

6 Bildungsfragen

In die Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten sind auf vielfältige Weise Fragen der Bildung verstrickt. Bemerkenswert ist, dass Kunsthochschulen und Akademien sowie deren Angebote am Entsendungsort eher eine marginale Rolle spielen. In der schweizerischen Kulturförderungslandschaft gibt es für bildende Künstlerinnen und Künstler kaum Stipendien, die an den Besuch von solchen Institutionen gebunden und gleichzeitig als öffentliche Wettbewerbe ausgeschrieben sind. Dass Kunstschaffende von sich aus solche Verbindungen herstellen, kommt selten vor. Kunstschulen und Atelierstipendien stehen in Bezug auf Bildungsfragen kaum in einem unmittelbaren, direkten Verhältnis.

Die folgenden Seiten skizzieren die Konturen, Setzungen und Grundannahmen der Bildungsdiskussionen, die Kunstschaffende mit Blick auf Atelieraufhalte führen. Punktuell sind sie bereits im oben beleuchteten Problemzusammenhang zur Sprache gekommen. Ein spezielles Augenmerk gilt dabei den Leerstellen – den beredten Abwesenheiten in den Thematisierungen –, insofern sie die Frage der legitimen Selbsttechniken des künstlerischen Subjekts tangieren.

»Horizontenerweiterung«

Was die Bildungsziele angeht, denen Atelieraufenthalte dienen (sollen), so ist augenfällig, dass sie über weite Strecken primär das Profil der Künstlerperson betreffen und der Bezug zur künstlerischen Arbeit häufig lediglich lose hergestellt wird. Dies gilt vornehmlich für den Diskurs der »Horizontenerweiterung«. An ihm sind nicht allein Kulturbeauftragte, sondern entscheidend auch Kunstschaffenden beteiligt, wobei ihre Rede von der »Horizontenerweiterung« typischerweise zugleich impliziter als auch konkreter ist. Während die Effektivität

von Atelierstipendien als Mittel der Kulturförderung in anderen Hinsichten teils als fraglich beurteilt oder relativiert wird, ist ihre Wirksamkeit bezüglich dieser Bildungsmission kaum umstritten. Atelierraufenthalte werden denn auch häufig dahingehend legitimiert, dass sie für alle Künstler, egal welche künstlerische Praxis sie konkret ausüben, Horizont erweiternd und somit wertvoll seien.

Die Relevanz dieser Art von Bildung wird von zwei Seiten her diskutiert. Zum einen sehen Kunstschaaffende Sinn und Zweck von »Artist in Residence«-Programmen in der Distanzierungsmöglichkeit gegenüber dem angestammten Kontext, zum anderen verstehen sie Horizonterweiterung als Annäherung an neue Kontexte. Diesen zwei Denkrichtungen ist im Folgenden genauer nachzuspüren. Künstler W, der mehrere Jahre (mit und ohne Atelierstipendien) im Ausland gelebt hat, beruft sich auf Baudelaire, um die Essenz seiner Mobilitätsbiographie auf den Punkt zu bringen: »Anywhere but out of this world, also wie es der Baudelaire mal gesagt hat, also einfach fort, also weg von der Schweiz, das ist schon immer auch ein wenig eine Bewegung sozusagen raus gewesen.«¹ In das Lob dieser Möglichkeit spielt zum einen die Wertschätzung von Abwechslung hinein, zum anderen die Pflicht, die eigene Daseinsweise von aussen einem (kritischen) Blick zu unterziehen. Diesen zweiten Aspekt betont dezidiert Künstler J mit Blick auf das Atelierstipendienangebot:

»Ich finde das schon gut und ich bin sehr froh darüber, dass es das gibt, auch immer oder mehr unter dem Aspekt, oder, einfach weg von da zu kommen, also weniger jetzt genau nach Tokio oder Paris oder dort und dort hin, sondern mal aus dieser Schweiz raus. Auch dass man die Schweiz mal anders sieht, seine Umwelt und wie wir da eigentlich leben, was für einen Ruf wir haben. Das finde ich schon auch wichtig, dass man das mal sich bewusst wird, in was für einem Land wir eigentlich leben und wie man auch von aussen wahrgenommen wird, was das zum Beispiel auch heisst, dass wir uns so gegen den EU-Beitritt wehren, was das innerhalb von Europa für ein Bild abwirft.«²

Dass die Schweiz nicht in der EU ist, kommt in den Interviews häufig zur Sprache. Überhaupt wird das Land von den Kunstschaaffenden (ebenso wie von Kulturbeauftragten) gerne als »Insel« charakterisiert und die Notwendigkeit, Distanz zur Herkunft zu gewinnen, mit Verweis hierauf begründet. Die Schweiz ist dabei als Rahmen präsent, den es in verschiedenen Hinsichten zu transzendieren gilt. Atelierstipendien sollen dieser Sichtweise zufolge dabei helfen, die eigene Herkunft zu reflektieren und sich eine distanziertere, kos-

1 Interview Künstler W, 2004

2 Interview Künstler J, 2004

mopolitische Perspektive anzueignen.³ Dies wird teilweise geradezu als Befreiung beschrieben:

»Also es ist immer, immer sehr gut, wenn man die Möglichkeit hat, die Wurzeln zu verlassen, also das Land, wo man aufgewachsen ist, für eine gewisse Zeit, und speziell als Künstler, um zu sehen, was in dieser Welt passiert. Und das finde ich immer sehr gut, weil jedes Land hat ja die Tendenz, so seine Schönheiten zu zelebrieren, also die Kunstszenen da zelebriert sich bis zum Anschlag. Und die mal zu verlassen, das ist wunderbar. Und ich meine, ich sage das jetzt sehr pathetisch, aber für mich ist das ein bisschen so gewesen. Ich meine, ich habe das erste Mal die Möglichkeit gehabt, irgendwo anders zu leben, irgendwo komplett anders.«⁴

Künstler F zufolge ermöglicht ein Atelierstipendium in zweifacher Hinsicht eine Befreiung: Einerseits löst es von lokalpatriotischen Dynamiken, andererseits verhilft es zur Welterweiterung und Ausdehnung des Bewegungsradius. Bemerkenswert ist, dass diese Ausdehnung als Dynamik thematisiert wird, die überhaupt für alle Menschen etwas »Wertvolles« an sich habe, ganz besonders aber für Kunstschaffende. Die besondere Bedeutung im Falle von Kunstschaffenden wird indes nicht genauer begründet. Sie wird so eingeführt, als bedürfte sie keiner weiteren Erklärung. Dass sich Kunstschaffende auf der Höhe des Zeitgeistes zu bewegen haben, wird als selbstevident unterstellt.

Was die Überschreitung bisheriger Rahmungen angeht, so stehen neben soziokulturellen, nationalstaatlichen Rahmungen, die es einmal von aussen zu betrachten gilt, auch persönliche, individuelle Muster der Lebensführung zur Diskussion. Diese Bewegung für sich genommen, diskutieren Kunstschaffende kaum unter dem Titel der Horizonsweiterung; sie ist jedoch, insofern sie als Voraussetzung angeschaut wird, Neuland zu erschliessen, untrennbar mit dem Horizonsweiterungsdiskurs verbunden. Das Durchbrechen von persönlichen Routinen anhand von Atelierstipendien wird von Claudia Müller beispielsweise, wie oben skizziert, als Voraussetzung diskutiert, in der künstlerischen Arbeit weiterzukommen. Die Unterbrechung von Kontinuitäten im Lebens- und Arbeitsrhythmus wird mit der Möglichkeit von neuen Wegen assoziiert. Künstler J betont, dass jeder Ateliaraufenthalt eine sowohl potentiell stressige als auch gewinnversprechende »Störung« sei.⁵

3 Vgl. zur »Philosophie des Weltbürgertums« Appiah (2007)

4 Interview Künstler F, 2004

5 Interview Künstler J, 2004 – Bemerkenswert ist die Einschätzung von Z, einem knapp dreissigjährigen Künstler. Er interpretiert die Auffassung, Atelierstipendien seien ein Mittel gegen Verknöcherung, ihrerseits als Symptom eines Mangels an Dynamik und Flexibilität. In Zs Augen besteht ein enger Zusammenhang zwischen räumlicher Bewegung und innerer Beweglichkeit: »Musst dich auch bewegen, sonst verkrustet das so, sonst versteinert das und dann ja, dann hast du das Geschenk, bist so versteinert, kkkk.« Mit dem (internationalen)

Neben der Absetzung vom angestammten Kontext ist die Heranführung an Unbekanntes die zweite zentrale Dynamik, die mit der Bildungsmission verknüpft wird. Dabei kommen häufig (unrealisierte) Phantasien zur Sprache, wobei Studios als Ausgangspunkt von Extremerfahrungen typischerweise in asiatischen Metropolen lokalisiert werden. Künstler J beispielsweise, der im Interview betont, er habe sich nie um ein Kairo-Stipendium beworben, weil er schon in Paris genug mit Sprachproblemen zu kämpfen hatte und das Dasein in Kairo als zu anstrengend und zu schwierig antizipierte, tritt gleichzeitig für Ateliergründungen im fernen Osten ein. Diese sollen den Stipendiaten ungewohnte Erfahrungen ermöglichen.

»Mutig fände ich, wenn jetzt, oder eigentlich müsste man heute für eine Stadt ein Atelier zum Beispiel in Shanghai oder Tokio suchen, also wirklich in einer Stadt des 21. Jahrhunderts. Weil das sind wirklich andere Welten, es ist ein anderer Umgang vielleicht auch mit einer Stadtkultur. So Umwälzungen, vielleicht Shanghai noch extremer als Tokio, wo wir da eigentlich eher in einer Welt leben, die alles versucht zu beschützen, zu konservieren, und die sehr langsam und statisch ist. Mit dem ganzen Schrecken, den es vielleicht auch hat, wenn man so sieht, wie eine halbe Stadt innerhalb von zwei Jahren quasi abgerissen und neu gebaut wird. Vielleicht auch wie so eine Stadt funktioniert, stelle ich mir vor, wäre sicher sehr spannend, das mal zu sehen, dass das vielleicht einen recht beeinflussen kann oder verändern, also selbst mich, der jetzt vielleicht nicht so eins zu eins Einfluss in die Arbeit übernimmt, und dass das auch für jemanden wie mich jetzt recht einen Input geben könnte für die Arbeit, oder, und für ein Lebensgefühl auch, es geht ja bei solchen Atelierstipendium oft, finde ich, auch wirklich um ein bestimmtes Lebensgefühl in einer städtischen Umgebung, das anders ist, als man es in der Schweiz hat. Ich denke ebenso mit Shanghai oder so, das ist eine Konfrontation mit einer Welt, die wir vielleicht nur aus dem Fernsehen kennen, und ich fände das spannend, sie mal eins zu eins mitzuerleben, vielleicht auch das Lebensgefühl, dass einem mit seiner sprachlichen Erfahrung einfach völlig der Boden entzogen ist, also man ist völlig am Berg, weil dort hast du wahrscheinlich kaum Chancen, nicht einmal Englisch, in Tokio vielleicht noch eher, also so, ja, eine Art extreme existenzielle Erfahrung und ein wenig ein Blick in die Zukunft.«⁶

Neben asiatischen Städten, die für zukünftige und beschleunigte Urbanität stehen, werden (gewissermassen am anderen Pol der Zivilisation) Wüsten als

Ausstellungswesen ist in seinen Augen genügend Bewegung verbunden. Atelierstipendien fasst er quasi als Mobilisierungsprogramm für Kunstschaffende auf, die zu träge geworden sind, und verbindet mit dem Instrumentarium die Idee von »so einer exzentrischen Möglichkeit irgendwie so Leuten, die so ein bisschen versteint sind, so zu sagen, hey, willst du nicht mal wieder deine Gelenke bewegen.« Interview Künstler Z, 2004

6 Interview Künstler J, 2004

denkbare Orte für Grenzerfahrungen genannt. Dieser Erfahrungstypus findet typischerweise im Kopf statt und taucht in den Erzählungen primär im Konjunktiv auf. Umso mehr ist, was das tatsächlich Unternommene angeht, von städtischen Streifzügen die Rede. Erkundungstouren am Entsendungsort sind in den Erzählungen geradezu omnipräsent und eine zentrale Komponente der Idee der Horizonterweiterung. Sie sind an das Medium des Spaziergangs gebunden und lassen die Figur des Flaneurs auferstehen, von der Benjamin schreibt: »Im Flaneur feiert die Schaulust ihren Triumph.«⁷

