

Das Künstlerbewusstsein von zeitgenössischen Künstlern

Der vorliegende Essay soll der Frage nachgehen, ob es für das Künstlerbewusstsein von zeitgenössischen Künstlern historische Erklärungsansätze gibt. Im Gespräch mit Künstlern im Rahmen des Projekts „GalerieEinsichten“ an der Universität Luzern begegnete ich wiederholt einem spezifischen Künstlerbewusstsein, welches ich in der Forschungsliteratur über Künstlerkarrieren des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit wiederfand. Die wiederkehrenden Motive sind die Äusserungen des sensiblen Künstlers gegenüber der harschen Aussenwelt, in der sich der Künstler zu Recht finden muss. Als eine Vermittlerperson, die entweder als Eindringling in die künstlerische Sphäre oder als Freund bis zum Verbündeten gegen die unwirtlichen Verhältnisse des Kunstsystems empfunden werden kann, wird wiederholt der Galerist genannt. Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, wie diese ambivalente Bedeutung der Position des Galeristen zustande gekommen ist. Dieser Essay will stereotypen Motiven des Künstlertums nachgehen und anhand einer historischen Spurensuche nach einem möglichen allgemein gültigen (europäischen) Künstlerverständnis suchen.

Die nachstehenden Bemerkungen stützen sich auf drei Untersuchungen, welche typische Künstlerkarrieren im jeweiligen Kunstsystem zum Thema haben. Einerseits ist dies Martin Warnkes viel rezitierte Untersuchung „Hofkünstler. Eine Vorgeschichte des modernen Künstlers“, welche die Veränderung der Künstlerposition im Gefüge der mittelalterlichen Gesellschaft porträtiert. Kunst, definiert Warnke, sei ein besonderes System menschlicher Tätigkeit, dessen Ursprung im höfischen Leben liege und der Charakter späterer Künstlerkarrieren dieser besonderen Form des höfischen Umgangs geschuldet sei. Warnke argumentiert, dass mit dem Wegfall der Höfe, der Künstler zu einem Aussenseiter der Gesellschaft wird, zu einem Sonderwesen, dem die höheren Weihen noch attributiv anhaften, ohne jedoch substantiell gestützt und legitimiert zu sein. Die Untersuchungen von Harrison C. White und Cynthia A. White „Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World“ und Oskar Bätschmanns „Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem“ schliessen an Martin Warnkes Argumentation an und schildern die Situation der Künstler nach der französischen Revolution, in der die Künstler die höhere Weihe von früheren Zeiten grösstenteils selbst, durch ihre eigene Person und ihr Leben, legitimieren müssen. Die Autoren benennen Substitute (königliche Akademien), neue Faktoren (das Publikum, Kritiker und Kunsthändler) und Strategien der Künstler (zB. der instrumentalisierte Skandal). Die Künstler selbst müssen auf die neue Konkurrenzsituation reagieren, um im veränderten Kunstsystem Fuss zu fassen. Die Untersuchungen von White und Bätschmann zeichnen ein schlüssiges Bild der Zeit nach der französischen Revolution. Der soziologisch-empirische Ansatz von White ergänzt die zum Teil undurchsichtige Ordnungsstruktur von Bätschmann mit wertvollen Hinweisen auf Zusammenhänge. Die genannten drei Untersuchungen formulieren Prototypen von Künstlerkarrieren in dem jeweiligen Kunstsystem zwischen 1300 bis 1900. Nachfolgend sollen die Prototypen, sowie die Entwicklung im Groben nachgezeichnet werden. In der Zeit zwischen 1300 und 1600, in der ein gespanntes Verhältnis zwischen der aufstrebenden Stadt, strukturiert durch das Zunftsysteem, und dem königlichen Hofe herrscht, erhalten Künstler eine aussenpolitische Wirkungskraft. Um der Stadt/Hof die gewünschte Repräsentation des Machtanspruchs zu ermöglichen, werden Künstler mit Ehrentiteln („valet de chambre“, „familiaris“¹ am Hofe, oder „Stadtbaumeister“, „Stadtmaleramt“² in der Stadt)

