

9 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte

Die Landschaft des »Artist in Residence«, wie sie sich in der Nachkriegszeit entfaltet hat, zeichnet sich durch eine Gleichzeitigkeit verschiedener Konzepte aus – sowohl in institutioneller Hinsicht als auch in Bezug auf die Gebrauchsweisen und Deutungen der Akteure. Sie lässt sich nicht auf einen Nenner – ein Paradigma – bringen. Dies bedeutet keineswegs, dass ihr amorphe Züge eignen; es impliziert jedoch die Notwendigkeit zu differenzieren. Auf den folgenden Seiten werden vor dem Hintergrund der obigen Sondierungen gezielt grundlegende Komponenten dieses Instrumentariums ins Blickfeld gerückt sowie charakteristische Züge seiner Wahrnehmung diskutiert.

Die Ideale der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus strukturieren häufig Wahrnehmung und Rechtfertigung von Atelieraufenthalten. Umgekehrt fungieren Residenzen als produktive Elemente bei der Bildung von mobilen, weltgewandten Subjekten. Die mit Aufenthalten in unbekannten Kontexten assoziierte »Horizontenerweiterung« wird von den Akteuren zumindest partiell als Selbstzweck aufgefasst. Doch haben diese Residenzen (auch wenn sie sich nicht in Kunstmetropolen zutragen) über die infrastrukturellen Fragen hinaus bedeutsame funktionale Komponenten, die von Kunstschaffenden und Kulturbeauftragten eher selten explizit reflektiert werden. Durch Residenzen – egal ob sie in Island, New York oder Peking stattfinden – können Künstlerinnen und Künstler potentiell lernen, mit unvertrauten Situationen hinsichtlich kultureller Settings umzugehen. Wie Alfred Schütz in seinem Aufsatz »Der Heimkehrer« betont, gibt es, paradox formuliert, »eine Routineart, um mit dem Neuartigen fertig zu werden«.¹ Die Gewöhnung an ungewohnte Konstellationen ist im gegenwärtigen Feld der Kunst keine marginale Kom-

1 Schütz (1972 [1945]: 73)

petenz, sondern aus verschiedenen Gründen geradezu eine Notwendigkeit. Wenn sich auch das künstlerische Feld nicht durch eine generelle Dezentralisierung auszeichnet, so ist es doch in den vergangenen rund dreissig Jahren zu einer ausgeprägten (nicht zuletzt geographischen) Verbreitung von Kunstbiennalen, -triennalen und Ausstellungsräumen gekommen.² Verbunden mit dieser Dynamik sind Kunstschaftende, insofern sie halbwegs erfolgreich sind, zu hypermobilen Akteuren geworden. Wer ins Ausstellungssystem inkludiert ist, ist quasi permanent unterwegs. Massgeblich hierfür verantwortlich ist auch das Aufkommen beziehungsweise der Erfolg ortsspezifischer Strategien seit den 1960er Jahren. Kunstschaftende, die so tätig sind, produzieren meistens keine Kunstwerke, die quasi beliebig herumgeschickt und platziert werden können. Die künstlerische Tätigkeit besteht vielmehr aus sozialräumlichen Interventionen, die die Präsenz des Künstlers, der Künstlerin vor Ort verlangen.³ Eine zentrale Frage dieser Arbeitsweise lautet, wie das für eine Intervention notwendige Wissen gewonnen werden kann. Ein »Mapping« des jeweiligen (diskursiven) Ortes ist bezüglich des Künstlerwissens grundsätzlich anspruchsvoll, zumal Kunstschaftende nicht selten verschiedene Projekte parallel bearbeiten.⁴ Typischerweise erfordern die vorbereitenden Untersuchungen Feldstudien vor Ort. Darüber hinaus sind die Kunstschaftenden am Ausstellungsort häufig in Materialfragen involviert, da entweder aus Kostengründen und/oder aus konzeptuellen Überlegungen heraus die für eine Installation gebrauchten Materialien in situ organisiert werden. Insgesamt ist eine ortsspezifisch arbeitende Künstlerin vergleichsweise stark ins soziokulturelle Leben vor Ort involviert – sie erscheint nicht »nur« zur Ausstellungseröffnung, um kurz darauf wieder zu verschwinden. Die Fähigkeit, sich quasi chamäleonartig zu bewegen, ist für diese Arbeitsweise nahezu unabdingbar.