Verschiedentlich halten Künstlerinnen und Künstler fest, dass sie im Rahmen solcher Streifzüge auf Dinge gestossen sind, die später – teils Jahre danach – für die Arbeit Bedeutung bekamen. So taucht beispielweise die verworrene Form einer komplizierten Stuhllehne, die Gerda Steiner bei ihrem Besuch der Pariser Flohmärkte ins Auge gestochen ist, später in gedrehter Form in einem ihrer Wandgemälde auf, in diesem Zusammenhang Assoziationen an den leicht verschnörkelten Schriftzug von Coca-Cola weckend. Die Entdeckungstouren am Atelierort speisen augenscheinlich eine Art Vorrat an Eindrücken, die anhand von Skizzen, Photographie und Video festgehalten werden. Ein Photograph erzählt im Interview, dass er während der Aufenthalte angefangen habe, vorsätzlich flanieren zu gehen, und dass der Spaziergang zu einem massgeblichen Arbeitsinstrument avancierte. Im Film »Der weite Himmel über Berlin...« schildert Christoph Schreiber, der ebenfalls hauptsächlich im Medium der Photographie arbeitet, wie er während seines Aufenthaltes in Berlin jeweils per Fahrrad die Gegend auf der Suche nach tauglichen Ansichten und Szenerien durchstreift hat, wobei interessante Orte notiert und später mit Photoausrüstung wieder aufgesucht wurden.⁸

Die Bedeutsamkeit der Erkundungstouren lässt sich jedoch nicht auf die Frage der künstlerischen Produktion im engeren Sinne reduzieren. Auch wenn sie (vor allem von Photographen sowie Kunstschaaffenden, die einen quasi-ethnographischen Zugang pflegen) als Arbeitsmittel reflektiert werden, so tauchen die Spaziergänge als zunächst zweckfrei entstandene und der Neugierde beziehungsweise dem Interesse an der neuen Umgebung geschuldete Praxis auf. Vom Verhalten städtereisender Touristen unterscheidet sich dieser Bewegungsmodus durch Differenzen im Zeithorizont und in den sozialen Verhältnissen. Im Unterschied zu (idealtypischen) Touristen haben entsandte Künstlerinnen und Künstler – auch wenn ihr Stipendienaufenthalt zeitlich beschränkt ist – mehr Zeit zur Verfügung. Der Modus der Erkundungen ist hierdurch kontinuierlicher, alltäglicher. Was die sozialen Dimensionen betrifft, so sind die Spaziergänge mit dem Umstand verbunden, dass Kunstschaaffende am Entsendungsort häufig eher einsam sind. Die Spaziergänge bieten augen-

7 Benjamin (1991 [1940]: 572)

8 SF DRS/Steiner (2003)

scheinlich Abwechslung zur Tätigkeit im Atelier und stellen eine Praxis dar, die den Ausführungen zufolge weitgehend irritationslos alleine gepflegt werden kann. Die Erzählungen der Kunstschaffenden machen auch deutlich, dass diese Art von Flanieren keineswegs durchgehend zur Künstlerexistenz gehört, sondern spezifisch an Aufenthalte in der Fremde gebunden ist. »Artist in Residence«-Programme scheinen eine Form zu bilden, die das Flanieren als zentrale, wenn auch vorübergehende Dimension des künstlerischen Lebensstils reaktualisieren.⁹ Anders als im 19. Jahrhundert, als die *Flâneuse* weitgehend abwesend oder zumindest unsichtbar war, tauchen Erkundungstouren intensiv auch in Erzählungen der interviewten Künstlerinnen auf.¹⁰

Anhand von Fallstudien wird im Folgenden der Zusammenhang zwischen der Mission der »Horizontenerweiterung« und den Idealen der Weltgewandtheit sowie des Kosmopolitischen diskutiert und skizziert, welche Bedeutung diese Ideale für Künstlerexistenzen haben können, wie sie sich artikulieren, welche Tücken sie bergen.

Der Künstler als weltgewandter Tausendsassa

Kerim Seiler (1974) reiste im Alter von fünfundzwanzig Jahren mit einem Stipendium der Stadt Zürich nach Kairo.¹¹ Zu diesem Zweck unterbrach er für sieben Monate das Studium an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.¹² Seinen Ausführungen zufolge hat er sich ganz spezifisch für diese Destination beworben: »Ich habe so gefunden: Kairo, das wäre jetzt also wirklich ganz eine spannende Sache.« Die Affinität zu diesem Ort und das Interesse an der arabischen Kultur bringt er rückblickend mit seiner Arbeitsweise in Verbindung, »die so mit Ornamenten zu tun hat und mit Struktur«, sowie mit einer durchaus unrealistischen Vorstellung von Kairo: »Ich habe

9 Zur historisch spezifischen Konstellation, in welcher der Flaneur aufgetaucht ist, vgl. Ferguson (1997: 80-114); Ferguson (1994)

10 Wolff (1985) – So erinnert sich Künstlerin E an ihren ersten Aufenthalt in Paris, im Alter von Mitte zwanzig: »Ich habe mal in eine grosse Stadt gewollt und ich habe Paris interessant gefunden wegen den Museen. Ich habe alle Museen sehen wollen. Und ich habe, glaube ich, fast alle Museen gesehen mit allen kleinen ›Chrozi«-Museen, die es gibt in der ganzen Stadt, und natürlich die ganze Stadt erkundet, die ganze Banlieue, alle Flohmärkte, das gehört ja alles auch dazu. Und natürlich die ganzen Schaufenster haben mich interessiert, Bäckereien, Torten, einfach wie Sachen präsentiert werden in so einer Stadt. Darin sind ja die Franzosen gut, die machen das wahnsinnig schön. Und das habe ich ein Jahr lang studiert, die Strasse, die Museen, die Leute, die Sprache.« Interview Künstlerin E, 2007

11 Das Interview mit Kerim Seiler fand im Mai 2004 in Zürich (Restaurant Gloria) statt.

12 Seiler studierte von 1997 bis 2002 an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste bei Bernhard J. Blume; der Aufenthalt in Kairo fand im Jahre 1999 statt.

natürlich ein bisschen eine andere Vorstellung gehabt von Kairo. Ich habe mir das eher so ein bisschen vorgestellt wie den Maghreb oder wie die Alhambra oder so. Ich habe so ein bisschen ein romantisches, komisches, so ein kunsthistorisches Bewusstsein gehabt für diese Destination, und das hat sich so dann natürlich nicht eingelöst. Aber dafür haben sich ganz andere Sachen ergeben.« Seiler entwirft im Interview keine explizite Theorie darüber, was sein Dasein in Kairo schlussendlich sollte. Implizit indes erzählt er seine Residenz als Bildungsaufenthalt. Seine Ausführungen sind dabei mit grösster Selbstverständlichkeit am Ideal des universal gebildeten, weltgewandten Künstlers orientiert. Im Kontext dieser Bildungskonzeption erscheint der Aufenthalt in Kairo inklusive der anekdotenreich geschilderten Hinreise, die teils per Schiff, teils per Flugzeug, von Mailand über die Liparischen Inseln, Sizilien und Tunesien nach Ägypten führte und Ähnlichkeiten mit literarischen Reisen in den »Orient« hat, als Zweck an sich selbst.¹³

Seiler erzählt, dass er nur kurze Zeit in der Künstlerstätte der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen (KSK) im Vorort Shabramant geblieben sei und sich stattdessen bald in der Stadtwohnung mitten in Kairo installiert habe: »Ich gehe ja nicht nach Kairo, um irgendwie in so einer Künstlerkolonie vor mich hinzusiechen. Deshalb bin ich ja nicht nach Kairo. Ich bin nach Kairo, weil es mich interessiert hat, oder, diese Stadt«. In Kairo sei er häufig Kaffee trinken und Wasserpfeife rauchen gegangen, habe viel gelesen – »habe mich dort hauptsächlich auf Platon konzentriert« – sowie »natürlich schon auch sonst gearbeitet«. Gerade in der Art und Weise, wie Seiler seine künstlerische Arbeit sowie die Ausstellung in der Cairo-Berlin Art Gallery beschreibt, wird der Bildungscharakter des Aufenthaltes greifbar. Während andere Künstler nicht selten primär darum bekümmert zu sein scheinen, wie sie mit dem fremden Kontext zu Rande kommen und ihre Arbeit weiterverfolgen können, thematisiert Seiler die künstlerische Arbeit massgeblich als Medium, die Kairoer Lebenswelt kennen zu lernen. Die Werkstätigkeit vor Ort – »wenn du auf Materialsuche gehst und Zeugs herstellst« – wird von ihm als ideales Mittel reflektiert, in Interaktionen involviert zu werden und hierdurch vertiefere Einblicke in das kulturelle Setting zu erhalten, als dies von einer quasi reinen Beobachterposition aus möglich wäre. Im Interview kommen ausführlich die von Seiler (wegen des Holzbedarfs für seine Installationen) häufig frequentierten Kairoer Baumärkte zur Sprache sowie ortsspezifische Baumuster, Architekturen und Raumtypen.

13 Vgl. etwa *L'Immoraliste* von Gide (1978 [1902]) und insbesondere Flauberts *Reisetagebuch aus Ägypten* (1991 [1849-51])

Kairo lesen

Kairo ist in Seilers Erzählung keineswegs Inbegriff des unenträtselbar Fremden, Exotischen oder gar etwa Gegenstück zur westlichen Rationalität. Zwar war ihm das Leben in dieser Stadt, wie er erklärt, zunächst gänzlich unverständlich: »Die ersten zwei Wochen schnallst du überhaupt gar nichts, also weißt du, wirklich gar, gar, gar, gar, rein gar nichts. Aber das heisst nicht, dass du nervös wirst oder dass es dir schlecht geht. Du denkst, wo bin ich gelandet, oder, irgend in einem Wahnsinns-, verdammt abgefahrenen Trip.« Er thematisiert die Kairoer Lebenswelt als Kosmos, der sich nach und nach in seiner Logik verstehen und erschliessen lässt: »Ja, dann gehst du mal raus und läufst ein bisschen rum. Dann siehst du ziemlich schnell, hast du schon die ersten Eindrücke. Einfach überall, wo du läufst, schaust du, Inputs, und das musst du dir einfach merken. Das ist irgendwie wie ein Buch, so eine Stadt.« Die Pointe mancher Schilderung von Seiler besteht in der »Entdeckung«, dass das Leben in Kairo nur scheinbar komplett verschieden von demjenigen in Zürich oder Hamburg ist (»dort ein Haus bauen ist ja auch nur ein Haus bauen«). Immer wieder bringt Seiler Parallelen zwischen Phänomenen und Praktiken zur Sprache, die nur auf den ersten Blick sehr unterschiedlich zu sein scheinen. In seiner Perspektive ist dabei als selbstverständlich unterstellt, dass das soziokulturelle Leben universal grundsätzlich wohlgeordnet und in seinen konkreten Ausformungen vernünftig sei. Die Differenzen in den Lebensformen und Artefakten interpretiert Seiler über weite Strecken als Anpassungsleistungen an unterschiedliche Umweltbedingungen, insbesondere an differente klimatische Verhältnisse.¹⁴

Auch was seine Arbeitsweise und ihr Verhältnis zum Kairoer Kontext angeht, skizziert Seiler zwar Differenzen zum gewohnten Umfeld, indes nicht grundlegende, kategoriale Unterschiede. Die Differenzen macht er vornehmlich an Materialien und Räumen fest und verdeutlicht die Verschiebungen, indem er seine installative mit der als klassisch unterstellten Arbeit eines Malers vergleicht. In Kairo sei die »Philosophie der Herstellung der Sachen« eine andere als in der Schweiz, was »Einfluss auf die Ausdrucksweise in einer Ausstellung« nehme. Während ein Maler vor allem hinsichtlich der Farben mit der Ortsdifferenz konfrontiert sei, habe er sie primär bezüglich der »Industriewaren«, die er für seine Arbeiten brauche, wahrgenommen. Die Bedeutsamkeit von anderen Räumlichkeiten macht er auch an seiner Arbeitsweise fest: »Ich habe nicht vorgefertigte Werke und gehe dann und schaue, wo und wie ich die am besten aufhängen. Es gibt eine Arbeit, die in Bezug zum Raum steht.« Diese auf den jeweiligen Ausstellungsraum fokussierende Arbeits-