¹ Die Titel beinhalten folgende Privilegien: „Valet de chambre“ (1300-1600, nordeuropäische Länder, eher der Dienstsphäre verhaftet, keine tiefere, geistige Konnotation): bezeichnet die Stufe des Gehaltsempfängers in der

angelockt und an den jeweiligen Machthaber gebunden. „Hofkünstler“ wie beispielsweise Vasari geben die Freiheit des städtischen Lebens auf, um ausschliesslich Arbeiten am Hofe zu erledigen. Tizian oder Rubens erlauben sich die Freiheit des Prototypen „Hoflieferant“, der in der Stadt lebt, ein soziales Leben aufbaut und sich durch andere Aufträge finanziell absichern kann, jedoch in den Genuss der Privilegien des Hofkünstlers kommt (Ruhm, Steuer- und Zunftfreiheit, Schutz und oftmals lebenslange Rente, sofern der Hof zahlungskräftig ist). Die privilegierte Nähe, die meist aus pragmatischen Gründen dem Künstler gewährt wird (einfacher Zugang zur Königsfamilie, die sich portraituren lassen will), hat den Eindruck von einer höheren, aus besonderen Gnaden genährten (in den sogenannten Bestallungsurkunden wurde die Einstellung eines Künstlers als Gnadenakt formuliert), mit universaler Kompetenz begabten, aussergewöhnlichen Tätigkeitsform des Künstlers hervorgerufen und festgelegt. Es sind die Humanisten³, die solche Bestallungsurkunden schreiben, die das neue Profil des Künstlers festsetzen, indem sie die in dem Handwerk angesiedelte Tätigkeit des Malens und Zeichnens als eine „ars liberalis“⁴ festsetzen. In den Bestallungsurkunden wird argumentiert, dass ein ehrwürdiges Werk auf den Schöpfer zurückstrahlt und die Malerei eine Tugend sei, die den Maler persönlich ehrwürdig mache. Die Urkunde bestätigt dem Malerhandwerk, dass die persönliche Redlichkeit und die aussergewöhnliche Tugend des Künstlers in entsprechende Handlungen und Dienste münden; dass die Leistungen ihren Träger erhöhen. Die Konkurrenzverhältnisse zwischen Hof und Stadt, sowie zwischen den Höfen selbst, ermöglichen Künstler ihre Position weiter zu stärken. Mit Hofbeziehungen im Rücken, gelingt es einzelnen Künstlern (zB. Giotto), die Normen städtischen Zunftreglements zu durchbrechen und sich jenen Freiraum zu sichern, der an den Höfen schon lange eingeräumt wird. Die aufstrebenden Städte müssen schon deshalb an einem künstlerischen Potential interessiert sein, weil sie sich über dieses wieder in ein Austauschverhältnis zu den Höfen bringen können. Die Gründung erster höfischer Akademien ist der grundlegende institutionelle Schritt, der das Auswahlverfahren der Höfe auf eine sachliche Grundlage stellt und den Konkurrenzkampf, der entsprechend der Atmosphäre auch unter den Künstlern herrscht, mildert. Mit den Kunstakademien, welche die Höfe seit dem 17. Jahrhundert einrichten, ist ein entscheidender Schritt in ein neues Kunstsystem getan. Der Zugang zu den höfischen Kunstämtern ist für Künstler fortan geregelt; das Gesamtspektrum der Vermittlungs- und Zugangswege sind entscheidend eingeeengt. Fast zweihundert Jahre prägen die Kunstakademien die Ausbildung, setzen Normen und Hierarchiestrukturen des Kunstsystems fest. Kunsthändler arbeiten parallel

