Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: 113 (2011)

Heft: -: Kunst und Politik = Art et politique = Arte e politica = Art and politics

Artikel: "Eine Nation lebt ja nicht nur von Autobahnen und Kampfflugzeugen" : Die Kunstförderung in der Schweiz seit 1950. Ein Überblick = L'encouragement de l'art en suisse depuis 1950 - une vue d'ensemble = La promozione culturale in Svizzera dal 1950 - una pa...

Autor: Molin, Gioia dal / Keller, Patrizia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-624418

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

5. «EINE NATION LEBT JA NICHT NUR VON AUTOBAHNEN UND KAMPFFLUGZEUGEN.»[1]

Die Kunstförderung in der Schweiz seit 1950. Ein Überblick

01 *Gioia Dal Molin / Patrizia Keller** **Zur Jahreswende 1950/51 veröffentlichte die GSMBA in der Schweizer Kunst den vom Zeichner und Bildhauer Hansjörg Gisiger formulierten Brief an einen jungen Künstler, der – getrieben von «Kunstgelüsten»[2] – auf einen Rat hofft.**

02 **«Sie wissen [...] dass es Leute gibt, die man ehrfurchtsvoll Mäzene nennt. Es sollen dies Leute sein, welche aus reiner Liebe zur Kunst und aus Freude an ihren blauen Augen junge Talente unterstützen, um es ihnen zu ermöglichen ‚nur der Kunst zu leben'. Dazu kommt noch der tröstliche Gedanke, dass der Staat Dutzende von Stipendien an junge, hoffnungsfrohe Kunstjünger abzugeben hat.»**

03 **Doch schon in den nächsten Zeilen weist Gisiger darauf hin, dass Mäzene nur Bilder «von Leuten die schon lange tot sind, oder dann aber äusserst berühmt» kaufen, dass der Staat es vorziehe «Bildhauer Bünzli»[4] zu unterstützen und genau darauf bedacht sei, dass «die Kunst des Landes stets nach der Scholle dufte»[5]. 1950 vergab die Eidgenössische Kunstkommission (EKK) zwölf Stipendien und zehn Preise im Gesamtwert von 25'000 Franken an die aus 150 Bewerbern eruierten Maler, Graphiker, Bildhauer und Architekten.[6] Eine Preisvergabe, die vor allem Künstler mit Aussicht auf «erspriesslichen Erfolg» berücksichtigte.[7]**

04 **Während die offizielle Schweiz im Kontext einer Reaktivierung der Geistigen Landesverteidigung auf einer ideologischen Ebene den Anschluss an die Vorkriegszeit suchte, war die nach ‚Scholle duftende' Kunst der Landi 39 in den 1950er Jahren jedoch zusehends verschwunden. Auch die seit 1939 bestehende Pro Helvetia emanzipierte sich von ihren rechtsbürgerlichen Wurzeln.[8] Hatte sich Künstler Gisiger in seinen düsteren Prophezeiungen getäuscht? Nun, ideologische Ansprüche wurden an die Kunst noch immer gestellt: 1951 beteiligte sich die offizielle Schweiz erstmals an der Biennale von São Paolo. Dem Wunsch der Veranstalter, Max Bill, Paul Klee oder Hans Erni nach Brasilien zu entsenden, kam die EKK jedoch nicht nach: Während Bill zuviel Platz beansprucht hätte, war Klee nicht im Besitz eines Schweizer Passes und Erni aufgrund vermeintlicher kommunistischer Ideologien in Ungnade gefallen.[9] Indes avancierte der «politisch unverdächtigere Max Bill»[10] und mit ihm die konstruktiv-konkrete Kunst spätestens seit der Einladung an die Biennale Venedig 1958 zum Inbegriff eines staatspolitischen Selbstverständnisses der Schweiz als Nation, die auf Ordnung, Mass und Funktion fusste.[11] Ein inhaltlicher Aspekt, der auch den Ansprüchen privater Kunstförderer – gerade aus dem Banken- und Versicherungswesen – gefiel.**