14 Vgl. zur »klassischen« Klimatheorie der Kultur Herder (2001 [1784-1791]: 238-253)

weise ist eine Konstante in Seilers Praxis. Im Interview wehrt er sich gegen die Auffassung, der Raum sei ein rein passives Moment; vielmehr attestiert er ihm, über die spezifischen »architektonischen Parameter« die jeweilige Arbeit entscheidend mitzubestimmen:

»Natürlich hat jeder Raum einen Einfluss auf meine Arbeit, wenn er ja meine Leinwand ist. So wie das Format einer Leinwand einen Einfluss haben kann auf die Komposition einer Malerei, haben die architektonischen Parameter von so einem Raum Einfluss auf meine Arbeit, und zwar nicht nur formal, sondern auch inhaltlich, letztlich.«

Insofern architektonische Muster, so Seiler, kulturspezifisch sind, ist ihr »Einfluss« auf die Arbeit je nach Ort unterschiedlich:

»Dort kann man relativ radikal argumentieren und sagen, dass der Raum selbst eigentlich schon ein tradiertes räumliches Manifest für die Kultur eines Ortes ist. Also letztlich sind die Wände einfach dicker eines Hauses, wo es zum Beispiel sehr heiss wird, wenn man jetzt auch meinen würde, dass dies nicht unbedingt so ist. So sind die älteren Häuser in Kairo, also mit älter mein ich jetzt irgendwie Art Déco, Fin de Siècle, so um das rum, die haben massiv gebaut, das ist schon mal ganz anders, als wenn du irgendwie in einem neuen Betonklotz in der Schweiz bist, keine Ahnung. Also von dem her nimmt das schon Einfluss, so ein ganz feiner, subtiler Einfluss.«

Während Seiler einerseits anhand von materialen und räumlichen Komponenten die Differenzen des Kairoer Kontextes und dessen »Einfluss« auf die Arbeit thematisiert, relativiert er das Besondere dieser Situation dahingehend, als er auf die Unmöglichkeit neutraler Räume und Materialien verweist. Das Besondere in Kairo mag augenfälliger sein, da es vergleichsweise ungewohnt ist. Ein Allgemeines gibt es indes dieser Perspektive zufolge nicht – jeder Ausstellungsraum und alle Materialien sind in gewisser Hinsicht orts- beziehungsweise kulturspezifisch. Insofern ist die Konfrontation mit örtlichen Besonderheiten keineswegs auf Kairo beschränkt, sondern ein allgemeiner Zug künstlerischer Praxis. Vergleichbar wie bei San Keller ist in Seilers Wahrnehmung unterstellt, dass er überall mit Ortspezifischem konfrontiert ist – sein ortsspezifischer Zugang seinerseits ortsunspezifischen Charakter hat. Grundlegende Differenzen zwischen Kairo und seiner angestammten Umgebung sieht Seiler in anderer Hinsicht gegeben. Bezüglich der Institutionen und Akteure des Kunstsystems charakterisiert er die Stadt als peripheren Ort:

»Professionell gesehen ist das ja nicht wirklich interessant in Kairo, zumal markttechnisch, ich meine, es gibt da eine ganz andere Ebene, über die möchten wir eigentlich auch nicht zu sehr reden, aber ich meine, ich lebe von dem Zeugs, ich habe meine Sammler und Museen und Ausstellungen und so, und das ist ein Motörchen,

das muss laufen, sonst ist dann fertig, oder. Und dann kann ich mich zurückziehen und gärtnern oder so.«

Ein längerer Aufenthalt in Kairo wird mit der Gefahr einer Marginalisierung verknüpft. Die sich daraus ergebenden Spannungsverhältnisse zwischen Bildungsidealen einerseits und Feldanforderungen andererseits tendiert Seiler zeitlich-biographisch zu entschärfen. So betont er: »Ich bin froh, dass ich sehr früh an diesen Ort gegangen bin.« Kairo wird als Destination reflektiert, die sich von den kunstbetrieblichen Strukturen her vornehmlich für die Künstlerjugend eignet und quasi zum Problem werden kann, wenn das Motörchen erst mal läuft und nicht zum Stottern gebracht werden soll. Gerade wegen der peripheren Position von Kairo ist das einschlägige Stipendium in Seilers Augen aber hinsichtlich der Horizonterweiterung besonders wertvoll. Wenn man »ein bisschen Ambitionen« hat, kommt man um die klassischen Kunstmetropolen nicht herum – sie liegen »am Weg«, wie Seiler sagt. Nur an solchen Orten Ateliers zu haben, wäre indes »langweilig«. Das Kairo-Stipendium ermöglicht eine »Exkursion« – eine ausserordentliche, zweckfreie Erfahrung, welche für die Konstitution des künstlerischen Subjekts, wie es Seiler versteht, zentral ist.

Jenseits funktionaler Differenzierung

Der Künstler ist in Seilers Erzählungen als Figur präsent, die (idealerweise) zugleich weltgewandt und universal gebildet ist, sich auf der Strasse ebenso wie in der Geschichte der Philosophie zu bewegen vermag und unternehmerische, handwerkliche und konzeptuelle Fähigkeiten vereint. Dieses künstlerische Subjekt ist ein Tausendsassa, der einerseits Affinitäten zum Abenteuerlichen hat – im Interview wird mehrfach der Reiz des Unplanbaren und die Eigenlogik von unkontrollierbaren Lebenszusammenhängen stilisiert –, andererseits in ausgeprägter Weise Lebenstüchtigkeit verkörpert und den Prinzipien des Erfolgs sowie der Selbstbehauptung verpflichtet ist. Der Künstler ist ein »Chamäleon«, das an unterschiedlichsten kulturellen Settings partizipieren und sich virtuos an vielfältige Kontexte adaptieren kann, ohne sich an eine bestimmte Konstellation zu verlieren.

Bezeichnenderweise ist ein zentraler Gegenstand im Interview die von Seiler selbst aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis dieser quasi omnipotenten Figur zu anderen sozialen Akteuren. Im Zentrum steht dabei die Problematik der Gleichwertigkeit, die durchaus widersprüchlich diskutiert wird. Vehement wendet sich Seiler gegen die Auffassung, dass künstlerische Arbeit wertvoller als andere Formen der Werkstätigkeit sei. Sinnlogisch konsequent zur geäußerten Wertschätzung des Kairoer Strassen- und Alltagslebens

stimmt er während des Gesprächs ein Lob auf in Sichtweite tätige Strassen- und Bauarbeiter an:

»Also wie gesagt, ich sehe überhaupt nicht, wieso jetzt ich, mein Job, wichtiger sein soll als die Jungs, die dort drüben am »Büezen« sind jetzt, oder, mit den orangen Hosen. Die können gewisse Sachen, die haben auch ihre Tricks auf Lager und die wissen ganz viel Zeugs, das sonst niemand weiss. Von dem her macht es gar keinen Unterschied, so, das ist auch nur Alltag, das ist auch nur ein Job.«

Dass heute jedermann über quasi künstlerische Tugenden verfügen und Unternehmer in eigener Sache sein sollte, bezweifelt er: »Die allermeisten Leute arbeiten immer noch ganz, ganz konsequent als Angestellte« – »die allermeisten Leute arbeiten immer noch ganz bescheiden, ganz einfach in einem Job und leben ein ganz einfaches Leben, und an dem ist auch nichts auszusetzen.« Mit dieser als »einfach« charakterisierten Daseinsweise wird die Möglichkeit assoziiert, sich auf einen Gegenstand konzentrieren und »eine gewisse Tiefe« erreichen zu können. Dieser Vorzug taucht indes implizit als Entschädigung für Restriktionen auf, die solchen Existenzen in Seilers Augen eignen. Die Spezialisierung der nicht-künstlerischen Tätigkeiten – Konsequenz gesellschaftlicher Arbeitsteilung – verbindet Seiler mit Intensität und Beschränkung zugleich. Neben einer inhaltlichen Engführung mangelt es Personen in diesen Berufen – dies wird indirekt durch seine Beschreibung der Besonderheiten des Künstlerlebens deutlich – an Gestaltungsfreiheit hinsichtlich der eigenen Biographie. Sie haben sich gemäss Seilers Diagnose in weitgehend vorbestimmten und standardisierten Pfaden zu bewegen. Im Hinblick auf die gesamte Lebensform macht Seiler durchaus grundlegende Unterschiede zwischen einer Künstlerexistenz und anderen Formen des Daseins aus. Zum einen steht erstere gewissermassen quer zur gesellschaftlichen Arbeitsteilung. Da eine Künstlerexistenz in Seilers Augen stets mehr umfasst als die künstlerische Tätigkeit im engeren Sinne und verschiedenste Komponenten in sich vereinigt, entgeht sie seiner Ansicht nach weitgehend den Nachteilen sozialer (funktionaler) Differenzierung. Zum anderen verbindet Seiler mit einer Künstlerexistenz die Möglichkeit und Pflicht, sich selbst eine Berufspraxis und Biographie zu schaffen. Mit dem Beruf des Künstler verbindet er primär vermehrte Freiheitsgrade, die es erlauben, sich als Person – als individuelles Subjekt – stärker einzubringen und gemäss den eigenen Regeln zu leben:

»Das ist ja meine Entscheidung gewesen, ich werde Künstler, ich lebe ein freies Leben, mit allen Nachteilen und allen Vorteilen. Und ich habe bis jetzt noch nicht so viele Nachteile entdeckt, ehrlich gesagt. Also ich sehe eigentlich nur Vorteile in dieser Entscheidung.«

Das vorteilhafte Künstlerleben ist Seiler zufolge an Voraussetzungen geknüpft und keineswegs jedermanns Sache. Künstler stellen in seinen Augen eine ›Kraftelite‹ dar: »Ich mache einfach mein Ding, und ich habe in dem Sinne auch genug Kraft, dieser Ungewissheit gegenüber zu stehen.«¹⁵ Der Vorteile eines freiheitlichen Lebens kann sich nur erfreuen, wer die damit verknüpfte Gestaltungsoffenheit zu schätzen beziehungsweise zu verkraften weiss. Da dies in Seilers Perspektive eher die Ausnahme als die Regel ist und die Mehrheit der Personen freiwillig darauf verzichtet (weil sie mit der freiheitlichen Konstellation überfordert und quasi nicht fähig wäre, diese als etwas Positives wahrzunehmen), werden die diagnostizierten, ungleich verteilten Freiheitsgrade nicht als Gerechtigkeitsproblem aufgefasst. Kunstschaffende erweisen sich in dieser Perspektive als Ausnahmeerscheinungen. Die Wahrnehmung der Künstlerperson und ihr Ort in der Gesellschaft sind so von einem eigentümlichen Spannungsverhältnis geprägt. Während auf der einen Seite andere Daseinsweisen verteidigt und vor antizipierter (bildungsbürgerlicher) Geringschätzung in Schutz genommen werden, macht Seiler auf der anderen Seite unmissverständlich deutlich, dass für ihn selbst ein ausserkünstlerisches Dasein schwer denkbar ist. Er problematisiert dieses indirekt durch das einigermaßen überschwängliche Lob der Künstlerexistenz. Stilisierungen des Kunstschönen und Erhabenen werden belächelt und die Kunst kokett als alltäglicher Job thematisiert; gleichzeitig tritt der Künstler als Tausendsassa auf den Plan – als quasi (letzte) vollkommene Existenz.

