ansgar Klein/Birger Hartnuß, Wiesbaden 2010, S. 24–59

Klein, Armin: Kulturpolitik. Eine Einführung, <sup>3</sup>Wiesbaden 2009.

Klein, Armin: Der exzellente Kulturbetrieb, <sup>3</sup>Wiesbaden 2011.

Kießmann, Christoph: Die Doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955, 5Göttingen 1991.

Knapstein, Gabriele: Nur was aufbewahrt wird, ist später da. Sammler und Liebhaber von Fluxus in Deutschland, in: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994, hrsg. von René Block, Stuttgart 1995, S. 62–70.

Knoblich, Tobias J./Scheydt, Oliver: Zur Begründung von Cultural Governance, in: Politische Steuerung (APuZ 8/2009), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009, S. 34–40.

Koch, Lars (Hrsg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, Bielefeld 2007.

Koechel, Nicola: Eine Strategie der Flexibilität – Die frühen Jahre der Galerie Rudolf Zwirner, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 3), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1998, S. 11–33.

Kössner, Brigitte: Marketingfaktor Kunst-sponsoring. Neue Impulse durch Partnerschaften von Wirtschaft und Kunst, Wien/Hamburg 1999.

Koldehoff, Stefan: Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt, Köln 2014.

Kostenbader, Uli: Die Wirtschaft als Stifter, Spender und Sponsor, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Florian Mercker, Berlin 2005, S. 621–628.

Kracht, Isgard: Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach, in: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), hrsg. von Maïke Steinkamp/Ute Haug, Berlin 2010, S. 41–60.

Kramer, Dieter: Kulturpolitik neu erfinden. Die Bürger als Nutzer und Akteure im Zentrum des kulturellen Lebens, Essen 2012.

Krause, Markus: Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945–1950, Berlin 1995.

Kreikebaum, Hartmut/Herbert, Klaus-Jürgen (Hrsg.): Humanisierung der Arbeit. Arbeitsgestaltung im Spannungsfeld ökonomischer, technologischer und humanitärer Ziele, Wiesbaden 1988.

Kuhn, Thomas: Humanisierung der Arbeit: Ein Projekt vor dem erfolgreichen Abschluss oder vor neuartigen Herausforderungen?, in: Zeitschrift für Personalforschung 3/2002, hrsg. von Wolfgang Mayrhofer/Michael Meyer, S. 342–358.

## L

Lamprecht, Wolfgang: Schaffe Vertrauen, rede darüber und verdiene daran. Kommunikationspraxis und Performance Measurement von Corporate Culture Responsibility, Wiesbaden 2013.

Lamprecht, Wolfgang: Corporate Cultural Responsibility. Moratorium für Kultursponsoring, Wiesbaden 2014.

Lang, Lothar: Kunstzentren in einem kleinen Land, in: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen/Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 78–82.

Lauterbach, Wolfgang/Hartmann, Michael/Ströing, Miriam (Hrsg.): Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, Wiesbaden 2014.

Leber, Christina: Kunstsammlungen in deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000. Eine

Untersuchung der Sammlungsmodelle der HERTA GmbH, der Tetra Pak Rausing & Co. KG, der Deutschen Bank AG, der Adolf Würth GmbH & Co. KG sowie der DG BANK Deutsche Genossenschaftsbank AG (Europäische Hochschulschriften, Bd. 430), Frankfurt a.M. 2008.

Leeb, Susanne: Die modernen Troglodyten. Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Doll/u. a., Köln 2006, S. 149–164.

Lehmann-Fiala, Brigitte: Corporate Art und marketingorientierte Unternehmensführung. Eine interdisziplinäre Analyse zu Kunst, Kunstwirkung und Ästhetik im Marketing kunstbranchenfremder Unternehmen (Schriftenreihe Schwerpunkt Marketing, Bd. 52), München 2000.

Lesching, Gregor: Mythos Sponsoring. Kultursponsoring: Finanzierungsinstrument der Zukunft?, Düsseldorf 2005.

Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin: Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking, in: Cultural Hacking. Kunst des strategischen Handelns, hrsg. von Thomas Düllo/Franz Liebl, Wien 2005, S. 13–46.

Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin: Cultural Hacking: Exploration von Kunden und Marken, in: oeconomica. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft (Kaleidogramme, Bd. 28), hrsg. von Marc Markowski/Hergen Wöbken, Berlin 2007, S. 81–95.

Lippert, Werner: Corporate Collecting – res publica?, in: Corporate Collecting: Manager – die neuen Medici?, hrsg. von Werner Lippert, Düsseldorf/Wien/New York 1990, S. 11–26.