05 Diese nicht-staatlichen Akteure traten im System der subsidiär organisierten Kunstförderung in den 1950er Jahren vermehrt in Erscheinung. Die von Gisiger erwähnte «reine Liebe zur Kunst» mag jedoch auch in der Zeit vor der «Erfindung» von Sponsoring kaum der einzige Beweggrund bei der Einrichtung einer Stiftung oder dem Aufbau einer Firmensammlung gewesen sein, obschon Hans Theler (National-Versicherung) oder Gottlieb Duttweiler (Migros) ihr Engagement für die Kunst durchaus als Mäzenatentum verstanden. Die Migros beispielsweise, deren Bekenntnis zur Kultur bereits in den Thesen[12] von 1950 festgehalten ist, zielte darauf, den «materiell gesättigten Menschen» bei der «Suche nach einer Sinngebung [des] Lebens»[13] zu unterstützen. Während die Kunstförderung von Migros oder National lange stark durch die jeweilige Persönlichkeit geprägt war und oftmals keine Kunstkommission amtete, zeugen Stiftungsratsprotokolle, wie beispielsweise von der Kiefer Hablitzel Stiftung, von einer Auseinandersetzung mit der Kunst.

06 Die 1960er Jahre zeichnen sich durch eine Pluralisierung der ästhetischen Positionen aus. Eine neue Künstlergeneration rebellierte gegen Bill und die Überväter der Moderne.[14] Auf der inhaltlichen Ebene der Kunstförderung machte sich dies vorerst jedoch kaum bemerkbar, oft blieben die «hoffnungsvollen Ansätze»[15] unentdeckt. Selbst wenn sich die Öffnung gegenüber neuen künstlerischen Positionen eher schleppend vollzog und die Diskrepanz zwischen den international anerkannten Schweizer Künstlern und den hierzulande tatsächlich geförderten Kunstschaffenden immer grösser wurde, manifestiert sich um 1970 ein Umdenken. Im Kontext der Veränderungen um 1968 erfuhren die kulturpolitischen Ansätze eine wesentliche gesellschafts- und bildungspolitische Ausrichtung. So plädierte der bereits 1969 vom Eidgenössischen Departement des Innern in Auftrag gegebene und 1975 publizierte Clottu-Bericht für eine «kulturelle Demokratie», die auf den gesellschaftsverändernden Aspekt von Kunst und Kultur pochte.

07 1978 fand in Zürich die Ausstellung «Banken fördern Kunst» statt, verschiedene Finanzinstitute präsentierten ihre Sammlungen. Die Banken negierten hierbei einseitig auf «Imagepflege» ausgerichtete Absichten und betonten, mit ihrem Engagement sowohl die Kunstschaffenden als auch das Kunstverständnis der Mitarbeiter zu fördern.[16] Die Gotthard-Bank hielt fest, dass «die Förderung der Avantgarde Sache der Privaten»[17] sei. Viele dieser Unternehmen konzentrierten sich jedoch vor allem auf Werke, die «zum Aufhängen oder Aufstellen» gedacht sind.[18] Konzept- und Videokunst oder explizit politische Werke vertrugen sich kaum mit der ‚Corporate Identity' des Unternehmens. Die öffentliche Kunstförderung war indessen gerade in den 1970er Jahren stark durch die personelle Zusammensetzung der EKK bestimmt. 1970 debattierte sie darüber, ob «Werken der Ideenkunst (Art Conceptuel, New Art, Joint Art) [...] ein künstlerischer Anspruch»[19] zugestanden werden kann, auf erste Foto- und Vi-

deoarbeiten wurde sehr zurückhaltend reagiert. 1976 kritisierte der Tages-Anzeiger, dass «Remo Rossi seit ‚urdenklichen Zeiten' an seiner Präsidentenwürde festhält»[20] und die Kommission dementsprechend unkompetent sei, neue künstlerische Tendenzen zu beurteilen. Die stetig ansteigende Teilnehmerzahl am Eidgenössischen Wettbewerb wurde in der Presse mehrheitlich mit der Losung ‚steigende Teilnehmerzahl – sinkende Qualität' quittiert.