Habitualisierte Beweglichkeit

Seilers eigene Arbeitspraxis zeichnet sich durch vergleichsweise ausgeprägte Grenzüberschreitungen aus und umfasst neben der internationalisierten, künstlerisch-installativen Ausstellungstätigkeit etwa das Schreiben von Kolumnen, Kooperationen mit Dichtern, Poetry Slammern sowie der Theaterwelt. Umfassende Bildung und Weltgewandtheit sind nicht allein weitgehend unterhinterfragte Ideale; sie werden habituell bemerkenswert gut durchgehalten. Wie noch zu zeigen sein wird, ist dies keineswegs selbstverständlich; zwischen gehegten Idealen und habituellen Dispositionen können sich durchaus Kluften eröffnen. Die Habitualisierung dieser Ideale und ihr selbstvidenter Status sind im Falle von Seiler im Kontext seiner (familiären) Bildungsgeschichte zu sehen. Aufgewachsen in vier verschiedenen Sprachgebieten bei einer als Autorin und Übersetzerin tätigen Mutter, findet die Primärsocialisation in einem freiberuflichen, künstlerischen Milieu statt, das durch eine ausgeprägte Mobilität gekennzeichnet ist. Anders als viele Kunstschaf-

15 Eine historisch-genealogisch angelegte Studie zum Phänomen des »élite artiste« unternimmt Heinich (2005)

fende, die erst im jungen Erwachsenenalter sich mit der Frage konfrontiert sehen, ob ihre Dispositionen und Ressourcen mit dem im künstlerischen Feld hochgehaltenen Nomadismus beziehungsweise den Mobilitätsanforderungen kompatibel sind, gehören Ortswechsel (die Vertrautheit mit dem Unvertrauten) früh zu den zentralen Dimensionen von Seilers Lebensweise. Diese Herkunftskonstellation dürfte auch dafür verantwortlich sein, dass er als einer der wenigen interviewten Künstler nach der obligatorischen Schulzeit und einem Zwischenjahr beziehungsweise gestalterischen Vorkurs direkt an die ESAV in Genf, später an die Kunsthochschule Hamburg ging – und nicht zunächst Matura machen oder einen Beruf erlernen ›musste‹.¹⁶ Der Wille zur Kunst wurde durch das Herkunftsmilieu augenscheinlich nicht nur *nicht* beargwöhnt, sondern im Gegenteil gefördert. Der in der Adoleszenz verspürte Wunsch, Künstler zu werden, konnte so als aus einer ›Ursuppe rausgekommen‹ wahrgenommen und selbstbewusst den Ergebnissen der Berufsberatung – sie legten eine Laufbahn im Finanzwesen nahe – entgegengehalten werden.

Interaktionen als Spiegel

Die Möglichkeit einer Horizonterweiterung wird von den interviewten Kunstschaffenden gemeinhin nicht auf eine ›Exkursion‹ im Sinne Seilers beschränkt, sondern auch mit Aufhalten in Kunstmetropolen wie New York, London, Berlin oder Paris in Verbindung gebracht. Daneben taucht in den Erzählungen eine Form von Bildungsreise auf, die quasi exklusiv an diese Kunstmetropolen gebunden ist. Grund hierfür ist nicht, wie man vermuten könnte, die hohe Dichte an künstlerischen Arbeiten, sondern die Vielzahl an Akteuren und Institutionen des künstlerischen Feldes. Wie in den Interviews mit Philippe Schwinger und Claudia Müller zum Ausdruck kommt, wird mit der Anwesenheit in Berlin beziehungsweise New York die Möglichkeit der künstlerischen Selbstreflexion assoziiert. Diese Wahrnehmung – vornehmlich im Zusammenhang mit den Kunstszenen in Berlin und New York – findet sich teilweise auch in anderen Interviews, wobei die Bedeutsamkeit des Aufenthaltes vornehmlich darin gesehen wird, durch Partizipation an Interaktionen zur (Selbst-)Erkenntnis zu gelangen.¹⁷ Insgesamt ist die Thematik in den

16 Die interviewten Kunstschaffenden sind mehrheitlich nach der Matura oder nach Abschluss einer Berufslehre in Kunstschulen eingetreten und betonen im Interview explizit, das etwas anderes vom Elternhaus aus gar nicht in Frage gekommen wäre. Mittlerweile ist an Kunsthochschulen die Zulassung typischerweise an eine (Berufs-)Maturität gebunden.

17 Manfred Kochs Untersuchung zu Goethes Vergleich des Geisteslebens in Deutschland und Frankreich macht deutlich, dass die These von Metropolen als intellektuell anregenden Verdichtungszusammenhängen keineswegs neu ist: »Goethe – grundsätzlich ein entschiedener Gegner des nationalstaatlichen Zent-

geführten Interviews in sehr unterschiedlicher Weise präsent. Teils nimmt sie einen ausgesprochen zentralen Stellenwert ein, teils ist sie komplett abwesend und augenscheinlich für das Selbstverständnis mancher Künstlerexistenz kaum von Bedeutung. Bezeichnenderweise schreiben vornehmlich Akteure, die zu zweit tätig und/oder vergleichsweise intellektualistisch ausgerichtet sind, diskursiven Auseinandersetzungen für die künstlerische Tätigkeit einen zentralen Stellenwert zu.

Wenngleich gerade New York hie und da als ideale Bühne für Selbstdarstellungsexperimente und als Übungsfeld für die künstlerische Selbstinszenierung charakterisiert wird¹⁸, so dominiert das Thema der Selbsterkenntnis die Diskussion. Dieses wiederum ist eng mit dem Problem der Authentizität verknüpft. Diese Kategorie ist einerseits wichtig für die Art und Weise, wie dem Aufenthalt in der Fremde konkret Sinn zugeschrieben wird; andererseits strukturiert sie den Modus, wie Kunstschaffende über Kunstwerke anderer Künstlerinnen und Künstler (nicht) sprechen. Anhand von Christine Streulis Deutung ihrer Aufenthalte in New York und Kairo kann beleuchtet werden, wie die Ideale der Weltgewandtheit und die Wertschätzung der diskursiven Auseinandersetzung mit Fachpersonen in einer Künstlerbiographie zum Tragen kommen können. Ihre Ausführungen sind aufschlussreich hinsichtlich des Willens zur Erforschung des eigenen Wollens sowie der Frage nach der Universalität – der Unparteilichkeit des künstlerischen Blicks.

ralismus – macht die fehlende Kulturhauptstadt wieder zum Problem. Er sieht an der Pariser Entwicklung, dass eine Metropole, wenn sie nicht als Zentrum einer Geschmacksdiktatur, sondern als Raum der Bündelung und wechselseitigen Anreicherung mannigfaltiger Diskurse fungiert, die intellektuellen Energien eines Landes in unvergleichlicher Weise belebt.« Koch (2005: 61f.)

- 18 So betont eine Künstlerin, die während mehreren Monaten als Stipendiatin in New York lebte: »Künstlerisch, also für meine Kunst, ist es eigentlich nicht so toll gewesen. Muss ich ehrlicherweise zugeben (lacht). Also es ist sehr schwierig gewesen zum Arbeiten dort eigentlich. Aber was toll gewesen ist, für mich persönlich, auch für mich als Künstlerin, man geht immer an Partys, man trifft sehr viele Leute, also einige Leute trifft man immer wieder, aber sehr viele Leute trifft man nur einmal. Und im Prinzip, man spricht mit sehr vielen Leuten, und man erfindet sich ständig in diesem Sprechen immer wieder selber neu. Es ist in New York unglaublich wichtig, dass du, du musst nicht nur gutes Zeug machen, sondern du musst es noch viel besser erzählen. Und das kann man dort wie üben und ausprobieren, was will ich denn eigentlich sein und wie will ich mich denn eigentlich darstellen. Und das ist für mich dort eine grosse Sache gewesen, das ein Jahr lang auskosten und ausprobieren zu können.« Interview Künstlerin C, 2004

Neue Fragen, neue Einsichten

Christine Streuli (1975) hat nach der Matura während vier Jahren in Zürich und Berlin Malerei und freie Kunst studiert.¹⁹ Unmittelbar nach Abschluss des Studiums reiste sie für eineinhalb Jahre nach New York. Der Aufenthalt wurde durch ein Stipendium ermöglicht, das sie an ihrer Schule für eine Weiterbildung gewonnen hatte. Ort und Institution galt es selbst auszuwählen. Im Interview schildert Streuli die Stifterin des Stipendienfonds als »unglaublich weltgewandt«, sie spreche fließend Japanisch und Arabisch und wolle jungen Kunstschaaffenden die Möglichkeit bieten, »einfach mal aus dem eigenen Gärtchen rauszutreten«. Ursprünglich habe sie mit dem Stipendium einen Aufenthalt in Hongkong anvisiert, dann aber doch New York vorgezogen: »Ich habe das Gefühl gehabt, Hongkong wäre extrem krass und das wäre schon mal ein halbes Jahr oder dreiviertel gegangen, bis ich nur ein bisschen verstanden hätte, wie es funktioniert.« New York hingegen ist in ihren Erzählungen als zugänglicher Klassiker präsent, mit dem man quasi nichts falsch machen kann. Während neun Monaten nahm Streuli am International Studio and Curatorial Program teil und verlängerte den Aufenthalt in der Stadt auf eigene Faust, solange die Mittel reichten. Spricht Streuli über ihre Zeit in New York, so erzählt sie primär über ihre Teilnahme an besagtem Programm, über das sie sich ausgesprochen positiv äussert. Dank des Stipendiums und des Programmes habe sie »Geld«, ein »Atelier« sowie »Leute« gehabt – gerade an diesem mangle es häufig am Ende des Studiums. Neben den anderen am Programm teilnehmenden Kunstschaaffenden verweist Streuli vornehmlich auf die regelmässigen Guest Critics, die einen zentralen Bestandteil des Programmes bilden. Dieses System der Guest Critics bediente gemäss Streuli verschiedene ihrer Anliegen als Künstlerin – angefangen bei der Aufmerksamkeit durch Fachleute: »Das ist ja echt das Schwierigste, als Künstler, als Künstlerin es zu schaffen, dass sich die Leute für deine Arbeit interessieren und auch kommen, auch wenn du nicht grad dein Atelier neben dem Hauptbahnhof hast, und dass sie kommen und sich Zeit nehmen.« Die durch das ISCP organisierte Aufmerksamkeit skizziert Streuli auf der einen Seite als Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen, die für die Integration ins Feld der Kunst wichtig sind. Ihren Erzählungen nach hat sie das Gefäss auch dazu genutzt, aufgrund gezielter Recherchen ehemalige Guest Critics zu reaktivieren, die an ihrer Position interessiert sein könnten. So habe sie einen auf Malerei spezialisierten Galeristen kontaktiert, der später ihre Arbeiten in einer Ausstellung präsentierte, und zu dem sie nach wie vor Kontakt habe. Auf der anderen Seite schreibt Streuli diesen Gesprächen bezüglich der Bildung hohe Bedeutung

19 Das Interview mit Christine Streuli fand im Mai 2004 in ihrem Atelier in Zürich (Rote Fabrik) statt.

zu – charakterisiert sie als Möglichkeit, das eigene Tun als Künstlerin reflexiv zu durchdringen:

»Also für mich ist es unglaublich wichtig gewesen zu reden über mein Zeug, und zwar redend Einsichten in Arbeitsvorgänge zu haben, die ich da tagtäglich mache und die mir irgendwie noch so wie unbewusst sind. Und dadurch, dass ich das jemandem erzählt habe, sind mir dort hunderttausend Lichter auf in New York. Also ich hatte noch diese Anspannung und diese Aufgeregtheit, weil das ja meistens wichtige Leute sind, Gänsefüsschen, und du nicht einfach so drauflosplappern kannst, sondern du musst Statements machen, oder ich habe so den Anspruch gehabt an mich, dass ich klare Aussagen darüber mache, warum dieses Bild so aussieht, warum ist diese Zeichnung so. Also das ist immer etwa so eine Stunde gegangen, das ist unglaublich anstrengend gewesen, weil ich mich einfach ganz präzise habe äussern wollen. Und dadurch, dass ganz tolle Fragen gekommen sind, die ich noch nie so gestellt bekommen habe, sind mir einfach Lichter auf.«

Streuli antizipiert augenscheinlich ein gewisses Misstrauen gegenüber dieser Einschätzung, dass eine sachhaltige, auf Erkenntnis ausgerichtete Diskussion im Rahmen dieser Art Verkaufsanordnung überhaupt möglich gewesen sein soll, und beteuert:

»Und dann, also das ist jetzt nicht einfach kokett, dann ist es mir wirklich nicht mehr darum gegangen, ist das jetzt einer vom Whitney oder einer vom MoMA oder ein Galerist. Also dort ist nicht der Gedanke im Zentrum gestanden, oh, ich will dem mein Zeug anbieten und das ist die Chance.«

Trotz der Schaufenstersituation und der starken Präsenz von Aspekten der (symbolischen) Ökonomie sind Streuli zufolge sachhaltige Auseinandersetzungen möglich, was von ihr vornehmlich auf den Umstand zurückgeführt wird, dass es sich bei den Beteiligten um Fachpersonen handelt, die dem Wert der Kunst verpflichtet und von einer professionellen Debattierfreude hinsichtlich künstlerischer Prozesse beseelt sind. Streuli vertritt damit eine in der zeitgenössischen Kunstszene häufig anzutreffende, »versöhnliche« Auffassung, derzufolge Fragen der Vernetzung im Künstlerberuf eine essentielle Rolle spielen, diese sozialen Dynamiken indes einer quasi interesselosen Beschäftigung mit Kunst keineswegs zuwiderlaufen müssen. Ihre Erzählung des Aufenthaltes am ISCP dokumentiert nicht nur den zentralen Stellenwert von diskursiven Auseinandersetzungen für ihr Selbst- und Kunstverständnis, sondern macht auch deutlich, dass eine Künstlerstätte, die nur Vernetzungsanstalt wäre, kaum Legitimität in Anspruch nehmen könnte. In »Reinkultur« müsste sie mit der künstlerischen »illusio« kollidieren. Streuli nimmt das Programm so in den Blick, dass es mit der Mission ihres Stipendiums – mit dem damit verbundenen Bildungsauftrag – kompatibel ist. So wird dem Setting trotz der

Vermarktungsanlage und der asymmetrischen Konstellation zwischen Künstlerin und Besucher attestiert, zur Objektivierung der eigenen subjektiven Tätigkeit beizutragen.