Hierarchie der Hofdienerschaft. Der Maler wird in den Kreis derjenigen Diener eingestuft, die um das persönliche Wohl des Fürsten besorgt sind. Der Kammerdiener hat jederzeit Zutritt zum Fürsten. „Familiaris“ (1300.1550, in südeuropäischen Ländern verliehen): Mit dem Titel, der eine persönliche, durch Eid bekräftigte Bindung an den König begründet, sind eine Reihe von Privilegien gebunden: Besonderer Schutz des Königs, sein Träger darf jederzeit am Hof erscheinen und dort Verpflegung und eine Gage in Anspruch nehmen. Der Dienst am Fürsten ist grundsätzlich eine freie Tätigkeit, nicht ein Lohndienst, sondern ein Tugenddienst, der durch Eid auf wechselseitiger Treue gegründet ist.

² Die Berufung zum „Stadtbaumeister“ ist die Reaktion auf die höfischen Privilegierungsformen.

³ Humanisten, (zB. Filarete, Alberti) Literaten, die durch Rückgriffe meist auf die Antike zeitgenössische Ansprüche legitimieren. Im Bereich der „ars liberalis“ wird oft auf die Schriften Petrarca zurückgegriffen und als antikes Vorbild die Beziehung zwischen Apelles und Alexander dem Grossen hervorgehoben.

⁴ Ars liberalis bedeutet so viel wie freie Kunst, welche eines freien Mannes würdig ist, nicht mit körperlicher Arbeit und nicht des Lohnes wegen betrieben wird. Die Kunst wird vom Künstler auf Grund zweckfreier Freude ausgeübt. Die Kunst entspringt einer Tugend, die sich in einer Begabung äussert. Die Tugend ist ein Geschenk Gottes oder der Natur (welche ebenfalls von Gott geschaffen ist, also indirekt auch ein Geschenk Gottes). Die Ausübung der Tugend ist die Erfindung, welche vom Urteil geleitet wird. Das Urteil des Künstlers bedient sich einsehbarer Regeln und Techniken, welche die Wissenschaft ausmacht. Der geistige Tätige hat das Werk, das opus, im Kopf erfunden, seine Verwirklichung kann er „Handwerkern“ überlassen, sofern sie die Techniken der Wissenschaft beherrschen. Die sekundäre Tätigkeit der Ausführung kann berechnet, bezahlt werden, wobei die eigentliche Tugendleistung inkommensurabel ist und nur gefördert und ermuntert werden kann. Diese Argumentationskette ist bis heute in der Kunsttheorie gültig, obwohl heute kritisch diskutiert (zB. Die Arbeitsweise von Konzeptkünstlern, prominentestes und aktuellstes Beispiel ist wohl Damien Hirst). Durch die späteren Nobilitierung von Künstlern wird faktisch umgesetzt, was die entstehende Kunsttheorie fordert.