Doch ist ein solcher Habitus nicht allein »nützlich«; ein mobiles, kosmopolitisches Profil fungiert im gegenwärtigen Feld der Kunst vornehmlich auch als Leitbild und entspricht einem zutiefst normativen Konzept.⁵ Das Bild des »Nomaden« erfreut sich grösster Beliebtheit; sich selbst als »Nomade« zu be-

2 Bydler (2004: 85-157)

3 Kwon (2004a)

4 Kwon (2004a: 46f.); Foster (1996: 184-203)

5 Mobilität geniesst im künstlerischen Feld weitgehend den Charakter eines Selbstzwecks. Wie Miwon Kwon betont, kommt der Bewegung als Wertigkeitsprinzip zentrale Bedeutung zu, wenn es darum geht, Existenzen zu beurteilen und dem (professionellen) Dasein Sinn zu verleihen: »It occurred to me some time ago that for many of my art and academic friends, the success and viability of one's work are now measured by the accumulation of frequent flyer miles. The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions in other parts of the country and the world with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism, one could say, the more we are made to feel wanted, needed, validated, and relevant.« Kwon (2004a: 156)

zeichnen – dieser Versuchung konnte in den vergangenen Jahren kaum ein erfolgreicher Künstler widerstehen.⁶ Der enormen transnationalen Mobilität von Kunstschaffenden und anderen Akteuren des künstlerischen Praxisgebietes entspricht eine Vorliebe für Metaphern aus der Nomadologie von Gilles Deleuze und Félix Guattari.⁷ Rekuriert wird auch auf Figuren wie Vilém Flusser oder Paolo Bianchi.⁸ Obgleich die (nationalstaatliche) Herkunft eine wichtige Rolle spielt bei der Beschreibung von Kunstschaffenden, wird von ihnen eine weitgehende lokale Unabhängigkeit gefordert. Der ideale Künstler der Gegenwart ist hinsichtlich des Raumbezugs das schiere Gegenstück zum Rapper. Während in der Kultur des HipHop Identität auf der Basis eines spezifischen, ›unveräusserbaren‹ Ortsbezugs konstituiert wird – des Rappers »Realness« ist im Wesentlichen eine wiederholte, glaubhaft vollzogene Bezugnahme auf den (lokalen) Lebensraum –, zeichnet sich das Profil der idealen Künstlerin durch ausgeprägte soziokulturelle Beweglichkeit aus.⁹ Als Kosmopolitin ist sie gemäss dieser Konzeption nahezu unbegrenzt fähig, sich auf unbekannte Konstellationen einzulassen, ohne sich an diese zu verlieren.¹⁰ Ulf Hannerz umreisst diesen normativ gefassten, chamäleonartigen Habitus folgendermassen: »The cosmopolitan's surrender to the alien culture implies personal autonomy vis-à-vis the culture where he originated. He has his obvious competence with regard to it, but he can choose to disengage from it. He possesses it, it does not possess him.«¹¹

6 Schneemann/Welter (2008: 16); Haehnel (2006) – Auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften waren in den vergangenen Jahren »Nomaden, Flaneure, Vagabunden« sehr präsent. Vgl. Bauman (2007); Bauman (1999); Gebhardt/Hitzler (2006); Tester (1994)

7 Wuggenig (2005: 36) – Obgleich sich Deleuze einer primär räumlich-geographischen Definition des Nomaden entgegenstellt, indem er auf das Phänomen der »unbewegten Reise« verweist und konstatiert, »Toynbee weist nach, dass Nomaden im strengen, im geographischen Sinn weder Wanderer noch Reisende sind, vielmehr Leute, die sich nicht von der Stelle rühren, die sich an die Steppe klammern«, wird das Konzept im Diskurs des Kunstfelds massgeblich auf Subjekte bezogen, »die sich von der Stelle bewegen«. Deleuze/Parnet (1980: 46)

8 Schneemann (2007: 1) – Vgl. als Beispiel für diesen Diskurs Haberl/Krause/Strasser (1990)

9 Auch im HipHop gibt es gewissermassen eine globale, ortsunspezifische Verpflichtung zum Ortsbezug. Explikationen des Lokalen – die Herstellung narrativer Identität über die bildliche und verbale Thematisierung des jeweiligen Ortes (einer Stadt, eines Quartiers, eines Blocks) – sind aus der Kultur des HipHop nicht wegzudenken. Variabilität im Ortsbezug (einmal East Coast, einmal West Coast, heute Berlin, morgen Hamburg) ist indes ausgeschlossen. HipHop ist eine global diffundierte (Jugend-)Kultur, die sich massgeblich über explizit lokale Aneignungsstrategien ausdifferenziert. Klein/Friedrich (2003: 85-111)