Litzel, Susanne/Loock, Friedrich/Brackert, Annette (Hrsg.): Handbuch Wirtschaft und Kultur. Formen und Fakten unternehmerischer Kulturförderung, Berlin/Heidelberg 2003.

Lösel-Sauermann, Iris: Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht (Europäische Hochschulschriften 28), Frankfurt a.M. 1993.

Loock, Friedrich: Kunst-sponsoring. Ein Spannungsfeld zwischen Unternehmen, Künstlern und Gesellschaft, Wiesbaden 1988.

Lott-Rechke, Dagmar: „Zu meiner Legitimation darf ich anfügen, daß ich Kunstfreund bin, auch Sammler.“ Hermann F. Reemtsma und die Kunst, in: „Kunstwerke, die mich angehen“. Der Sammler Hermann F. Reemtsma (1892–1961), hrsg. von Eva Caspers, Hamburg 1992, S. 7–18.

Lüddemann, Stefan: Ausbruch aus der Überraschungsroutine – Wann ist eine Kommunikation mit Kunst innovativ?, in: Innovation durch Kommunikation: Kommunikation als Innovationsfaktor für Organisationen, hrsg. von Thomas Heinze, Wiesbaden 2009, S. 121–134.

Lüttich, Jürgen/Scheel, Joachim/Salchow, Claudia: Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990. Malerei, Graphik und Kleinplastik, in: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 85–130.

## M

Mai, Ekkehard/Paret, Peter (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 1993.

Mann, Siegfried: Macht und Ohnmacht der Verbände. Das Beispiel des Bundesverbandes der Deutschen Industrie e.V. (BDI) aus empirisch-analytischer Sicht, Baden-Baden 1994.

Manske, Hans-Joachim: Anschlussversuche an die Moderne: Bildende Kunst in Westdeutschland 1945–1960, in: Modernisierung im Wiederaufbau. Die Westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre (Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Bd. 33), hrsg. von Axel Schildt/Arnold Sywottek, Bonn 1993, S. 563–582.

Manske, Hans-Joachim: „Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp“ – Zur Bildenden Kunst der 60er Jahre in Deutschland, in: Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 37), hrsg. von Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers, Hamburg 2000, S. 768–807.

Markowski, Marc/Wöbken, Hergen (Hrsg.): oeconomica. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft (Kaleidogramme, Bd. 28), Berlin 2007.

Maset, Pierangelo: Die Kunst und der 11. September: Die Kunst und der Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, hrsg. von Matthias N. Lorenz, Würzburg 2004, S. 183–193.

Maurer, Michael: Alte Kulturgeschichte – Neue Kulturgeschichte?, in: Historische Zeitschrift, Bd. 280 (2005), S. 280–304.

Mensch, Bernhard: Das Ludwig-Institut für Kunst der DDR in Oberhausen – Geschichte und Perspektiven, in: Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990, hrsg. von Evelyn Weiss, Heidelberg 1990, S. 54–58.

Mensch, Bernhard: Blick zurück. Die Sammlung „Kunst der DDR“ in Oberhausen, in: Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen, 11.2.2006–14.5.2006, hrsg. von Bernhard Mensch/Peter Pachnicke, Oberhausen 2006, S. 202–207.

Mensch, Bernhard/Pachnicke, Peter (Hrsg.): Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen, 11.2.2006–14.5.2006, Oberhausen 2006.

Mercker, Florian/Peters, Fokke: Die Förderung der Kultur als Stiftungszweck, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/ Florian Mercker, Berlin 2005, S. 176–184.

Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983.

Meyen, Michael: Medialisierung, in: Medien & Kommunikationswissenschaft 57, Heft 1, hrsg. von Hans-Bredow-Institut, Hamburg 2009, S. 23–38.

Michels, Karen: Exil von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen, in: Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 90–93.

Milian, Catherine: Deutsche Kunstbeachtung. Das Verbot der Kunstkritik im Nationalsozialismus, in: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Bd. 2, hrsg. von Jan Tabor, Baden 1994, S. 546–549.

Mir, Emanuel: Kunst Unternehmen Kunst. Die Funktion der Kunst in der postfordistischen Arbeitswelt, Bielefeld 2014.

Münch, Richard: Zwischen Affirmation und Subversion: Populärkultur im globalen System, in: Kulturwandel und Globalisierung, hrsg. von Caroline Y. Robertson/Carsten Winter, Baden-Baden 2000, S. 137–152.

Muschter, Gabriele: Verstand, Auge und Herz, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 123–131.