08 Um 1980 machte sich eine zunehmende Verdichtung im Kunstfeld bemerkbar. Neue Museen, Galerien oder Künstlerkollektive entstanden, ebenso wuchs die Zahl von Stiftungen weiter an.[21] Die Pluralisierung fand sowohl auf der Ebene des Systems der Kunst als auch im Medium selbst statt. Kunstschaffende beschränkten sich nicht mehr auf eine einzige Ausdrucksform; oft fungierten sie selbst als Kuratoren. Zugleich begann eine Periode der Konvergenz von künstlerischem Selbstbewusstsein und Markterfolg, ebenso zeigte sich eine grosse Ausstellungs- und Promotionstätigkeit für Schweizer Kunstschaffende. Auch innerhalb der Beschickungspolitik der Biennale Venedig trat eine Wende ein. Statt der bisherigen Präsentation der historisch-statischen Kunstgeschichte interessierte neu die Frage nach der Aktualität. Zudem fand Kunst vermehrten Nutzen als Repräsentationsmittel für die offizielle Schweiz.[22]

09 Der Begriff des Kultursponsorings gewann zu Beginn der 1980er Jahre an Bedeutung und entwickelte sich zu einer verbreiteten Förderungsform. Überwog früher der Gedanke, mittels Kunst und Kultur einen ‚besseren' Menschen zu formen, stand nun die Imageförderung im Vordergrund. 1999 betonte Anne Keller, Leiterin des Kultursponsorings der Credit Suisse: «Ursprünglich wurzelt das Engagement der Bank im Mäzenatentum. Heute ist es im Zusammenhang mit unseren geschäftlichen Zielsetzungen zu sehen. Es geht vor allem um Kunden- und Imagepflege.»[23] Firmensammlungen positionieren sich oft im Bereich zwischen Förderung und Sponsoring und verstehen ihr Engagement als «doppelte Förderung»: gefördert wird der Kunstschaffende, aber auch der Betrachter, der Mitarbeiter. Doch gerade die Begriffe des Sponsorings und des Mäzenatentums sind uneindeutig, letzterer wird gerne rein philanthropisch missinterpretiert. In diesem Kontext siedelt sich auch die Auffassung vom Staat als legitimem Nachfolger des adeligen Mäzens an, sowie das komplexe Verhältnis zwischen Staat und Kunst und die Frage nach der Repräsentation des Staates mittels Kunst. Konflikte jüngerer Zeit – wie der medial aufgebauschte «Hirschhorn-Skandal» Ende 2004, der eine parlamentarisch erzwungene Herabsetzung des Pro Helvetia-Budgets zur Folge hatte – zeugen von der Aktualität des Themas. Bereits 1984 konstatierte Bruno Gasser, die Forderungen des Konservators des Aargauer Kunsthauses Heiny Widmer zusammenfassend: «Also soll der Staat selber darauf verzichten zu definieren, was Kunst, im speziellen förderungswürdige Kunst, ist und das Vertrauen an unabhängige Fachleute weitergeben, denen bewusst ist, dass es keine objek-

tiven Massstäbe gibt und die sich dennoch vom Auftrag leiten lassen, Qualität zu fördern.»[24]

10 Die Pluralisierung im Feld der Kunst geht zugleich mit Professionalisierungsbestrebungen einher. So wurde etwa 1981 zum 125-jährigen Bestehen der Schweizerischen Kreditanstalt die Jubiläumsstiftung als zusätzliches Instrumentarium ins Leben gerufen, eine permanente Kunstkommission amtete ab Anfang der 1990er Jahre. Um 1980 begann auch die Mobiliar die Richtlinien des ersten Kunstankaufskonzepts zu verfolgen, seit 1984 stand die Firmensammlung unter professioneller Leitung.[25] 1982 wurde der erste Manor Kunstpreis verliehen, der als Modell für die Individualförderung der 1990er Jahre bezeichnet werden kann.[26] Gründungen wie die Alfred Richterich Stiftung (1990), die Fondation Nestlé pour l'Art (1991) oder die Eröffnung des migros museums für gegenwartskunst 1996 in Zürich zeugen von einer weiteren Verdichtung. Zugleich boomten Entsendungspraktiken in Form von Artist in Residence-Programmen und Atelierstipendien. Mit der Verwerfung der Kulturinitiative und des bundesrätlichen Gegenvorschlages 1986 sowie der Ablehnung des Kulturförderungsartikels 1994 scheiterten jedoch die Bestrebungen, die öffentliche Kunstförderung gesetzlich zu verankern. Im selben Jahr wurde das Eidgenössische Stipendium in Eidgenössischer Preis umbenannt, wobei der Aspekt der Honorierung eines bereits geschaffenen Werkes nun überwiegt.[27]