10 Bydler (2004: 11-16, 30-36)

11 Hannerz (1992: 253)

Es wird kaum danach gefragt, wie es Künstlerinnen und Künstler schaffen, dieses Modell (auch nur annäherungsweise) zu personifizieren. Die Interviews sowie die Bildungsbiographien machen deutlich, dass solche Dispositionen primär eine Frage der Erfahrung sind. Atelieraufenthalte spielen dabei eine wichtige Rolle. Die ersten Residenzen sind typischerweise relativ früh in einer Biographie situiert – in den Jahren, die auf den Studienabschluss folgen; sie können entscheidend dazu beitragen, dass Kunstschaffende lernen, sich als mobile Subjekte zu erfahren und eine gewisse Weltgewandtheit erlangen. Diese Bildungsprozesse werden durch den Umstand verstärkt, dass Kunstschaffende, die ein Atelierstipendium bekommen haben, in den verschiedensten Zusammenhängen aufgefordert werden, sich zu ihren Erfahrungen in der Fremde zu äussern. Während ein Künstler, dem ein Werkbeitrag zugesprochen wurde, kaum je zu seinen Erlebnissen während dieser Zeit befragt wird, werden (aktuelle oder heimgekehrte) »Artists in Residence« nahezu permanent dazu eingeladen, über ihren Aufenthalt und dessen Bedeutung für die Arbeit zu erzählen. An dieser Generierung von Erzählungen sind Kulturförderer, Medien (Zeitungen, Fernsehen etc.), Interessengruppen, kulturelle Institutionen wie Museen, Kunsthallen und Galerien sowie nicht zuletzt die Sozialforschung beteiligt. »Artists in Residence« werden in Lokalzeitungen portraitiert, in Diskussionsgruppen eingeladen und nahezu jeder Jubiläumsband einer entsendenden oder empfangenden Kulturförderungsinstitution besteht aus einschlägigen Erfahrungsberichten. Bemerkenswert ist, dass auch Kunstschaffende, die noch weitgehend unbekannt sind, zu Wort kommen »dürfen«. Residenzen autorisieren augenscheinlich zum Sprechen – ganz nach dem Motto: *Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen*. Anders als bei standardisierten Evaluationsbögen zielen die Befragungen nicht auf Durchschnittswerte und Repräsentativität, sondern im Gegenteil auf möglichst individuelle, singuläre Geschichten. Kunstschaffende werden zwar weitgehend standardmässig verschickt, gleichwohl unterliegen die erzählten Erfahrungen einem Originalitätszwang. Kunstschaffende halten denn auch nicht damit zurück, anekdotenreiche Schilderungen und skurrile Geschichte zum Besten zu geben, etwa davon, als Stipendiat im indischen Varanasi Stammgast in einem Freiluftkrematorium geworden zu sein und Halluzinationen produzierenden »Special Lassi« genossen zu haben.¹²

Die besagten Erzählmedien (Interviews, Portraits, Erfahrungsberichte etc.) fungieren als »Biographiegeneratoren« im Sinne von Alois Hahn. Angesichts der zahlreichen Formen, die dem Individuum in der modernen Gesellschaft zur Selbstthematisierung zur Verfügung stehen, spricht er von einer »Bekanntnisgesellschaft«, wobei weder das Reden noch das Zuhören als selbst-evident zu betrachten sind:

12 Der kleine Bund (2008: 4f.)

»Dieser Hang, sich selbst zum Thema zu machen, entspringt keinesfalls einem »natürlichen« Instinkt, sondern beruht auf institutionellen Veranlassungen. Wir reden nicht von selbst so über uns selbst, wie wir es tun, sondern weil wir gelernt haben, dies je nach Gelegenheit auf bestimmte Weise zu tun. Schon deshalb ist das Reden über sich an spezielle Voraussetzungen geknüpft, weil wir ja Zuhörer, Leser, Zuschauer brauchen, um uns zu offenbaren. Und die Bereitschaft, anderen Aufmerksamkeit zu schenken, wenn sie sich mitteilen, ist vielleicht noch weniger selbstverständlich als die Selbstenthüllung als solche.«¹³

Die möglichen Selektionen und Thematisierungsebenen werden durch die jeweilige Form der Selbstthematisierung vorgezeichnet; diese legt auch fest, wer überhaupt eine (explizite) Biographie haben kann. Die institutionellen Formen der Selbstthematisierung sind nicht zuletzt deshalb soziologisch von Interesse, weil sie »mit der Entstehung des Selbst als sozialer Struktur verwoben sind«: »Soziale Formen der Selbstthematisierung fungieren als »Generatoren« eines bestimmten Typs von handlungsfähigen Personen, ohne die umgekehrt bestimmte Typen von Gesellschaft undenkbar wären.«¹⁴ Ausgehend von diesen Überlegungen ist anzunehmen, dass die Erzählungen der entsandten Künstler Bilder produzieren, die auf die Selbstwahrnehmung zurückwirken und es ihnen nahe legen, sich über singuläre Erfahrungen in der Fremde und originelle Narrationen zu definieren.