an der Entwicklung eines städtischen Marktes, nachdem das mobile Leinwandbild erfunden wurde und andere Handelswaren an Bedeutung verloren, und beliefern die steigende Zahl bürgerlicher Sammler. Die Skepsis der Künstler gegenüber den Händlern ist von Anfang an gross, da diese oftmals reinwirtschaftliche Ziele verfolgen, das heisst, günstige Bilder ankaufen und durch geschickte Vermarktung für ein Vielfaches verkaufen. Das Bedürfnis nach Beurteilungskriterien folgend, verlegen sich einige Literaten auf die Entwicklung einer ästhetischen Sprache und Reflexion, die den Salons und einem bürgerlichen Publikum Normen für eine hofunabhängige Kunstrezeption an die Hand gibt. Während die Künstlerzünfte, die gelegentlich noch tapfer gegen die mächtigen Akademien kämpfen, endgültig nach der Französischen Revolution aufgehoben werden. Nicht nur die Zünfte müssen fortan um ihre Legitimation bangen, sondern auch um die königlichen Akademien ist es nach der französischen Revolution schwer bestellt. Im Zuge der französischen Revolution geraten die mäzenatischen zum Sündenregister einer Verführungsmacht, die dem natürlichen Freiheitsstreben des künstlerischen Genius entgegenwirkt. Das ehemalige Kriterium der Unüberbietbarkeit des Fürsten, des Stadtherren sowie des Künstlers, welches eine Form wechselseitiger Abhängigkeit kreierte, wird von den Akademien durch ein Auszeichnungssystem ersetzt, welches, da nach dem Verbot der Zünfte die Akademien ein Monopol besitzen gut funktioniert. Nach der französischen Revolution jedoch ist die strukturvorgebende Akademie verboten und eine Neueinführung bald der grossen Anzahl von Künstlern nicht mehr gewachsen. Zur Folge muss sich der Künstler neudefinieren und legitimieren. Abgeschlossen ist die Neuerfindung des Künstlers im „Avantgardekünstler“ des 20. Jahrhunderts, da dieser seine Aussenseiterstellung als Recht einer Selbstverwirklichung radikal in Anspruch nimmt. Doch bis dahin füllt die wieder eingerichtete Akademie mit ihren jährlichen Salons das Vakuum von institutioneller Leere. Zeitgleich entwickelt sich eine neue Kraft, die den Akademien mehr und mehr Autorität nimmt, das Publikum. Der einstmalige „Hofkünstler“, später ausgebildeter und ausgezeichnete Künstler der Akademie wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum „Ausstellungskünstler“, der für wechselnde Auftraggeber oder für den Markt arbeitet. Die Voraussetzungen für diese Ablösung liegen in der Institutionalisierung von Ausstellungen und im Auftritt des Publikums als neuer Adressat der Künstler und als neuer Machtfaktor im Kunstbetrieb. Die Umwandlung der Ausstellungen von jährlichen Festtagsveranstaltungen zum ausschliesslichen Medium der Kunstpräsentation, müssen sich die Künstler neu durch ihre Werke in der Öffentlichkeit definieren, legitimieren und finanzieren. Die Rechtfertigung des Künstlers durch die Kunst kann unter diesen Voraussetzungen nur über die zirkuläre Behauptung der Genialität oder über das Zeugnis eines miserablen Lebens erfolgen. Die Legitimation der Kunstprodukte und der kreativen Tätigkeit entsteht mit der Befreiung der Künstler, mit der Abschaffung der Auftraggeber zugunsten der Käufer, mit der Leugnung der Regeln der Ausbildung und der Produktion. Das Problem der neuen Freiheit von Künstlern eröffnet einen Diskussionsraum, dem durch die emphatische Anrufung des „wahren“ oder „echten“ Künstlers versucht wird entgegenzuwirken. Oskar Bätschmann sieht die Veränderung des Kunstsystems in zweifacher Weise abgebildet: Zum einen wirken sich die neue Präsentationsart und das veränderte Anerkennungssystem auf das Selbstverständnis der Künstler sowie auf die Kunstproduktion aus. Zum anderen, schwerwiegender, erschwert die neue Struktur des Kunstsystems die Inspiration und Motivation für das künstlerische Schaffen. Bätschmann sieht in der Erfindung des Ausstellungsbildes⁴ im 18. Jahrhundert und dem Pflegen der Ausstellung als Kunstwerk im 19.

⁴ Benjamin Wests „Tod des General Wolfe“, die Ausstellungssituation von 1771 in London, liefert das Rezept für den Erfolg und bestimmt die künftige Gattung des Ausstellungsbild: Aktuelles und patriotisches Thema, anspruchsvolles (grosses) Format, einfache und verständliche Komposition, ostentative Verwendung von Mustern der christlichen Ikonografie und die Einbindung von zahlreichen Porträts der Prominenz. Als neue