11 In einer Zeit, in der Kunstschaffende zunehmend als Selbstvermarkter und «global players» agieren, stellt sich die Frage nach der Bedeutung unterschiedlicher Förderinstanzen und der Relevanz beispielsweise von Verkaufsmessen. Deren Stellenwert zeigt sich in der Präsenz der unterschiedlichen Akteure. So findet die Ausstellung der Werke der PreisträgerInnen des Eidgenössischen Wettbewerbs während der Art Basel statt oder der Gewinner des Kunstpreises der Nationale Suisse wird an der LISTE – The Young Art Fair präsentiert. Die so entstehende örtliche und inhaltliche Verknüpfung von Förderung und Markt bietet sowohl den Kunstschaffenden als auch den Förderern die Möglichkeit zum Ausbau ihres Netzwerkes.

12 Anlässlich der Umsetzung des neuen Kulturförderungsgesetzes und der Kulturbotschaft von 2012 bis 2015 stellt sich auch die Frage nach der Positionierung der privaten Kunstförderung. Übernimmt sie das Modell des Staates oder geht sie andere Wege? Das BAK streicht die Kunstförderung stark zusammen. Was geschieht, wenn «das beste Pferd im Stall verhungert»?[28] Ein Umstand, der ähnlich dem wachsenden Einfluss privater Akteure, bedeutende Folgen auf die Kunstförderung, die Kunstschaffenden und die Deutungshoheit des Bundesstaates hat. Welche Förderform, in welchem Mass und zu welchem Zeitpunkt die ‚Richtige' ist, wird wohl nie abschliessend beantwortet werden können. Doch dass es sie braucht, bedarf – zumindest für Roman Signer – keinerlei Zweifel: «Ich denke, kein Künstler schafft es ohne Unterstützung.»[29]

Anmerkungen

* Die Autorinnen befassen sich im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Dissertationsprojektes seit Januar 2011 mit der Thematik. Vorliegen der Artikel stellt eine erste Übersicht über die seither erfolgten Recherchen dar.

1 So Wilfried Moser (Zentralpräsident GSMBA) anlässlich einer Parteibefragung über die Kulturpolitik im Herbst 1975. In: Schweizer Kunst, Nr. 7, Okt. 1975, S. 3.

2 Ebd., Nr. 9/10, Nov./Dez. 1950, S. 77.

3 Ebd. S. 78.

4 Ebd., Nr. 1, Jan. 1951, S. 4.

5 Ebd.

6 Protokoll der 192. Sitzung der EKK, Archiv Bundesamt für Kultur, Bern. Die Kategorisierung nach Tätigkeiten entspricht ebenso dem Wortlaut des Protokolls wie die ausschliessliche Nennung der männlichen Form.

7 Bestimmungen über die Verleihung von Stipendien, 29. Sept. 1924. Dokumentation SIK-ISEA, Zürich, Dossier Kiefer-Hablitzel-Stiftung/Eidgenössisches Kunststipendium.

8 Vgl. dazu: Rüegg, Severin, Vielfalt, nicht Gegensätze. Die Förderpolitik im Inland, in: Hauser, Claude / Seger, Bruno / Tanner, Jakob (Hg.), Zwischen Kultur und Politik. Pro Helvetia 1939 bis 2009, Zürich 2010, S. 157f.

9 Schreiben des EDI vom 30. April 1951 an die brasilianische Gesandtschaft in Bern. Vgl. dazu: Keller, Patrizia, Zwischen Tradition und Aufbruch. Verfahren zur Auswahl der Schweizer KünstlerInnen für die Kunstbiennale Venedig 1950–2007, Lizentiatsarbeit, Zürich 2009, S. 38f. Folgende Kunstschaffende wurden schliesslich ausgestellt: Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Georges Froidevaux, Leo Leuppi, Claude Loewer, Richard P. Lohse, Sophie Taeuber-Arp und Otto Tschumi.