Von New York nach Kairo

Während Streuli New York wegen der Dichte der Kunstszene und insbesondere der institutionellen Ausrichtung des von ihr besuchten Studioprogrammes im Hinblick auf das Bildungsideal der Selbstreflexivität als optimales Terrain auffasst, beschreibt sie die Destination in anderer Beziehung als beschränkt. Diese Problematisierung involviert Fragen der weltanschaulich-weltpolitischen Unparteilichkeit sowie der Überbrückbarkeit von Partikularismen. Sie zeichnet sich vor dem Hintergrund eines zweiten Bildungsideals ab, das für Streulis Selbstverständnis zentral ist. Neben der selbstreflexiven Durchdringung der eigenen Tätigkeit gehören in ihren Augen kosmopolitische Züge untrennbar zur Künstlerexistenz. Wie bei Seiler geht damit das Interesse einher, durch eigene Bewegungsmuster die Grenzen abendländischer Kulturen zu transzendieren. Im Falle von Streuli liegt indes das Gewicht weniger auf der damit assoziierten Fähigkeit, virtuos an verschiedenartigen Lebenswelten zu partizipieren, sondern vornehmlich auf dem Prinzip der Unparteilichkeit. Streuli kommt im Interview (zunächst eher *en passant*) darauf zu reden, dass in ihren New Yorker Aufenthalt der 11. September 2001 fiel und macht diesen Umstand entscheidend dafür verantwortlich, dass sie nahezu nahtlos von New York nach Kairo weitergereist ist.

Streuli hatte sich bereits einmal während des Studiums bei der Pro Helvetia für einen Aufenthalt in Kairo beworben: »Ich weiss nicht warum, es ist so ein ›Furz‹ gewesen in meinem Kopf, ich habe einfach gewusst, ich will nach Kairo. Aber ich habe weder viel darüber gelesen noch viel darüber gewusst, wie das ist, oder mich erkundigt. Ich habe einfach das Gefühl gehabt, ich will nach Kairo.« Während ihres Aufenthaltes in New York habe sie immer wieder an die Möglichkeit einer Anwesenheit im »Middle East« denken müssen und die Idee, nach Kairo zu gehen, habe sie richtiggehend verfolgt, bis sie schliesslich ein zweites Mal an die Pro Helvetia herangetreten sei. Streuli erzählt, sie habe eine Dokumentation zusammengestellt und »einen ganz langen Brief geschrieben, warum ich nach Kairo will«. Das zweite Mal war ihrer Anfrage Erfolg beschieden. Anders als bei der ersten Anfrage interpretiert sie ihren Wunsch, nach Kairo zu fahren, nun aber weniger als kaum begründbare *idée fixe*, sondern rückt ihn in den Kontext der Problematik von Orient und Okzident:

»Also es hat sicher auch damit zu tun gehabt, dass ich echt gerne eine andere Kultur habe kennen lernen wollen, und zwar wirklich grad eine islamische. Ich habe wirk-

lich mit diesem elften September, ja, ich habe wirklich nachher das Gefühl gehabt, hey, jetzt bin ich mitten in dieser einen Position, in der amerikanischen, und die finde ich zum Teil super widerlich, und habe auch die ganze Politik dann jenseits gefunden und die ›Hysteriemacherei‹ und so, nach dem elften September, die ist widerlich gewesen, die ist mir so gegen den Strich. Und es ist dann so ein ganz einfacher Gedanke gewesen, also gut, die andere Seite ist irgendwo in einem islamischen Land. Und wo wäre das, wohin ich jetzt gehen möchte. Und dann habe ich einfach automatisch wieder an Kairo gedacht.«

Streuli thematisiert New York (anders als zahlreiche andere Kunstschaaffende) weniger als Melting Pot, denn primär als amerikanische Stadt, und identifiziert sie mit einer spezifischen weltpolitischen Position. Der viermonatige Aufenthalt in Kairo sollte zu einer erweiterten, objektivierteren Wahrnehmung verhelfen:

»Ich habe wirklich mit diesen Leuten über die Lage reden wollen, über diese Situation und wie sie denken. Weltbilder, also weißt du, da geht es ja um Weltbilder. Und mich hat das Wunder genommen, weil ich halt mitten in diesem amerikanischen Weltbild gesessen bin, wo immer über den Araber an und für sich geredet worden ist, ganz platt und unspezifisch. Und dann habe ich einfach mal wissen wollen, wie das ist.«

Rückblickend beurteilt Streuli diese Mission als weitgehend gescheitert. Der Aufenthalt in Kairo, den sie im Interview in verschiedenen Hinsichten problematisiert und punktuell gar als »Albtraum« apostrophiert, entpuppte sich ihren Ausführungen zufolge nicht als das, was sie sich von ihm erhofft hatte. Zum einen betont sie die Schwierigkeit, überhaupt »so richtige Ägypter und Ägypterinnen« kennen zu lernen; ihre Kontakte hätten sich weitgehend auf Mitglieder der gebildeten, oberen Schichten beschränkt, von denen Streuli sagt, sie hätten typischerweise an der American University in Kairo studiert, ihre Kinder zwecks Bildung in den Westen geschickt, besser als sie selbst Englisch gesprochen und quasi westliche weltanschauliche Ansichten vertreten. Zum anderen problematisiert sie die Begegnungen ausserhalb dieses Rahmens mit der Kairoer Lebenswelt im öffentlichen Raum als irritierend. Sie sah sich, anstatt mit der erhofften erweiterten Denkungsart, mit dem Gefühl konfrontiert, »ich bin hier wie so am falschen Ort«. Das Unbehagen in Kairo führt Streuli zum einen auf beängstigende, politische Manifestationen zurück, zum anderen auf einen Mangel an Anonymität und Bewegungsfreiheit. Ihrer Beschreibung zufolge war es zunächst ein Schock zu realisieren, dass es nicht unproblematisch ist, sich als Frau in der Öffentlichkeit zu bewegen, »dass ich da nicht einfach problemlos zur Tür raus kann und ein Bier trinken gehen oder an ein Konzert gehen kann«. Obgleich es gerade in der Innenstadt keineswegs nur verschleierte Frauen gegeben habe, sei sie als »west-

liche Frau«, als »Kurzhaarige« stark aufgefallen. Der Aufenthalt in Kairo präsentiert sich in Streulis Erzählung als negatives Gegenstück zu den Erfahrungen in New York, die als Inbegriff grossstädtischer Freiheit erinnert werden:

»Aber ich habe das halt in New York so toll gefunden, weißt du, die Anonymität, dass es keine Sau Wunder nimmt, wo du hingehst, und du kannst einfach laufen, und es kümmert sich niemand darum. Und in Kairo kümmern sich alle drum, wer du bist, wo du hin willst, woher du kommst. Und das hat mich einfach nervlich kaputt gemacht gegen den Schluss, also wirklich, im vierten Monat, da bin ich ein Wrack gewesen. Ich habe keine Nerven mehr gehabt.«

»Das ist nicht der Ort für mich«: Unbehagen im Unbehagen

Wegen des Unbehagens im öffentlichen Raum verschanzte sich Streuli weitgehend in der Atelierwohnung, las Nagib Machfus' Kairo-Trilogie und arbeitete:

»Ich habe eine Zeit lang gar nicht mehr raus gewollt. Dann bin ich tagelang einfach in der Wohnung gewesen und habe einfach Plastik gekauft und habe das Wohnzimmer, also die Sofas senkrecht aufgestellt und dort so ein Atelier eingerichtet und einfach gearbeitet. Und ich bin, als es dunkel gewesen ist, mit einer Kappe und einem Mantel, dass sie gemeint haben, ich sei ein Mann, bin ich noch raus, um ein bisschen Luft zu holen.«

In gewissem Kontrast zu dieser Rückzugstendenz hat Streuli in Kairo vornehmlich mit lokalen Materialien gearbeitet, die sie mit Hilfe eines Mitarbeiters der Pro Helvetia auftreiben konnte – mit Brettern, Autolack, Spitzen- deckelchen. Auch hat sich durch die Vermittlung der Kulturförderungsinstitution eine Zusammenarbeit mit einem ägyptischen Schriftsteller ergeben, über die sich Streuli nur in den höchsten Tönen äussert.

Obleich die Künstlerin mit Blick auf diese Konstellation betont, sie habe in Kairo arbeitsmässig »eine super Zeit« gehabt, ist der gesamte Aufenthalt durch das Scheitern der »eigentlichen« Mission negativ gefärbt. Im Interview kreist denn Streuli auch immer wieder um die selbst aufgeworfene Frage nach den Gründen für das Unbehagen in Kairo. Zur Plausibilisierung ihrer Irritation greift sie dabei auf heterogene, teilweise widersprüchliche Erklärungsansätze zurück. Auf der einen Seite geht sie mit dem »Westen« ins Gericht. Die allzu grosse Aufmerksamkeit sowie gewisse Zudringlichkeiten, die ihr in den Strassen Kairos widerfahren sind, bringt sie mit dem Sex-Tourismus in Verbindung – vermutet, es herrsche womöglich die Ansicht, westliche Frauen würden gerne angemacht, und sieht darin ein Problem »ausgelöst durch den Westen«. In eine ähnliche Richtung zielt die Argumentation, ihre Enttäuschung sei massgeblich durch falsche, unrealistische Annahmen – ein roman-

tisch-naives Bild von Ägypten ihrerseits – verursacht. Auf der anderen Seite problematisiert sie die sozialen Verhältnisse in Ägypten, insbesondere die Stellung der Frauen, die sie als zivilisatorisch rückständig charakterisiert, als Menschenrechtsverletzung thematisiert und in moralischer Hinsicht skandalisiert. Schliesslich tauchen auch immer wieder Deutungen auf, die fundamentale Konfliktlinien – quasi unüberwindbare Widersprüche – zwischen Christentum und Islam implizieren und Alltagssituationen vor dem Hintergrund dieses polarisierten Musters wahrnehmen. Das Unbehagen in Kairo wird solcherart als Ausdruck eines unlösbaren religiös-weltanschaulichen Konflikts gelesen, wobei kulturelle Differenzen massgeblich auf Fragen der Religion zurückgeführt werden.