Muschter, Gabriele/Stiftung Neue Kultur (Hrsg.): Klaus Werner: Für die Kunst, Köln 2009.

## N

Nährlich, Stefan: Euphorie des Aufbruchs und Suche nach gesellschaftlicher Wirkung, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 26–31.

Nathaus, Klaus: Sozialgeschichte und Historische Sozialwissenschaft, in: Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, hrsg. von Frank Bösch/Jürgen Danyel, Göttingen 2012, S. 204–224.

Nerdinger, Winfried, Das Pseudomäzenatentum Adolf Hitlers, in: Sammler, Stifter und Museen, Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai/Peter Paret, Köln 1993, S. 255–264.

Nisbet, Peter (Hrsg.): The Bush-Reisinger Museum. Harvard University Art Museums, London 2007.

## O

Olk, Thomas/Klein, Ansgar/Hartnuß, Birger (Hrsg.): Engagementpolitik. Die Entwicklung der Zivilgesellschaft als politische Aufgabe (Bürgergesellschaft und Demokratie 32), Wiesbaden 2010.

## P

Pätzke, Hartmut: Der Staatliche Kunsthandel der DDR, in: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen/Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 57–62.

Petropoulos, Jonathan: Für Deutschtum und Eigennützig. Die Kunstsammlungen der Nazi-Eliten, in: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Bd. 2, hrsg. von Jan Tabor, Baden 1994, S. 568–579.

Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.

Pluschke, Ulrike: Kunstsponsorship. Vertragsrechtliche Aspekte (Recht der Wissenschaft, Bd. 4), Berlin 2005.

Pohl, Erika/Ströher, Ursula/Pohl, Gerhard (Hrsg.): Karl Ströher. Sammler und Sammlung, Darmstadt 1982.

Pohlig, Matthias: Vom Besonderen zum Allgemeinen? Die Fallstudie als geschichtstheoretisches Problem, in: Historische Zeitschrift, Bd. 297, Heft 2 (2013), S. 297–319.

Polteraue, Judith: Corporate-Citizenship-Forschung in Deutschland, in: Corporate Citizenship (APuZ 31/2008), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2008, S. 32–38.

Priddat, Birger P.: Ausloten eines Interface: Wirtschaft und Kunst. Ein Essay, in: oecnomonta. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft (Kaleidogramme, Bd. 28), hrsg. von Marc Markowski/Hergen Wöbken, Berlin 2007, S. 15–35.

## R

Rauterberg, Hanno: Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung, Frankfurt a.M. 2007.

Rehberg, Karl-Siebert: Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“, in: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von Paul Kaiser/Karl-Siebert Rehberg, Hamburg 1999, S. 17–56.

Rehberg, Karl-Siebert: Negation der Wachstumslogiken? Zur „Kulturbe-deutung“ demographischen Wandels, in: Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siebert Rehberg/Gisela Staupe/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 27–40.

Rehberg, Karl-Siebert/Staupe, Gisela/Lindner, Ralph: Vorwort, in: Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), hrsg. von Karl-Siebert Rehberg/Gisela Staupe/Ralph Lindner, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 7–17.

Rehberg, Karl-Siebert/Staupe, Gisela/Lindner, Ralph (Hrsg.): Kultur als Chance. Konsequenzen des demographischen Wandels (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 8), Köln/Weimar/Wien 2011.

Reimer, Sabine: Die Stiftung im Rahmen von Corporate Social Responsibility und Corporate Citizenship und verständigungsorientierter Öffentlichkeitsarbeit, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/ Florian Mercker, Berlin 2005, S. 613–620.

Reitmayer, Morten/Rosenberger, Ruth: Einleitung, in: Unternehmen am Ende des „goldenen Zeitalters“. Die 1970er Jahre in unternehmens- und wirtschaftshistorischer Perspektive, hrsg. von Morten Reitmayer/Ruth Rosenberger, Essen 2008, S. 9–27.

Reitmayer, Morten/Rosenberger, Ruth (Hrsg.): Unternehmen am Ende des „goldenen Zeitalters“. Die 1970er Jahre in unternehmens- und wirtschaftshistorischer Perspektive, Essen 2008.

Ridler, Gerda: Privat gesammelt – öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen, Bielefeld 2012.

Riethmüller, Albrecht: Deutsche Leitkultur Musik und neues Leitbild USA in der frühen Bundesrepublik, in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 215–232.

Robertson, Caroline Y./Winter, Carsten (Hrsg.): Kulturwandel und Globalisierung, Baden-Baden 2000.