Jahrhundert einen direkten Zusammenhang mit den veränderten Bedingungen des Kunstsystems Ende des 18. Jahrhunderts. Die „Academie royale“ entdeckt 1737 im Salon das Medium ihrer Kunstpolitik für eine erfolgreiche Durchsetzung ihrer Kunstauffassung und für ihren Anspruch auf das Kunstmonopol. Gleichzeitig entwickelt sich das Publikum als Gegenautorität zur Akademie, ganz im Sinne der Idee, dass „die Öffentlichkeit“ Teilhabe am kulturellen Besitz hat. 1750 wird die Gemäldesammlung des Königs dem Publikum⁵ zugänglich gemacht. Anfangs des 19. Jahrhunderts entwickelt sich das „Musée de Luxembourg“ zur Institution, die zeitgenössische Werke von Künstlern ankauft und ausstellt. Mit der Institutionalisierung der Ausstellung entsteht zwischen Künstler und Publikum und Kritikern eine problematische Beziehung, die von Anfang an mit einer latenten Aggressivität belastet ist. Die Betrachtungsanweisung „admiratio“, die von den Künstlern ausgesprochen wird, ist gegen Kritik und Analyse der Kunstwerke gerichtet. Dem Publikum wird nicht zugetraut, auf die ausgestellte Kunst entsprechend zu reagieren, diese zu wertschätzen. Dieser Umstand beflügelt Kritiker, die Rolle von Kunstvermittler zu übernehmen. Die unwirtliche Rezeptionssituation verstärkt das Motiv des leidenden Künstlers, der nach Balzacs Aufsatz „des Artistes“ (1830) Christus als bewundernswürdiges Modell sehen sollte, dessen Leben unter dem Joch der Maxime steht, dass ein grosser Mann unglücklich sein muss. Das Unglück wird zur Bedingung des künstlerischen Schaffens wie auch die heimliche Garantie seines Künstlertums. Damit dieser Mythos funktioniert, braucht der Künstler die Überzeugung von seiner Andersartigkeit (von dem begnadeten Hofkünstler geerbt), eine Gemeinde, die an ihn glaubt (Kritiker, Sammler, wohl gesinntes Publikum) und eine verständnislose und feindselige Umgebung (allgemeine politische Umbruchstimmung und im Speziellen bemerkbar im Kunstsystem). Anhand der Gruppe der Impressionisten⁶ (erste bekannte Ausstellung 1874) kann im Anschluss die Veränderungen zu einem dritten Kunstsystem aufgezeigt werden. White nennt diese dritte Konstellation das Kunstsystem „Dealer-Critic-System“. Die Impressionisten kommen durch gute Publizität ins Gespräch, finden den begnadeten Kunsthändler Durand Ruel, der sie unter dem Gruppennamen „Impressionisten“ ausstellt und im modernen Sinne vermarktet. Anhand des neuen Stils, den die Künstler verfolgen, heben sie sich von der grossen Konkurrenz des Salons ab. Die Schaffung des Begriffes „Impressionismus“ als Ordnungselement wird in der Unübersichtlichkeit der Kunstwelt begrüsst. Der Händler kann im Gegensatz zur akademischen Institution einen Käuferstamm bieten, dessen Geschmack ebenso vom Händler geformt wird. Dies führt für den Künstler zu einem geregelten Einkommen und einer meist besorgten Bezugsperson (wenn auch oft auf finanzielle Dinge beschränkt). Spätestens jetzt steht nicht mehr das einzelne Werk im Vordergrund, sondern die Künstlerperson. In diesen Jahren spielen informelle Kontakte zu Literaten, die gute Kritiken verfassen, einem Händler, der sich um die Vermarktung kümmert und Auszeichnungen der akademischen Institutionen (Prix de Rome, jährlich verliehene Medaillen) zusammen und formen gemeinsam eine erfolgreiche Künstlerkarriere (zB. Courbet). Die heutige zeitgenössische Grundstruktur des Kunstsystems nimmt ihren Anfang zu Zeiten des Kräftespiels zwischen staatlicher Institution wie der Akademie, marktwirtschaftlichem Interesse von Kunsthändlern und dem Verfassen neuer Kunsttheorie zum Verständnis von Kunstwerken,

Erfolgsformel im Kunstsystem giltet: Einen Financier, der die Herstellung mit einem Kredit ermöglicht und das Produkt zu einem relativ niedrigen Preis zu Eigentum erhält, eine temporäre Ausstellung zugunsten des Künstlers und die Beteiligung am Reproduktionsgewinn. Ein illustriertes Eintrittsbillett zeigt das Ausstellungszelt und das eifrige Publikum, das die Erläuterung studiert, das Bild bewundert, die Reproduktion bestellt oder sich neben einem Entwurf auf der Staffelei unterhält. Copley hat nach dieser Formel gehandelt und reussiert.