10 Von Moos, Stanislaus, Zweifrontenkunst. Auch ein Rückblick auf den Kalten Krieg, in: Albrecht, Juerg / Kohler, Georg / Maurer, Bruno (Hg.), Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur, Zürich 2010, S. 108.

11 Imesch, Kornelia, «Gute Form» und «Kalter Krieg». Die Schweizer Filmwochenschau. Bill'sche Ethik der Ästhetik, aus «Funktion und als Funktion», in: Ebd., S. 144f.

12 Duttweiler, Gottlieb und Adele, Thesen vom Jahre 1950, in: Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), Eine Brücke in die Zukunft. Jubiläumsschrift des Migros-Genossenschafts-Bundes. 1925–1955, Zürich 1955, S. 60.

13 Migros-Genossenschafts-Bund (Hg.), Die Kulturellen, sozialen und wirtschaftspolitischen Aufgaben der Migros-Gemeinschaft, 1974. Archiv Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich.

14 Wyss, Beat, Zeitlinien 1945–1968. Der Umbruch zwischen zwei Generationen, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), Das Kunstschaffen in der Schweiz. 1848–2006, Zürich 2006, S. 76.

15 Pressemappe, Eidgenössisches Kunststipendium 1975. Dokumentation SIK-ISEA (wie Anm. 7).

16 Schweizerischer Bankverein (Hg.), Banken fördern Kunst. Sammlung des schweizerischen Bankvereins Zürich, Ausst.-Kat., Zürich 1978, unpaginiert.

17 So Carlo von Castelberg (Mitglied des Verwaltungsrates Gotthard-Bank/Präsident Zürcher Kunstgesellschaft) in einem Interview, in: Tages-Anzeiger, 11.8.1978.

18 Ebd.

19 Protokoll der 261. Sitzung der EKK, 1970, Bundesamt für Kultur BAK, Bern.

20 So Fritz Billeter im Tages-Anzeiger, zit. nach Martin, Franziska, Vom Stipendium zum Eidgenössischen Preis. Orientierungswechsel des staatlichen Mäzenatentums?, in: Lienhard, Pierre-André, Bundesamt für Kultur (Hg.), Über Preise lässt sich reden. 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, 1899-1999, Zürich 1999, S. 227. Tatsächlich war Rossi seit 1948 Mitglied der EKK, von 1960 bis 1968 amtete als der Vizepräsident, von 1969 bis 1979 als deren Präsident.

21 1980 wurde die Schweizerische Arbeitsgemeinschaft kultureller Stiftungen gegründet (seit 2001 SwissFoundations), 1990 folgte in Basel die Arbeitsgemeinschaft für gemeinnützige Stiftungen (heute proFonds, Dachverband gemeinnütziger Stiftungen der Schweiz). Vgl. Hesse,

Jochen, Kulturstiftungen, in: Historisches Lexikon der Schweiz Bd. 7, Basel 2008, S. 488.

22 Die Entscheidung für San Staë als zweiter Austragungsort der Schweiz an der Biennale Venedig ab 1988 war ein deutliches Zeichen für das zunehmende staatliche Engagement. Vgl. dazu: Ursprung, Philip, Die Schweiz und die Kunstbiennale Venedig, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (wie Anm. 14), S. 160ff; Keller, (wie Anm. 9), S. 56f.

23 Von Däniken, Hans-Peter, Chagall macht die Kunden treu, in: Tages-Anzeiger, 26.3.1999.

24 Gasser, Bruno, Museale Leistungsschau. Das Eidgenössische Kunststipendium und das Kiefer-Hablitzel-Stipendium 1984, in: Schweizer Kunst 6, Juni/Juli/Aug. 1984, S. 10.