Rödter, Andreas: Wertewandel und Postmoderne. Gesellschaft und Kultur der Bundesrepublik, Deutschland 1965–1990, Stuttgart 2004.

Rößler-Lelickens, Sybille: Die Kunstausstellungen der Ruhrfestspiele der fünfziger Jahre in der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen (Europäische Hochschulschriften 28, Bd. 122), Frankfurt a.M. 1991.

Roters, Eberhard: Die Spannweite der Konflikte. Der deutsch-deutsche Bilderstreit, in: Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig, Ludwiggalerie Schloss Oberhausen, 11.2.2006–14.5.2006, hrsg. von Bernhard Mensch/Peter Pachnicke, Oberhausen 2006, S. 188–193.

Roth, Peter: Kultur-Sponsoring. Meinungen, Chancen und Probleme, Konzepte, Beispiele, Landsberg 1989.

Rothe, Christine: Kultursponsoring und Image-Konstruktion. Interdisziplinäre Analyse der rezeptionsspezifischen Faktoren des Kultursponsoring und Entwicklung eines kommunikationswissenschaftlichen Image-Approaches, Univ. Diss. Bochum 2001.

Rothmund, Kathrin: Internet – Verbreitung und Aneignung in den 1990ern, in: Die Kultur der 90er Jahre (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), hrsg. von Werner Faulstich, München 2010, S. 119–136.

Rother, Lynn: Die Kunstförderung der Deutschen Bank. Mittel zum Zweck? Das Konzept „Kunst am Arbeitsplatz“ am Beispiel der Frankfurter Konzernzentrale, in: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, 54 (2009) Heft 2, S. 158–178.

Ruhrberg, Bettina: Kunsthalle Weishaupt, in: Unternehmer. Kunst. Sammler. Private Museen in Baden-Württemberg, hrsg. von Götz Adriani, Stuttgart 2009, S. 179–181.

## S

Sabrow, Martin: Zäsuren in der Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, hrsg. von Frank Bösch/Jürgen Danyel, Göttingen 2012, S. 109–130.

Sager, Peter: Die Besessenen – Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio, Köln 1992.

Salfer, Peter/Furmaniak, Karl: Das Programm „Forschung zur Humanisierung des Arbeitslebens“, in: Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt und Berufsforschung Jg. 14, Heft 3 (1981), S. 235–245.

Sauer, Dieter: Von der „Humanisierung der Arbeit“ zur „Guten Arbeit“, in: Humanisierung der Arbeit (APuZ 15/2011), hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2011, S. 18–24.

Schade, Günter: Ostdeutschland und DDR. Die Museen nach '45, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns hrsg. von Hugo Borger/Ekkehard Mai/Stephan Waetzholdt, Köln/Wien 1991, S. 199–213.

Schäfer, Claire Kim: Corporate Volunteering und professionelles Freiwilligenengagement. Eine organisationssoziologische Beobachtung, Wiesbaden 2009.

Schäfer, Henry: Ratings im Dienste des Corporate Citizenship – eine Sichtweise basierend auf geld- und marktwirtschaftlichem Verhalten von Anspruchsgruppen, in: Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27), hrsg. von Holger Backhaus-Maul/u. a., <sup>2</sup>Wiesbaden 2010, S. 298–316.

Scherer, Christoph/Kunze, Caren: Globalisierung, Göttingen 2011.

Scheytt, Oliver: Vorwort, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2008, Bd. 8, hrsg. von Bernd Wagner, Bonn 2008, S. 13 f.

Schieder, Martin: Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959 (Passagen/Pasages, Bd. 12), hrsg. von Uwe Fleckner/Thomas W. Gaehtgens/Martin Schieder, Berlin 2005.

Schildt, Axel: Ankunft im Westen, Ein Essay zu Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik, Frankfurt a.M. 1999.

Schildt, Axel: Materielle Wohlstand – pragmatische Politik – kulturelle Umbrüche. Die 60er Jahre in der Bundesrepublik, in: Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 37), hrsg. von Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers, Hamburg 2000, S. 21–53.

Schildt, Axel: Zur sogenannten Amerikanisierung in der frühen Bundesrepublik – einige Differenzierungen, in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 23–44.

Schildt, Axel/Siegfried Detlef (Hrsg.): Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, München 2009.

Schildt, Axel/Siegfried, Detlef/Lammers, Karl Christian (Hrsg.): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 37), Hamburg 2000.

Schildt, Axel/Sywotek, Arnold (Hrsg.): Modernisierung im Wiederaufbau. Die Westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre (Politik- und Gesellschaftsgeschichte, Bd. 33), Bonn 1993.

Schirmer, Gisela: DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch, Bonn 2005.