⁵ Einem bestimmten Teil jedenfalls, Öffnungszeiten, Besuchererlaubnis, Eintrittsgeld sind die Hürden für einen Besucher.

⁶ Manet, Degas, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Bastille, Cezanne.

die sich nicht mehr nur bekannten christlichen Motiven verschreiben. Die weiterführende Entwicklung im 20. Jahrhundert muss an anderer Stelle behandelt werden. Nachstehend gehe ich kurz auf zwei ausgewählte Motive des Künstlerverständnisses ein, welche von unseren Gesprächspartnern geäußert wurden und ebenfalls in der rezipierten Literatur beschrieben werden.

Bekanntheitsgrad des Künstlers mal Länge mal Breite des Kunstwerks - Die Preispolitik des Kunstwerks

Nach der Festsetzung der Preise in der Produzentengalerie Luzern gefragt, herrscht einen kurzen Moment schweigen. Stefan Meier (Galerist) und Stefan Herter (Künstler) werfen sich Blicke zu, die verraten, dass die Frage auf ein heikles Thema abzielt. Sie verraten, dass der Künstler meistens das Gefühl hat, dass der Preis seiner Kunstwerke nicht angemessen ist. Tatsächlich scheint der Preis eines Kunstwerks nach der Formel Bekanntheitsgrad des Künstlers mal Länge mal Breite des Kunstwerks berechnet zu werden. Stefan Meier gibt zu bedenken, dass die Formel erstens durch den Faktor des Bekanntheitsgrades des Künstlers undurchsichtig ist und vor allem den Herstellungsprozess ausser Acht lässt. Schliesslich, meint Stefan Meier, entscheide meist die Erfahrung und Kenntnisse des aktuellen Kunstmarktes über die Preissetzung. Wichtig sei, dass der Preis nicht zu tief, aber auch nicht zu hoch gesetzt ist und die künstlerische Arbeit des Künstlers zumindest ansatzweise honoriert wird. Die Preispolitik von Kunstwerken war schon immer undurchsichtig, sei dies in den höfischen Verhältnissen oder in dem „Händler-Kritiker“ System des 19. Jahrhunderts. Der Verkauf eines Kunstwerkes war auch schon immer mit dem Gefühl des Künstlers verbunden, dass der Käufer in der stärkeren Verhandlungsposition ist. Die Hofkünstler waren abhängig von der Grosszügigkeit des Fürsten und nicht zuletzt von dessen Zahlungsmöglichkeiten. Die Bestallungsurkunden verpflichten den Künstler nicht eine bestimmte Arbeit auszuführen, sondern sich bei Bedarf gebrauchen zu lassen. Die Provisionen, Tages-, Wochen- oder Stundenlohn, heissen demnach auch Gnadengehälter. Das geschaffene Einzelwerk wird extra vergütet und zwar nach einem Verfahren, indem der Preis des Werkes das Ergebnis eines Vergleichs zwischen dem persönlichen Wertgefühl des Künstlers, der sich auf seine Reputation stützt, und der persönlichen Vorliebe des Fürsten, der sich auf seine mäzenatische Freigebigkeit bekundet, ist. Da der bestellte Hofkünstler in den Preis nicht mehr seine Lebenshaltungskosten eingehen lassen muss, ist sein Werk freigesetzt als ein geistiges Produkt, das er nach seiner Reputation zahlen lassen kann. Das Gnadengeschenk, das der Fürst in Anerkennung der Leistung erbringt, gesteht ein, dass das Werk, das zuteil wird, grundsätzlich unbehandelbar ist und nur auf der Grundlage wechselseitiger Liberalität tauschbar ist. Diese Praxis der Preispolitik widerspricht der Handhabung der Zünfte, die nach Stück und Arbeitsaufwand entlohnen. Wenn der bürgerliche Markt die Irritation der unberechenbaren künstlerischen Ware in Kauf nimmt, dann deshalb, weil mit dem Eintritt der Künstler in das höfische Besoldungssystem und in die höheren Ränge der Hoffamilie sein Berufsstatus umdefiniert und das Produkt seiner Tätigkeit mit jenen geistigen Werten aufgeladen worden ist, die es als exotische Ware in einer sonst durchkalkulierten Warenwelt überlebensfähig machen. Im späteren „Händler-Kritiker“ System ist der Künstler ganz stark von den Fähigkeiten seines Galeristen, des Händlers abhängig. Das komplexe höfische Besoldungssystem, welches stark mit ideellen Kategorien aufgeladen ist, muss vom Händler in der veränderten Situation durch Charisma und Redenkunst ersetzt und möglichst neu evoziert werden.