Aber wie auch gedreht und gewendet – der Kairoer Aufenthalt bleibt als irritierende Episode im Raum stehen. Charakteristisch an dieser Konstellation ist, dass es sich um ein Unbehagen zweiter Ordnung handelt, ein Unbehagen im Unbehagen. Streuli ringt nicht allein mit den konkreten Sachverhalten und Konturen ihres Stipendienaufenthaltes, sondern massgeblich mit der diagnostizierten Unmöglichkeit, einen auf Verstehen ausgerichteten Standpunkt einzunehmen. Dieser Standpunkt entspricht einer Norm, deren Gewicht durch die Erzählung – über weite Strecken ein Rechtfertigungsdiskurs – dokumentiert wird. Der Standpunkt der kritisch-unparteiischen Beobachterin wird hierbei durchaus räumlich interpretiert. Dies ist symptomatisch für eine Perspektive, die weltanschauliche Positionen überhaupt stark verräumlicht und face-to-face Interaktionen grosses Gewicht beimisst. Vor dem Hintergrund dieser Wahrnehmungsmuster erscheint es gewissermassen logisch, die weltpolitische Lage massgeblich auf der Basis einer persönlichen Präsenz vor Ort in New York und Kairo erfassen zu wollen. Dieser Modus an sich und damit zusammenhängend auch das Medium der Atelierstipendien bleiben weitgehend von der Diskussion ausgeklammert. Vielmehr betont Streuli uneingeschränkt die persönlichkeitsbildenden Effekte dieses Instrumentariums und seine positiven Wirkungen im Hinblick auf Offenheit und Toleranz. Im Feld der Kunst mit seinem ausgeprägten Personalismus ist das Prinzip der Anwesenheit des Künstlers etwas nahezu Sakrosanktes und kommt in verschiedenen institutionellen Zusammenhängen (insbesondere bei Ausstellungseröffnungen) mit grosser Selbstverständlichkeit vor. Sie gilt als Garant für die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung, was augenscheinlich auch Auswirkungen auf die mit Atelierstipendien verbundene personale Präsenz hat. Das Prinzip der »Authentifizierung (>dort gewesen sein<« wird trotz Unbehagen zweiten Grades kaum auf seine Möglichkeiten und Grenzen hin befragt.²⁰

20 Vgl. zur naturalistischen Rhetorik der »Authentifizierung« Hirschauer (2001: 430)

Über die Abwesenheit zeitgenössischer Kunst in den Kunstmetropolen

In Thematisierungen historischer Ausland- und Reisestipendien für bildende Künstler spielt die Kunst in den Kunstmetropolen eine zentrale Rolle. Martin Warnke zufolge wurde dieses Instrumentarium überhaupt erst entwickelt, damit sich die Hofkünstler der künstlerischen Trends vergewissern und sich auf dem Laufenden halten konnten.²¹ Bei Aufenthalten, die im Rahmen von Akademien stattfanden, sollten Kunstschaaffende primär in Auseinandersetzung mit bedeutsamen Werken weiterkommen. Das Kopieren von (Meister-)Werken gehörte lange Zeit zu den zentralen Komponenten der Künstlerausbildung, jahrhundertlang war es die wichtigste Lernmethode an den Kunstakademien.²² Die schiere Nähe zu grossen Kunstwerken wurde als wichtige Voraussetzung reflektiert, sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Pointiert kommt diese Auffassung in einem Brief des Künstlers Asmus Jakob Carstens aus dem Jahre 1796 an die Berliner Akademie zum Ausdruck. Carstens war seit 1790 Lehrer an der Berliner Akademie und erhielt von dieser ein Rom-Stipendium.²³ Bereits im ersten Jahr hat es Carstens offenbar versäumt, »Berichte und Proben seiner Arbeit nach Berlin zu senden«.²⁴ Er wurde dafür gerügt, gleichwohl wurde sein Stipendium um ein Jahr verlängert. Nach Ablauf dieser Dauer weigerte sich Carstens, wie vereinbart nach Berlin zurückzukehren. In seinem berühmt gewordenen Brief vom 20. Februar 1796 schrieb er an den Akademiedirektor Heinitz: »Ich möchte Euer Exzellenz erklären, dass ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit [...] Ich kann mich nur hier entwickeln, unter den besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt, und ich werde fortfahren, mich nach besten Kräften durch mein Werk gegenüber der Welt zu rechtfertigen [...] Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut; ich muss ein gewissenhafter Verwalter sein, so dass ich, wenn der Tag kommt, an dem ich aufgerufen werde, Rechenschaft abzulegen, nicht sagen muss: Herr, das Talent, das Du mir anvertraut hast, habe ich in Berlin begraben.«²⁵ Carstens geht auf Konfrontation mit der Akademie, indem er die Rückkehr verweigert; gleichzeitig bewegt er sich gewissermassen innerhalb der akademischen Argumentationslogik, indem er die notwendige Nähe zu den *besten Kunstwerken* als Rechtfertigung anführt.

Die Vorstellung, dass die Nähe zu ›grosser‹ Kunst in fordernder Weise fördert, trifft man im Kontext von zeitgenössischen Atelierstipendien kaum mehr an. Dass der Aufenthalt in der Fremde dazu verhelfen könnte, ange-

21 Warnke (1996: 259)

22 Krieger (2007: 19-22); Goldstein (1996: 115-136)

23 Pevsner (1986 [1940]: 192)

24 Pevsner (1986 [1940]: 193)

25 Pevsner (1986 [1940]: 195)

sichts bestimmter künstlerischer Positionen weiterzukommen – eine solche Deutung sucht man nahezu vergeblich, und zwar in den Deutungen sowohl der Kulturbeauftragten als auch der Kunstschaaffenden. Eine Ausnahme hiervon bildet der Erfahrungsbericht eines Künstlers, der im Alter von über sechzig Jahren für einige Monate mit einem Stipendium in Kairo war:

»Ich weiss noch immer nicht, wie ich den Aufenthalt in Kairo beurteilen soll, wie ich die groben, überwältigenden und unvergesslichen Eindrücke und die vielen, verdriesslichen Alpträume gewichten soll. Ich war öfters nahe daran abzureisen, weil ich es kaum ertragen konnte, in diesem Schmutz und Lärm zu leben. Es ist mir immer noch unbegreiflich, wie ein Volk von so überwältigenden Höhen der Kultur zu einer erschreckenden Kulturlosigkeit und völligen Verwahrlosung absteigen konnte. Die Durchhaltekraft hat letztlich doch gesiegt und so bin ich durch wunderbare Reisen in die weisse und schwarze Wüste, nach Assuan und Luxor, auf den Sinai und ans Rote Meer tausendfach belohnt worden. Eine ganz grosse Bereicherung war natürlich das Ägyptische Museum in Kairo mit den kostbarsten Schätzen der Kunst überhaupt. Es ist für einen Künstler wichtig, so hohe Massstäbe immer wieder an die eigene Kunst anzulegen. Wenn sie einen nicht völlig am Boden zerstört, so bringt sie einen weiter und bringt eine ganz grosse Bereicherung. Aber auch das Alltagsleben weist auf ganz andere Perspektiven und Möglichkeiten hin und bringt das eigene Leben ganz gehörig durcheinander. Aber bei aller Armut und allem Elend erscheinen uns die Ägypter viel glücklicher und zufriedener zu sein, als die Mitteleuropäer.«²⁶

Seine Ausführungen sind nicht nur untypisch, was die Thematisierung der Stadt angeht, sondern vor allem auch hinsichtlich der Art und Weise, wie die Kunst im ägyptischen Museum zur Sprache gebracht und zur eigenen Arbeit in Beziehung gesetzt wird. Die bildungsbürgerlich eingefärbte Betonung des Kunst- und Naturschönen wie überhaupt die Rede von der heruntergekommenen Hochkultur haben kaum etwas mit den Äusserungen der jüngeren Kunstschaaffenden gemein. Der Verfasser gehört denn auch einer anderen als der hier im Zentrum stehenden Künstlergeneration an.²⁷ Eine solche oder ähnliche Position findet sich in den Zeugnissen der jüngeren Künstlerinnen und Künstler nicht. Die Kunst in den (Kunst-)Metropolen ist nicht allein im Zusammenhang mit Bildungsfragen kaum ein Thema; sie taucht überhaupt nur in marginaler Weise in den Erzählungen auf. Dies gilt allem voran für die zeitgenössische Kunst in Berlin und New York. Die spärliche Thematisierung

26 Bericht vom Sommer 2001, Archiv der Geschäftsstelle Schweizer Konferenz für Kulturfragen KSK, Biel

27 Wie typisch (oder untypisch) diese Perspektive für die Generation des Kairo-Stipendiaten ist, muss hier dahingestellt bleiben. Zweifelsohne kann und soll sie nicht verallgemeinernd als repräsentativ für die heute rund siebzig- bis achtzig-jährigen Kunstschaaffenden unterstellt werden.

zieht sich quer zu Differenzen in den künstlerischen Positionierungen und Positionen hin und eint die ansonsten stark ausdifferenzierte Landschaft.

Um spezifizieren zu können, inwiefern die Kunst in den Kunstmetropolen nicht thematisiert wird, ist zunächst in den Blick zu nehmen, wie und in welchen Zusammenhängen sie zur Sprache kommt. Augenfällig ist, dass sich die Situation je nach Alter der Kunstwerke und der zur Diskussion stehenden Destination unterschiedlich präsentiert. Ältere Werke sind durchaus Gegenstand der Rede. Es wird mehrfach Interesse an historischen Arbeiten geäußert und gelegentlich geradezu von alten Meistern geschwärmt. So erklärt ein Künstler, der einen längeren Stipendienaufenthalt in Rom verbrachte, dass er sich einigermaßen intensiv mit den Kulturgegenständen Roms auseinandergesetzt habe: »Also die Antike hat mich auch sehr interessiert und der Barock und so weiter, alles das angeschaut und so.«²⁸ Ein anderer Künstler erzählt über seinen Aufenthalt an der Cité Internationale des Arts, er habe es sehr genossen, oftmals den Louvre besuchen zu können. Andere Künstler berichten, dass sie (zumindest bei Langeweile, Einsamkeit oder schlechten Wetterverhältnissen) kunsthistorische Museen besucht hätten. Bemerkenswert an diesen Erzählungen ist, dass sie ebenso gut von kunstinteressierten Städtereisenden beziehungsweise Nicht-Künstlern stammen könnten: Sie verweisen nicht darauf, dass die Betrachterin im selben Gebiet arbeitet. Es gibt keine erzählerischen Brücken zwischen dem Gesehenen und der eigenen Tätigkeit. Eine bemerkenswerte Ausnahme (und zugleich Bestätigung) dieser Konstellation findet sich in den Äußerungen eines Künstlers, der sich im Rahmen seiner Reisen und Atelieraufenthalte vornehmlich mit Caravaggios Bildern beschäftigt hat, dies aber explizit als kunstphilosophisches, bildtheoretisches »Nebengeleise« thematisiert und von seiner eigenen künstlerischen Arbeit abgrenzt:

»Das habe ich jetzt eigentlich nicht gebraucht für meine Arbeit, das ist mehr so ein Nebengeleise, so eine Auseinandersetzung mit Caravaggio. Also einfach mit Maleisen in einem alten Zusammenhang oder in einem dauernden Zusammenhang. Und das hat eigentlich in Rom angefangen, und in London hat es natürlich das wunderbare Emausbild in der National Gallery. Und das bin dann eigentlich auch einmal in der Woche anschauen gegangen und habe Knienotizen gemacht. Das ist eigentlich eine Arbeit geworden, wo ich jetzt nicht sagen würde, hat konkret auf die Bilder Einfluss gehabt, aber einfach sozusagen für meine Auseinandersetzung mit dem Bild, der Bildarbeit, das ist auch etwas, das ich eigentlich noch gerne habe in diesen Städten. Oder in Paris ist es dann die Handleserin gewesen von Caravaggio, also dann sind auf dieser Grundlage auch Texte entstanden, zum Teil auch Büchlein. Für mich ist das auch ein Teil also sozusagen von meiner Bildarbeit, theoretische Aspekte, auch ein Hinterfragen, was ist überhaupt ein Bild.«²⁹

28 Interview Künstler A, 2004

29 Interview Künstler W, 2004

Anders als historische Positionen tauchen zeitgenössische Arbeiten und Ausstellungsmodi in den Interviews kaum auf – es sei denn, in abwertender Form, ganz nach dem Motto: *Jedem Künstler ist es recht, spricht man von anderen Künstlern schlecht*. Künstler G berichtet über die künstlerische Produktion, die er anlässlich seines Aufenthaltes in Berlin gesehen haben will:

»Il y a plein de bonne volonté, je trouve, là-bas, mais je trouve que le niveau artistique n'est pas très bon. C'est, par exemple, ce n'est pas une ville où il y a beaucoup de collectionneurs, donc ce n'est pas une ville où il a les bonnes galeries et il y a donc, il y a des collectionneurs, mais par rapport à la taille, à l'importance, il y a beaucoup de bricolage à Berlin.«³⁰

Fast wörtlich identisch umreisst Künstler A die künstlerische Landschaft in Berlin:

»Und das ist jetzt so wie in Zürich in den achtziger, neunziger Jahren, etwa so. Finde ich eigentlich ganz spannend, aber die Qualität ist dementsprechend auch nicht hoch. Und vielfach so Kunststudentenabgänger oder so, die einfach nicht..., finde ich gut, weil ich finde, das ist immer ein Ding, dass du selber deine eigenen Sachen zeigen kannst. Aber einfach so in Berlin ist die Qualität nicht wahnsinnig hochstehend.«³¹

Auch was zeitgenössische Kunst(ausstellungen) in New York betrifft, finden sich abwertende Bemerkungen. So schreibt ein Stipendiat an seinen Künstlerfreund in der Schweiz: »Schönes Wetter nun und so bin ich recht froh gestimmt. Die Arbeit rollt flott. Ausgedehnte Entdeckungsreisen quer durch Manhattan. An Kunst gibt es wenig. Biennale hier ist Mist. Freu mich, dich und damit gute Kunst zu sehen.«³² Die typische Distanzierungsleistung gegenüber der Kunst in New York geschieht indes auf der Basis von explizitem Desinteresse. Mehrfach taucht in den Interviews die Bemerkung auf, dass New York sehr gefallen habe, sich dieses Wohlgefallen jedoch *nicht* auf die Kunstszene beziehe. Konkrete Arbeiten oder Ausstellungen sind sowohl in den Interviews als auch in den Motivationsschreiben nahezu inexistent. Wüsste man nichts über New York, so käme man aufgrund dieser Dokumente nie auf die Idee, dass sich der Ort durch eine unvergleichlich hohe Dichte an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst auszeichnet. Wörtlich genommen, wecken die Erfahrungsberichte und Erzählungen den Eindruck, als hätte kaum je ein entsandter Künstler, eine entsandte Künstlerin, etwas Interessantes an Kunst in den gegenwärtig vitalsten Zentren New York, London oder Berlin gesehen. Diese ausgesprochen restringierte Thematisierung ist umso bemer-

30 Interview Künstler G, 2005

31 Interview Künstler A, 2004

32 Interview Künstler W, 2004

kenswerter, als gemeinhin ein explorativer Habitus dominiert und Erzählungen von Erkundungen der Atelierdestination omnipräsent sind. Gerade auch wenn es um New York und Berlin geht, wird den Interviews zufolge der jeweilige Entsendungsort ausgiebig erforscht: Man beschäftigt sich mit Sujets von »Kaffeeerahmdeckeli« ebenso wie mit Architekturen, Baustellen, Ruinen und Glasfassaden; Abgüsse von Gullydeckeln werden gemacht, Vororte gezielt aufgesucht, Baustellen fotografiert. Kunst sowie die Inszenierungstechniken der Museen und Galerien hingegen bleiben von den (erzählten) Erkundungen ausgespart, als wären sie ein Minenfeld. Die in den Interviews sehr präsenten quasi-ethnographischen Narrationen sparen das Feld der Kunst weitgehend aus.

Es wäre verfehlt, die erzählerische Konstellation als Tatsachenbericht zu nehmen und aus ihr zu schliessen, die (zeitgenössische) Kunst in den Kunstmetropolen sei für die Stipendiatinnen schlicht kein Thema. Das eigentümliche Schweigen soll nicht als Ausdruck eines mangelnden Interesses oder fehlender Relevanz der Arbeiten anderer gelesen werden. Augenscheinlich besuchen Kunstschaaffende – einige eher selten, andere ausgesprochen häufig – zeitgenössische Kunstausstellungen, nicht zuletzt am Atelierort. Diese Einsicht gründet in teilnehmender Beobachtung sowie gezielten Nachfragen unter Kunstschaaffenden. Die Art der (Nicht-)Thematisierung spricht weniger für Irrelevanz und Desinteresse denn für ein Tabu. Andere Kunstschaaffende sind in den Erzählungen zwar durchaus präsent – als Diskutanden und Kritiker, teils auch als mehr oder wenig gut affilierte Akteure im Kunstfeld, nicht jedoch als Produzenten.³³ Der restringierte Diskurs betrifft die künstlerische Praxis im engeren Sinne. Die hier vertretene These lautet, dass das verbreitete Schweigen und die abwertende Thematisierung von Kunst primär ein diskursives Problem bilden. Dieses dürfte in der (vornehmlich in Kunstmetropolen) verschärften Konkurrenz zwischen Kunstschaaffenden gründen³⁴, vor allem aber in einem künstlerischen Selbstverständnis, das den Prinzipien der Originalität und der Authentizität zentrale Bedeutung beimisst. Die »Unmöglichkeit«, über die Arbeiten zeitgenössischer Künstler anders als despektierlich zu reden (Ausnahme: Künstlerfreunde), verweist auf den zentralen und gleichzeitig schwierigen Stellenwert dieser Prinzipien für das Kunstverständnis der Interviewten. Damit korreliert, dass künstlerische Arbeit mehrheitlich als Akt einer persönlichen, direkten Auseinandersetzung mit der umgebenden Wirklichkeit beschrieben und der Künstlerperson als Medium eine Schlüsselposition attestiert wird. Die untersuchten Kunstschaaffenden fassen den Prozess der künstlerischen Betätigung mehrheitlich als individuelle, persönliche Schöpfung auf

33 Wer etwa bei welcher Galerie ist und wer mit der Kunst Geld verdient und wer nicht, wird beispielsweise weitgehend ungeniert verhandelt.

34 Zur Bedeutsamkeit des Konkurrenzprinzips in den Künsten vgl. Prochno (2006)

und verorten die künstlerische Potenz innerhalb der Künstlerperson. Diese Fähigkeit wird weniger als Teilhabe an einem kollektivem Wissen gedeutet, sondern vielmehr als Vermögen, etwas Eigenes, Singuläres zu kreieren, das neue, einzigartige Sichtweisen auf einen Gegenstand eröffnet. Die Unterstellung der Authentizität geht dabei so weit, dass Kunstwerke von Künstlern mit Kindern verglichen werden. Beliebt sind auch leibliche Metaphern. Pointiert kommt dieses Kunstverständnis in der Selbstcharakterisierung Olaf Breunings in einem Filmportrait zum Ausdruck, wo er konstatiert:

»Ich bin wie eine Kuh, die das Gras frisst und wiederkäut, das ist etwas irgendwie... Ich versuche eben nochmals eins mehr drauf zu geben, so dieses was... Ich versuche eigentlich wie mit einem medialen Gedächtnis, das die Leute im Kopf haben zu spielen, und dann das halt mit den Referenzen, mit den Stereotypen, die die Leute im Kopf haben, nochmals anders darzustellen.«³⁵

Der Kunschtschaffende bezieht sich in seiner Arbeit auf aktuelle kulturelle Phänomene; die künstlerische Dimension indes wird, so diese Sichtweise, durch die Individualität der Künstlerperson verbürgt. Im Kontext dieser Wahrnehmungs- und Erzählweise, die stark von einem Ethos des ›Selbstmachens‹ geprägt ist, erweist sich die Thematisierung der Zugänge anderer nicht nur als quasi überflüssig, sondern als geradezu verdächtig. Es scheint an einer legitimen Sprache zu fehlen, die das eigene Produzieren, die eigenen Auseinandersetzungen, zu den Praktiken anderer in Beziehung zu setzen erlaubte; ungefährliches Sprechen scheint zwangsläufig Distanzierungsleistungen umfassen zu müssen. Dies wiederum ist symptomatisch für das im künstlerischen Feld hochgehaltene Gebot, keine andere Autorität als den eigenen individuellen Blick anzuerkennen. Obgleich Formen neutral-deskriptiver Bezugnahmen auf künstlerische Praktiken anderer denkbar wären, scheint der Individualitäts- und Authentizitätsimperativ eine grundlegende Thematisierungshemmung zur Konsequenz zu haben. Vermutlich tritt diese Dynamik im Kontext von Atelierstipendien verschärft zu Tage. Gerade weil Reisestipendien für Kunschtschaffende jahrhundertlang sinnlogisch eng an die Mission geknüpft waren, in der Nähe ›grosser‹ Kunst zu wachsen und durch die Auseinandersetzung mit Meisterwerken die eigene Praxis zu verbessern, ist die Thematisierung von Kunst am Aufenthaltsort von vornherein im Verdacht, als Orientierungspunkt und Vorbild zu fungieren. Es sieht zudem danach aus – diese Vermutung wäre auf der Basis systematischer Vergleiche genauer zu überprüfen –, dass das Tabu stark spartenabhängig ist und vornehmlich die bildende Kunst betrifft. In den Erfahrungsberichten und Portraits von Schriftstellerinnen, Tänzern, Musikerinnen und Komponisten, die im Rahmen dieser Forschungen

35 SRG SSR idée suisse (2004)

zur Ansicht gelangt sind, wird jedenfalls vergleichsweise unbekümmert von der jeweiligen künstlerischen Praxis am Aufenthaltsort sowie von gezielten Tanz-, Theater- und Konzertbesuchen gesprochen. Solche Auseinandersetzungen scheinen für diese häufiger in Kollektiven tätigen Akteure eine Selbstverständlichkeit und zentrale Komponente des Stipendiaufenthaltes zu sein.

Antiakademische Stossrichtung – Modernes Künstlersubjekt

Wenn auch von den interviewten Kunstschaaffenden kaum einer wie Künstler S explizit die Unmöglichkeit der Kunstausbildung konstatiert – »wirklich, einen Künstler kannst du eigentlich nicht ausbilden« –, so ist weitgehend unbestritten, dass man es weitgehend »selbst auf die Reihe kriegen« muss.³⁶ Atelierstipendien werden in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung attestiert. Dass Reisen (beziehungsweise Ortswechsel und Auslandsateliers) nach wie vor als aktuelles Instrument der Künstlerwerdung fungieren können, hängt, wie Peter Schneemann betont, vornehmlich damit zusammen, dass sie »sich nahtlos in ein antiakademisches Ausbildungsmodell eingliedern liess[en]. Wenn sich das Augenmerk von der Erlernung technischer Fähigkeiten hin zur autobiographischen Selbstkonstruktion verschoben hat, dann bietet die Reise für Selbsterfahrung und Fremdwahrnehmung das ideale Modell.«³⁷ Korrelierend mit diesem Bildungsmodell sind die Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt, wie sie im 19. Jahrhundert als Gegenentwurf zum Akademismus formuliert wurden, nach wie vor von hoher Aktualität. So hat das Künstlerbild zahlreicher Kulturbeauftragter und Kunstschaaffender ausgeprägte Affinitäten zu Baudelaire's »Maler des modernen Lebens«.³⁸

Im Zentrum dieser Skizze steht das anonymisierte Künstlersubjekt M.G., das Baudelaire in einem (durchaus normativen Sinne) als Idealtypus beschreibt – als herausragende Figur, die über bestimmte Tugenden verfügt und eine Haltung vertritt, die, so Baudelaire's Darstellung, dem Problem der Kunst in optimaler Weise gerecht wird.³⁹ Baudelaire grenzt es von einem Akteurstyp ab, den er als »reinen Künstler« beschreibt und der seiner Auffassung nach an Beschränkungen der Spezialisierung sowie einer von handwerklich-tech-

36 Interview Künstler S, 2004

37 Schneemann (2007: 5)

38 Baudelaire (1989 [1863])

39 Walter Benjamin konstatiert mit Blick auf diese Konzeption vom Künstler: »Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt.« Benjamin (1991 [1940]: 570)

nischen Problemen dominierten Perspektive leidet.⁴⁰ Der »Maler des modernen Lebens« ist demgegenüber ein »wirklicher Kosmopolit«:

»Als ich ihm endlich begegnete, entdeckte ich als erstes, dass ich es nicht eigentlich mit einem *Künstler*, sondern eher mit einem *Mann von Welt* zu tun hatte. Man verstehe das Wort *Künstler* hier bitte in einem sehr engen, das Wort *Mann von Welt* in einem sehr weiten Sinne. *Mann von Welt*, das heisst ein Mann der ganzen Welt, ein Mann, der die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift; *Künstler*, das heisst Spezialist, ein Mann, der mit seinen Malutensilien so verhaftet ist wie der Leibeigene mit der Scholle.«⁴¹

Diese Art Welthaftigkeit verdankt der ideale Künstler nicht allein dem Umstand, dass er »von Natur aus ein grosser Reisender« ist, sondern massgeblich einer spezifischen inneren Haltung. Wie dem Kind eignet ihm, so Baudelaire, eine unerschöpfliche Neugierde an den Dingen, die um ihn herum passieren, sowie die Fähigkeit, »an den scheinbar alltäglichsten Dingen den lebhaftesten Anteil zu nehmen«.⁴² Er ist eine Figur, die in extremer Weise dem Leben und der Gegenwart zugewandt ist: »Die Neugier ist zu einer schicksalhaften, unwiderstehlichen Leidenschaft geworden!«⁴³ Dieses künstlerische Subjekt ist mehr als ein reiner (schaulustiger) Flaneur; es sucht vornehmlich nach »Modernität«. Der Maler des modernen Lebens erscheint in Baudelaire's Skizze als Einzelgenie, das sich unter die Leute begibt, das beobachtet und sodann die Impressionen verarbeitet. Der Künstler ist ein Eindrücke verdauendes Medium, das eine »mitreissende Übersetzung« herstellt.⁴⁴ Baudelaire verbindet damit eine singuläre Fähigkeit, die den Künstler zur Ausnahmeerscheinung macht: »Nur wenige Menschen besitzen die Gabe zu sehen; und noch weniger besitzen die Fähigkeit zum eigenen Ausdruck.«⁴⁵ Als Qualitätskriterium führt Baudelaire die Präsenz der kreativen Individualität im Werk an. Die Arbeiten, denen »packende Originalität« eignet, werden als Schöpfungen eines herausragenden Künstlers aufgefasst: Sie »tragen die Signatur seiner funkelnden Persönlichkeit«.⁴⁶ Baudelaire spielt mit der Betonung der Originalität und der Authentizität auf einer Klaviatur, die auch aus den Schriften Emile Zolas bekannt ist – etwa aus seiner Kritik an Proudhons *Du principe de l'art et de*

40 Baudelaire (1989 [1863]: 221)

41 Baudelaire (1989 [1863]: 219)

42 Vom Dandysmus sei diese Haltung »meilenweit entfernt«; während der Dandy nach Unempfindlichkeit strebe, sei der Künstler von einer unersättlichen Leidenschaft zu sehen und zu fühlen beseelt und liebe gar leidenschaftlich die Leidenschaft. Baudelaire (1989 [1863]: 219f., 222)

43 Baudelaire (1989 [1863]: 220)

44 Baudelaire (1989 [1863]: 229)

45 Baudelaire (1989 [1863]: 224)

46 Baudelaire (1989 [1863]: 218, 228)

sa destination sociale: »Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste.«⁴⁷ Zola hat in seinem Plädoyer für Wahrhaftigkeit und Subjektivität auch immer wieder auf Metaphern des Leiblichen zurückgegriffen – sei dies in seinem Positionsbezug für Courbet⁴⁸, sei dies in seiner berühmten Verteidigung von Manets *Olympia*: »Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui.«⁴⁹

Die Charakteristika des idealen künstlerischen Subjekts, die hier zur Sprache kommen und nach wie vor von strukturierender Relevanz sind, umfassen das Kosmopolitische, eine (als naturwüchsig typisierte) Affinität zur Mobilität, ausgeprägter Weltbezug und Neugierde, die Fähigkeit zu Beobachtung und singulärem Ausdruck. Zudem eignet dieser Codierung ein starker Personalismus – das Denken des Künstlers als ›ganze Person‹ – sowie damit zusammenhängend Kritik am Spezialistentum, an den Restriktionen von funktionaler Differenzierung und Arbeitsteilung.⁵⁰ Was die Frage der Originalität betrifft, so ist in unserem Zusammenhang besonders interessant, dass dieses Prinzip primär in Abgrenzung zu Imitation und Kopie thematisiert wird. So heisst es bei Zola: »On peut affirmer en toute certitude que le grand peintre de demain n'imitera directement personne; car, s'il imitait quelqu'un, s'il n'apportait aucune personnalité, il ne serait pas un grand peintre.«⁵¹

Dass das Prinzip der Nachahmung als eigentlicher Absetzungspunkt fungiert, dürfte damit zusammenhängen, dass es historisch gesehen lange Zeit eine dominierende Konzeption von Kreativität bildete.⁵² Bevor in der Moderne vom forcierten Anspruch auf Originalität abgelöst, war »Imitatio« ein »in Theorie wie künstlerischer Praxis äusserst erfolgreiches kreatives Verfahren«.⁵³ Der Anspruch auf Originalität wurde bereits im 16. Jahrhundert for-

47 Zola (1989: 44)

48 »Si l'oeuvre n'est pas du sang et des nerfs, si elle n'est pas l'expression entière et poignante d'une créature, je refuse l'oeuvre, fût-elle la *Vénus de Milo*.« Zola (1989: 50)

49 Zola (1989: 121f.)

50 Mit Blick auf Baudelaire beziehungsweise den Flaneur konstatiert Benjamin: »Müsig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die Leute zu Spezialisten macht.« Benjamin (1991 [1940]: 556)

51 Zola (1989: 61)

52 »Der Westen verstand Kreativität von der Renaissance bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem als aneignende Nachahmung, die Stück für Stück Neuerungen hervorbringt, aber erst ab dem späten 18. Jahrhundert unter dem Vorzeichen des Genies, das die Regeln sprengt und explosiv Innovationen gebiert. Dieser abendländische Kreativitätsbegriff des Genies ist auch durch den biblischen Schöpfungsakt geprägt, der *creatio ex nihilo*: Gott erschuf die Welt aus dem Nichts.« Prochno (2006: 13)

53 Krieger (2007: 20)

muliert – er ist aufs Engste mit der Vorstellung eines künstlerischen Ingeniums verbunden. Damit einhergehend wurde ab dem 16. Jahrhundert die Theorie der göttlichen Eingebung zusehends durch »eine Vergöttlichung des Künstlers« ersetzt.⁵⁴ In den Geniekonzeptionen des 18. Jahrhunderts, welche die durch die Säkularisierung erzeugten Sinnlücken füllen sollten, kommt dem Prinzip der »Originalität« eine Schlüsselrolle zu. Ausgehend von diesem Kunstverständnis wurden ab Ende des 18. Jahrhunderts Akademien und ihre Regelwerke kritisiert, die sich massgeblich auf die »Kreativitätstechnik« des Kopierens gestützt hatten und im Zuge der Autonomisierung des Kunstfeldes an Bedeutung verloren.⁵⁵ Der Begriff der »Authentizität« ist als normativ-ästhetische Grösse vergleichsweise jung – eine »Erfindung« des 20. Jahrhunderts, die aber seit dem 18. Jahrhundert mit anderen Begriffen vorbereitet wurde.⁵⁶ Knaller zufolge ist das Konzept der ästhetischen Authentizität subjektgeschichtlich an eine Krise des »Allgemeinen« geknüpft:

»Als normativer Begriff wird Authentizität erst eingesetzt, als man erkannt hat, dass das einmalige, unvertretbare, endliche Individuum nicht mehr dialektisch, geschichtsphilosophisch oder anthropologisch unter ein Allgemeines subsumierbar ist und auch Fragmente nicht mehr auf Totalitäten verweisen.«⁵⁷

Dass es augenscheinlich gefährlich und für die untersuchten Kunstschaaffenden unmöglich ist, »neutral« über die Praktiken anderer zu sprechen, dürfte aufs Engste mit diesen Konzeptionen und ihrer Vergangenheit zusammenhängen. Insofern die zentralen Kriterien der Originalität und Authentizität in Abgrenzung zu den Prinzipien der Nachahmung und des Kopierens entworfen wurden, ist mit letzteren gewissermassen zwangsläufig eine Tabuisierung verbunden. Die Gegenüberstellung von Original und Kopie sowie die Tabuisierung des Prinzips der Nachahmung sind zwar in der Vergangenheit nicht unhinterfragt geblieben. Insbesondere im Rahmen von künstlerischen Strategien der Appropriation Art in den 1980er Jahren wurden diese neuralgischen Punkte des modernistischen Kunstverständnisses in radikaler Form bearbeitet.⁵⁸ Von einer generellen Dekonstruktion der Prinzipien der Authentizität und der Originalität im Kunstfeld der Gegenwart kann jedoch keine Rede sein. Die Vision des modernistischen Einzelgenies – die Konzeption einer direkten (als original und authentisch aufgefassten) Auseinandersetzung des künstlerischen Subjekts mit der umgebenden Wirklichkeit – ist nach wie vor äusserst wirkungsmächtig. Gänzlich unbestritten ist sie indes nicht; gegenläu-

54 Krieger (2007: 27)

55 Krieger (2007: 39-44); Goldstein (1996: 58-61)

56 Knaller (2006: 26); Knaller/Müller (2006: 13f.); Luhmann (1995: 145f.)

57 Knaller (2006: 31)

58 Velthuis (2005b: 49-54); Graw (2003: 48-50, 58-64)

fige Dynamiken finden sich im vorliegenden Sample hauptsächlich in Form von vergleichsweise rationalistischen, dialogischen Vorstellungen von Kunst. Diese sind vornehmlich bei Kunstschaffenden anzutreffen, die im Duo arbeiten und generell verstärkt auf die verbalisierte Auseinandersetzung mit anderen Akteuren setzen. Nun sind Duos – nicht allein in der bildenden Kunst – bemerkenswert verbreitet.⁵⁹ Dass sie geradeso gut wie ein singulärer Künstlername als Label fungieren können, steht ausser Frage. Was die Vorstellung von künstlerischen Produktionsprozessen angeht, so setzen diese Künstlerinnen jedoch weniger auf eine exklusive Beobachtungs- und Ausdrucksgabe denn auf die erschliessende Kraft einer konkret erprobten, erweiterten Denkungsart.⁶⁰ Die Förderung künstlerischer Produktivität wird in dieser Perspektive mit verdichteten Interaktionen und diskursiven Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht. Dabei kommen Thesen zur Sprache, wie sie in pointierter Form in Heinrich von Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« formuliert sind, wo dem Gespräch entscheidende Bedeutung für die Generierung und Präzisierung von Gedanken zugemessen wird.⁶¹ Bemerkenswert ist jedoch, dass auch aus dieser Sicht die durch funktionale Differenzierung und Arbeitsteilung konstituierten Spezialisierungen implizit problematisiert werden. So hebt Philippe Schwinger im Interview speziell die Diskussionsbeteiligung des Operateurs und der Kamerafrau hervor; und Claudia Müller leitet die Aneignung eines quasi-ethnographischen Blicks aus persönlichen Fremdheitserfahrungen jenseits des Atlantiks her. Auch dem dialogischen Kunstverständnis ist Personalismus nicht zwangsläufig fremd.

59 »Zu zweit gearbeitet haben viele: die Gebrüder Goncourt, Erckmann-Chatrian, Laurel und Hardy. Es gibt dafür keine Regeln, keine allgemeine Formel.« Deleuze/Parnet (1980: 24)

60 Claire Parnet geht so weit zu konstatieren, »zu zweit arbeiten heisst ja schon, mit der Autorfunktion Schluss machen.« Deleuze/Parnet (1980: 32) Deleuze bestätigt diese Sichtweise gewissermassen, indem er über seine Arbeit mit Félix Guattari festhält: »Wir arbeiten nicht zusammen, die Arbeit geschieht *zwischen* uns.« Deleuze/Parnet (1980: 24)

61 Kleist (1990 [1805/1878])