Schmitt, Eva: Arts & Business. Evaluation von Programmen des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. zur Förderung kultureller Kompetenz, unveröff. Masterarbeit Ludwigsburg 2012.

Schneider, Irmela: Zur Relationierung von Medialisierung/Amerikanisierung und Globalisierung/Lokalisierung in Mediendiskursen des 20. Jahrhunderts, in: Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, hrsg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 155–180.

Schneider, Irmela: Hybridisierung als Signatur der Zeit, in: Kulturwandel und Globalisierung, hrsg. von Caroline Y. Robertson/Carsten Winter, Baden-Baden 2000, S. 175–187.

Schrallhammer, Julia: Public Private Partnership im Bereich Kunst und Kultur vor dem Hintergrund der historisch-traditionellen Begründung öffentlicher Kunst- und Kulturförderung in Deutschland, Univ. Diss. Regensburg 2006.

Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Döll/u. a., Köln 2006, S. 209–238.

Schultz, Regina: Die Galerie der Spiegel und der bundesdeutsche Markt, in: sediment (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 1), hrsg. vom Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels e.V., Bonn 1994, S. 21–24.

- Schulz, Christina: Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland, Marburg 2007.
- Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart, <sup>2</sup>Frankfurt a.M. 2005.
- Schulze, Winfried: Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente“, in: Ders., Ego-Dokumente, Berlin 1996, S. 11–30.
- Sebaldt, Armin/Alexander Straßner: Verbände in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2004.
- Severin, Ingrid: „Bausteine“ für die Museen nach 1945. Die Sammlungen Haubrich – Sprengel – Reemtsma, in: Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai/Peter Paret, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 265–294.
- Siebeneicke, Arnulf: „Optimismus, Stolz, Arbeitsfreude und Wohlbefinden“ Kunstaufträge der Betriebe in der DDR, in: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 125–157.
- Speck, Reiner: Peter Ludwig. Sammler, Frankfurt a.M. 1986.
- Stark, Barbara: Gartenbau und Kunstpflege. Walter Kaesbachs Jahre 1945 bis 1961, in: Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, hrsg. von Christoph Bauer/Barbara Stark, Lengwil am Bodensee 2008, S. 49–63.
- Stecker, Heidi: Räume für Kunst. Über Klaus Werners Leipziger Zeit, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 194–204.
- Stehr, Nico: Die Moralisierung der Märkte. Eine Gesellschaftstheorie, Frankfurt a.M. 2007.
- Steiner, Barbara: Die Tür zur Welt. Klaus Werners Tätigkeit im internationalen Kontext, in: Klaus Werner: Für die Kunst, hrsg. von Gabriele Muschter/Stiftung Neue Kultur, Köln 2009, S. 186–191.
- Steinkamp, Maike/Haug, Ute (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), Berlin 2010.
- Stockhausen, Claudia: Kunstförderung durch Unternehmen. Die Daimler Kunst Sammlung, Saarbrücken 2008.
- Strachwitz, Rupert Graf: Traditionen des deutschen Stiftungswesens – ein Überblick, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Florian Mercker, Berlin 2005, S. 33–45.
- Strachwitz, Rupert Graf: Stiftungen im gesellschaftlichen Diskurs. Zur Rezeption und Akzeptanz der Institution Stiftung im 19. und 20. Jahrhundert, in: Stiftungen seit 1800. Kontinuitäten und Diskontinuitäten (Maecenata Schriften Bd. 3), hrsg. von Thomas Adam/Manuel Frey/Rupert Graf Strachwitz, Stuttgart 2009, S. 1–13.
- Strachwitz, Rupert Graf: Wer sind die Akteure des Stiftungsbooms? Zu den Veränderungen im Selbstverständnis von Stiftern, in: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 117–131.
- Strachwitz, Rupert Graf/Mercker, Florian (Hrsg.): Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, Berlin 2005.
- Strachwitz, Rupert Graf/Toepler, Stefan (Hrsg.): Kulturförderung. Mehr als Sponsoring, Wiesbaden 1993.
- Strauch, Volkmar: Plädoyer für einen ressortübergreifenden, integrierten Ansatz in der Kulturwirtschaftspolitik, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2008, Bd. 8, hrsg. von Bernd Wagner, Bonn 2008, S. 187–194.
- Ströing, Miriam: Über die Philanthropen unter den Reichen, in: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 153–180.
- Ströing, Miriam/Lauterbach, Wolfgang: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft: Ein wichtiger Zusammenhang, in: Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft, hrsg. von Wolfgang Lauterbach/Michael Hartmann/Miriam Ströing, Wiesbaden 2014, S. 7–18.
- T**
- Tabor, Jan (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Bd. 2, Baden 1994.
- Tannert, Christoph: Warmer Regen aus allen Himmelsrichtungen. Anmerkungen zum Thema Auftragskunst und Kunstförderung, in: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 211–220.
- Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985.
- Thomas, Karin: Individualität als subversive Strategie der Rebellion, in: Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990, hrsg. von Evelyn Weiss, Heidelberg 1990, S. 16–26.
- Thommen, Jean-Paul/Achleitner, Ann-Kristin (Hrsg.): Allgemeine Betriebswirtschaftslehre. Umfassende Einführung aus managementorientierter Sicht, <sup>7</sup>Wiesbaden 2012.
- Toepler, Stefan: Das Stiftungswesen in den USA, in: Stiftungen in Theorie, Recht und Praxis. Handbuch für ein modernes Stiftungswesen, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Florian Mercker, Berlin 2005, S. 977–985.
- Tschopp, Silvia Serena: Die Neue Kulturgeschichte – eine (Zwischen-)Bilanz, in: Historische Zeitschrift, Bd. 289 (2009), S. 573–606.
- U**
- Uhl, Heidemarie: „Kultur“ und/oder „Gesellschaft“? Zur „kulturwissenschaftlichen Wende“ in den Geisteswissenschaften, in: Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen (Rombach Wissenschaften, Bd. 1), hrsg. von Lutz Musner/Gotthart Wunberg, <sup>2</sup>Freiburg i.Br. 2003, S. 241–258.
- Ullrich, Wolfgang: Grenzüberschreitungen. Die achtziger Jahre, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 85–99.
- Ullrich, Wolfgang: Neue Länder, neue Ziele. Die neunziger Jahre, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI. Ein Modell der Kulturförderung, hrsg. von Walter Grasskamp/Wolfgang Ullrich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 111–125.
- Ullrich, Wolfgang: Was will die Wirtschaft von der Kunst?, in: Die Ich-Ressource – Zur Kultur der Selbst-Verwertung, hrsg. von Jan Verwoert, München 2003, S. 87–103.
- Ursprung, Philip: Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, München 2010.