Dem Künstler ganz nahe sein - Der Besuch im Atelier

Anton Egloff: "Da ist einmal Urs Meile in mein Atelier gekommen, da war ich noch ganz jung. Ich wusste, dass er meine Werke mag, ich wollte ihm aber nicht alles zeigen, also habe ich einige versteckt." Besuchen im Atelier haftet seit dem 19. Jahrhundert eine magische Aura an. Am Anfang des 19. Jahrhunderts, als die Abhängigkeit der Künstler von der öffentlichen Präsentation ihrer Werke immer grösser wird, steigt das Publikumsinteresse am Ort der Produktion der Werke stark. Je mehr Künstler durch Ausstellungen, Kritik und Literatur zu öffentlichen Personen werden, desto mehr wird von der Presse angenommen, dass der geheime, der Öffentlichkeit vorenthaltene Ort des Schaffens auf ein allgemeines Interesse stossen würde. Wird das Atelier im 18. Jahrhundert noch vorwiegend als Ort gemeinschaftlicher handwerklicher oder künstlerischer Arbeit verstanden, avanciert das Atelier um 1820 zu einem abgeschlossenen Ort des einsamen Schaffens, zu dem nur Privilegierte Zutritt erhalten. Diese ideelle Aufladung des Arbeitsplatzes des Künstlers ist im Gefüge der neuen Aussenseiterrolle des Künstlers im gesellschaftlichen Kontext zu verstehen. Das Atelier als real existierender Ort wird als Eintrittstor zur meist angedichteten kuriosen Welt des genialen Künstlers erklärt. Fürste besuchten Hofkünstler teilweise in den Werkstätten, um einerseits die persönliche Beziehung zu pflegen, aber doch eher um den Zwängen der Geschäfte und Etiketten zu entkommen. Desweiteren konnte sich der Fürst in der Werkstatt seines Hofmalers Wunschphantasien erfüllen und macht sich mit Wirklichkeiten bekannt, die ihm in der Regel verschlossen bleiben. Künstler äussern Unbehagen über ihre Isolation am fürstlichen Hofe und beklagen, dass ihre Werke keinen Wirkungskreis besäßen. Auch dadurch erhält der Arbeitsort des Hofkünstlers und dessen Werke eine auratische Ferne, die ihnen einen besonderen Wert verleiht.

Literatur

Zitate von Kunstschaffenden von Luzern:

Stefan Meier, Stefan Herter (Produzentengalerie), Anton Egloff (Künstler).

Sekundärliteratur:

Bätschmann Oskar, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, DuMont, Köln, 1997.

Warnke Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, DuMont, Köln, 1996.

White C. Harrison, White A. Cynthia, Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World, The University of Chicago Press, Chicago, 1993.