25 Wirth Schnöller, Liselotte, Kunst am Arbeitsplatz. Oder: Über die Nützlichkeit des Unvergleichlichen, in: Die Mobiliar, Bern (Hg.), Innovation und Tradition. Die Kunstsammlung der Mobiliar, Bern 2001, S. 13.

26 Dem Modell des Manor Kunstpreises, der mit der Errichtung einer ersten Einzelausstellung und der Publikation eines Kataloges gezielt junge Kunstschaffende fördert, steht die Binding-Stiftung gegenüber, die Kunstschaffenden ab 40 Jahren neuen Antrieb für ihre Karriere liefern möchte.

27 Vgl.: Martin, (wie Anm. 20), S. 229.

28 Mack, Gerhard, Das beste Pferd im Stall soll verhungern. Das Bundesamt für Kultur streicht die Kunstförderung massiv zusammen, in: NZZ am Sonntag, 19.06.2011, S. 58.

29 Vgl. Münch, Andreas, «Kein Künstler schafft es ohne Unterstützung». Roman Signer über seine Laufbahn, in: BAK-Journal. Bundesamt für Kultur, 2005, Nr. 15, S. 16.

5.1 L'ENCOURAGEMENT DE L'ART EN SUISSE DEPUIS 1950 – UNE VUE D'ENSEMBLE

01 *Gioia Dal Molin / Patrizia Keller* Après 1950, l'art constructif-concret s'est haussé, dans le contexte de réactivation de la défense nationale morale, au rang d'intérêt majeur par excellence de la politique intérieure suisse. En même temps, cet art fondé sur des formes claires intéressait de plus en plus de collectionneurs privés qui apparaissaient sur le devant de la scène. Leur engagement était souvent celui d'une personnalité, les commissions artistiques étaient encore rares. Les années 1960 se sont distinguées par une pluralisation des positions esthétiques, mais l'encouragement étatique de l'art a cependant réagi avec frilosité aux nouvelles tendances. Les changements de 1968 ont abouti à une politique culturelle orientée vers des approches socio-politique et éducationnelle, orientation qui est devenue tangible au milieu des années 1970. À partir de 1980, on observe une convergence croissante entre auto-assurance de l'artiste et succès sur le marché, les artistes commencent à se commercialiser et à se mondialiser. C'est à cette époque que se sont créées de nouvelles fondations et que le sponsoring culturel s'établit dans l'économie privée. Il ne s'agissait plus de façonner un être humain «meilleur», mais de faire la promotion de sa propre image. Les questions du sens de l'engagement personnel, des possibilités et des limites d'un encouragement de l'art étatique sont plus actuelles que jamais dans le contexte de la nouvelle loi sur l'encouragement de la culture.

5.2 LA PROMOZIONE CULTURALE IN SVIZZERA DAL 1950 – UNA PANORAMICA

01 *Gioia Dal Molin / Patrizia Keller* Dopo il 1950, in un contesto in cui l'ottica difensiva divenne prioritaria con la rinascita del movimento «Difesa spirituale», l'arte costruttivista-concreta assurse a quintessenza della coscienza politico-statale della Svizzera. Le sue forme chiare e geometriche corrispondevano al gusto dei mecenati privati, sempre più numerosi. Allora la promozione dell'arte era legata più all'interesse di singole persone che non all'impegno delle commissione artistiche. Gli anni 1960 videro moltiplicarsi le correnti estetiche, ma la promozione artistica statale reagì con cautela alle nuove tendenze. I movimenti studenteschi del 1968 portarono grandi cambiamenti, visibili dalla metà degli anni 1970, cui nemmeno l'arte rimase immune tanto che si orientò maggiormente alla politica sociale e educativa. Dal 1980 si osserva una convergenza tra coscienza artistica e successo commerciale: gli artisti promuovono personalmente la loro arte e, al contempo, operano quali attori globali. Parallelamente, vengono istituite fondazioni che promuovono la creazione artistica. Lo sponsoring culturale si afferma anche nell'economia privata. La priorità dell'arte non è più migliorare l'uomo ma promuovere un'immagine. Con la nuova legge sulla promozione della cultura, le questioni come l'importanza dell'impegno privato o le possibilità e i limiti della promozione dell'arte da parte dello Stato sono più che mai attuali.