## V

Vilmar, Fritz (Hrsg.): Menschenwürde im Betrieb. Modelle der Humanisierung und Demokratisierung der industriellen Arbeitswelt, Hamburg 1973.

Voigt, Vanessa: Der Handel mit der Moderne „im Hinterstübchen“. Günter Franke als Kunsthändler des Sammlerpaars Margrit und Bernhard Sprengel, in: *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), hrsg. von Maike Steinkamp/Ute Haug, Berlin 2010, S. 127–146.

## W

Wagner, Bernd: Ehrenamt und bürgerschaftliches Engagement aus kulturpolitischer Sicht. Am Beispiel des Museumsbereichs, in: *Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich*, hrsg. von Norbert Kersting/u. a., Opladen 2002, S. 95–112.

Wagner, Bernd: Kulturwirtschaft und Kreative Stadt. Einleitung, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2008*, Bd. 8, hrsg. von Bernd Wagner, Bonn 2008, S. 15–31.

Wagner, Bernd (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2008*, Bd. 8, Bonn 2008.

Wagner, Bernd: Private Kunst- und Kulturförderung – Rück- und Ausblick in einem traditionsreichen Feld, in: *Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen: der deutsche Weg im internationalen Kontext*, hrsg. von Sebastian Braun, Wiesbaden 2010, S. 143–144.

Warnke, Martin: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*, hrsg. von Dieter Bänisch, Tübingen 1985, S. 209–222.

Warnke, Martin: Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 357–359.

Weber, Bianca Edda: *Kunst im Unternehmen: Ein Mehrwert in Zeiten des Wandels*, Hamburg 2010.

Wedekind, Gregor: Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der documenta als Antwort auf „unsere deutsche Lage“, in: *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland* (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Doll/u. a., Köln 2006, S. 165–181.

Wehler, Hans-Ulrich: *Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zur Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1980.

Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990*, <sup>3</sup>München 2008.

Weiss, Evelyn: *Bilder aus Deutschland – Eine Einführung*, in: *Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990*, hrsg. von Evelyn Weiss, Heidelberg 1990, S. 8–14.

Weiss, Evelyn (Hrsg.): *Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Malerei, Skulptur, Grafik. Eine Ausstellung des Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 30.9.–4.11.1990*, Heidelberg 1990.

Wenk, Silke: Der Kulturkreis im BDI und die Macht der Kunst, in: *Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45*, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, S. 80–83.

Wenk, Silke: *Zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst. Historische Analyse und empirische Untersuchung in Betrieben der Bundesrepublik*, Köln 1982.

Wieland, Wolfgang: *Entwicklung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck, Stuttgart 1994, S. 199–228.

Wieland, Josef: *Corporate Citizens sind kollektive Bürger*, in: *Corporate Citizenship in Deutschland. Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Bilanz und Perspektiven (Bürgergesellschaft und Demokratie 27)*, hrsg. von Holger Backhaus-Maul/u. a., <sup>2</sup>Wiesbaden 2010, S. 131–137.

Wieland, Josef/Walter Conradi (Hrsg.): *Corporate Citizenship. Gesellschaftliches Engagement - unternehmerischer Nutzen*, Marburg 2002.

Wiesand, Andreas Johannes: *Götterdämmerung der Kulturpolitik. Anmerkungen zur Karriere der „Creative Industries“*, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2008*, Bd. 8, hrsg. von Bernd Wagner, Bonn 2008, S. 61–72.

Willems, Ulrich/Winter, Thomas: *Interessenverbände als intermediäre Organisationen. Zum Wandel ihrer Strukturen, Funktionen, Strategien und Effekte in einer veränderten Umwelt*, in: *Interessenverbände in Deutschland*, hrsg. von Thomas von Winter/Ulrich Willems, Wiesbaden 2007, S. 13–50.

Willnauer, Franz: *Der Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie e.V.*, in: *Kulturförderung. Mehr als Sponsoring*, hrsg. von Rupert Graf Strachwitz/Stefan Toepler, Wiesbaden 1993, S. 235–249.

Wilmes, Daniela: *Privates Sammeln mit Kalkül. Aspekte der Sammeltätigkeit von Josef Haubrich im Nationalsozialismus*, in: *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 5), hrsg. von Maike Steinkamp/Ute Haug, Berlin 2010, S. 147–169.

Wilmes, Daniela: *Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie 2), Berlin 2012.

Wimmer, Dorothee: *Die „Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte*, in: *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland* (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Doll/u. a., Köln 2006, S. 137–147.

Wimmer, Dorothee: *„Grande Dame der deutschen Kunstsammlungen“*. Die Sammlerin Ingvild Goetz, in: *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, hrsg. von Dorothee Wimmer/Christina Feilchenfeldt/Stephanie Tasch, Berlin 2009, S. 215–230.

Wimmer, Michael: *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich*, Innsbruck/Wien/Bozen 2011.

Winter, Carsten: *Kulturwandel und Globalisierung. Eine Einführung in die Diskussion*, in: *Kulturwandel und Globalisierung*, hrsg. von Caroline Y. Robertson/Carsten Winter, Baden-Baden 2000, S. 13–73.

Wolfrum, Edgar: *„Zeit der schönen Nöte“*. Kultur als Umerziehungsmaßnahme und Trostspenderin, in: *Krisenjahre und Aufbruchzeit. Alltag und Politik im französisch besetzten Baden 1945–1949* (Nationalsozialismus und Nachkriegszeit in Südwestdeutschland, Bd. 3), hrsg. von Edgar Wolfrum/Peter Fäßler/Reinhard Grohnert, München 1996, S. 203–212.

Wolfrum, Edgar: *Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2006.

Wolfrum, Edgar: *Rot-Grün an der Macht. Deutschland 1998–2005*, München 2013. Wollenhaupt-Schmidt, Ulrike: *documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945–1960* (Europäische Hochschulschriften, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 219), Frankfurt a.M. 1994.

## Z

Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre (Europäische Hochschulschriften, Bd. 418), Frankfurt a.M. 2006.

Zimmer, Anette: Interessenverbände als Dienstleister und Träger öffentlicher Aufgaben, in: Interessenverbände in Deutschland, hrsg. von Thomas von Winter/Ulrich Willems, Wiesbaden 2007, S. 393–412.

Zimmermann, Olaf: Vorwort, in: Die Kirchen, die unbekannteste kulturpolitische Macht (Aus Politik und Kultur 2), hrsg. von Olaf Zimmermann/Theo Geißler, Berlin 2007, S. 5–6.

Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: Das „Leverkusener Gespräch“, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuitäten und Neubeginn in Deutschland (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), hrsg. von Nicola Doll/u. a., Köln 2006, S. 183–194.

Zweite, Armin: „It takes art to make a company great“ Amerika, Philipp Morris und die Kunst, in: Junge Kunst in Deutschland – privat gefördert –, hrsg. von Dieter Honisch, Berlin 1982, S. 22–35.

## Online-Publikationen

Stand: 4.07.2015

Büschgen, Hans Egon: Kunst-Sponsoring durch Banken – Das Beispiel des Kunstkonzepts der Deutschen Bank AG, Vortrag beim 11. Churburger Wirtschaftsgespräch am 12.10.1996, S. 1–38, pdf-Dokument: [http://www.econbiz.de/archiv/k/uk/ibank/kunst-sponsoring\\_banken.pdf](http://www.econbiz.de/archiv/k/uk/ibank/kunst-sponsoring_banken.pdf).

Eintrag „Horst, Karl August“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, über Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://www.munzinger.de/document/0000009381>.

Eintrag „Meyer-Clason, Curt“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, über Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://www.munzinger.de/document/00000015810>.

Farenholtz, Alexander: Lichtblick Kulturstiftung des Bundes. Staatliches Engagement in Zeiten knapper Kassen öffentlicher Haushalte, in: AKMB-news, 9 (2003), Nr. 2., S. 30–31, pdf-Dokument: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/akmb-news/issue/view/92/showToc>.

Hentschel, Beate/Hutter, Michael: Corporate Cultural Responsibility. Zur Pflege der Ressource Kultur, S. 1–4, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_hintergruende/ccr\\_projekt\\_einleitung.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_hintergruende/ccr_projekt_einleitung.pdf).

Köstlin, Thomas: Private Mittel für die Kultur – Strategien im Zeichen der Krise, in: Kulturmanagement und Kulturpolitik. Die Kunst, Kultur zu ermöglichen, F 3.11, hrsg. von Friedrich Loock/Oliver Scheytt, Loseblattsammlung, Berlin 2009, S. 1–12, pdf-Dokument: [http://www.exponatus.com/sites/default/files/koestlin\\_privat\\_mittel\\_fuer\\_die\\_kultur\\_kmp\\_f\\_3.11.pdf](http://www.exponatus.com/sites/default/files/koestlin_privat_mittel_fuer_die_kultur_kmp_f_3.11.pdf).

O.V.: Kulturelle Globalisierung, Soziale Netzwerke, in: Online-Lexikon der Bundeszentrale für politische Bildung „Nachschlagen. Zahlen und Fakten“: <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/globalisierung/52777/soziale-netzwerke>.

Rezensionsnotiz zu Nina Grunenberg's „Die Wundertäter. Netzwerke der deutschen Wirtschaft“ (2006): auf Homepage des Kulturmagazins „perlentaucher“: <http://www.perlentaucher.de/buch/nina-grunenberg/die-wundertaeter.html>.

Rutz, Andreas: Ego-Dokumente oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen, in: zeitenblicke 1 (2002), Nr. 2 (20. Dezember 2002): <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html>.

Speich Chassé, Daniel: Fortschritt und Entwicklung, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 21.09.2012: [http://docupedia.de/zg/Fortschritt\\_und\\_Entwicklung?oldid=106044](http://docupedia.de/zg/Fortschritt_und_Entwicklung?oldid=106044).

Springer Gabler Verlag (Hrsg.): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: „Angebotsökonomik“: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/54606/angebotsoekonomik-v9.html>.

Springer Gabler Verlag (Hrsg.): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort „Anspruchsgruppen“: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/1202/anspruchsgruppen-v6.html>.

Springer Gabler Verlag (Hrsg.): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort „Shareholder-Value“: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/9868/shareholder-value-v8.html>.

Springer Gabler Verlag (Hrsg.): Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort „Turnaround“: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/16678/turnaround-v8.html>.

Vowinckel, Annette: Zeitgeschichte und Kulturwissenschaft, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 4/2007, Heft 3, S. 393–407: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4741>.

Wagner, Bernd: Föderalismusreformen und ihre Bedeutungen für Kulturpolitik und kulturelle Bildung, Online-Dossier auf der Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung vom 21.08.2010: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60085/foederalismusreform>.

Wieland, Josef: Corporate Cultural Responsibility und WerteManagement, S. 1–4, pdf-Dokument: [http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb\\_csr\\_und\\_ccr/ccr\\_hintergruende/theorie-wieland.pdf](http://www.kulturkreis.eu/images/stories/downloads/pb_csr_und_ccr/ccr_hintergruende/theorie-wieland.pdf).

Abb. Umschlag  
Gustav Stein (rechts) mit Bundespräsidenten Theodor Heuss  
in der Ausstellung „ars Viva ‚59“ (Oetker, Die Kunstförderung  
des Kulturkreises, S. 10).