Nun zeigen aber insbesondere Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, die einen Aufenthalt ausserhalb abendländischer Kulturen – etwa in Kairo oder Peking – zugebracht haben, dass die Residenzen störungsanfällig sind und die erzieherische Mission, die Generierung eines mobilen, nomadischen Habitus, durchaus scheitern kann. Nicht selten gibt es einen markanten Unterschied zwischen den Idealen der Weltgewandtheit auf der einen und den konkreten Erfahrungen auf der anderen Seite. Ein Aufenthalt in der Fremde muss keineswegs zwangsläufig ein chamäleonartiges Profil beziehungsweise die Überzeugung fördern, ein kulturell flexibles Wesen zu sein. Doch auch wenn ein Aufenthalt vornehmlich irritierende Erfahrungen beschert, erzeugt das Residenz-System auf anderen Ebenen gleichwohl mobile, globale Subjekte. Weitgehend unabhängig davon, was eine Künstlerin während eines Auslandsaufenthaltes erlebt hat, fließt dieser in vielfältiger Weise in die Erzählung der eigenen Biographie ein. Dies gilt zum einen für die oben skizzierten »gefor-

13 Hahn (1995: 127) – Wie Hahn treffend konstatiert, ist eine biographisierende Perspektive keine Selbstverständlichkeit, sondern das Resultat eines spezifischen soziokulturellen Prozesses: »Das Bedürfnis nach biographischen Sinngebungen entsteht erst, wenn die Biographie selbst als Form selbstverständlich geworden ist.« Hahn (1995: 147)

14 Hahn (1995: 128) – Zu den institutionellen »Bekenntnisgeneratoren« zählt nicht zuletzt die Sozialforschung. Vgl. zur Tradition des Künstlerinterviews Wuggenig (2007)

dernten« Diskursivierungen (wobei problematische Aufenthalte mitunter in spektakuläre Erfahrungsberichte münden), zum anderen aber auch für eine Vielzahl anderer Narrationen: Auf Atelieraufenthalte wird im Rahmen von Werk- und Ausstellungstiteln zurückgegriffen (»Made in...« ist der Klassiker), sie werden im Curriculum Vitae, häufig in einer eigens dafür vorgesehenen Rubrik ausgewiesen und nicht zuletzt in Dokumentationen und Katalogen zur Sprache gebracht. Residenzen bilden einen Fundus, aus dem Kunstschaaffende und mitunter auch andere Akteure des Kunstfeldes in vielfältiger Weise schöpfen, um ein bestimmtes künstlerisches Subjekt, dessen Arbeit und Biographie zu thematisieren. Die Atelieraufenthalte werden rege genutzt und stützen nahezu zwangsläufig die Imagination eines weitgereisten und damit auch weltgewandten, kosmopolitischen Subjekts.

Diese Subjektivierungsprozesse dürften nicht unwesentlich dazu beitragen, dass das gegenwärtige System der »Artist in Residence«-Programme die sozialräumliche Exklusivität des Kunstfeldes verstärkt und lokale Differenzen im Bereich der Kulturförderung in soziale Ungleichheiten übersetzt. Wie dargestellt, ist der Zugang zu solchen Programmen in territorialer Hinsicht höchst ungleich verteilt. Je nach Wohn- und Arbeitsort einer Künstlerin, steht ein sehr unterschiedlich ausgestaltetes Angebot an Studios zur Verfügung. Aufenthalte in Kunstmetropolen tangieren – abgesehen von räumlicher Infrastruktur und finanziellen Ressourcen – nahezu unmittelbar das soziale Kapital und die Sichtbarkeit von Kunstschaaffenden. Wenn auch ein Aufenthalt etwa in New York keineswegs die zwangsläufige Konsequenz eines internationalen Durchbruchs haben muss, so sind Atelierstipendien im Falle von Kunstschaaffenden, die bereits über gewisse Kontakte verfügen, ein effizientes Instrumentarium hinsichtlich der Vernetzung und der Erhöhung von Berufschancen.¹⁵ Doch auch Aufenthalte jenseits klassischer Kunstmetropolen, die von Kunstschaaffenden gerne (zumindest teilweise) als Selbstzweck thematisiert werden, speisen tendenziell die Ungleichheitsdynamik. Sie erhöhen die Chancen, sich einen nomadischen Habitus anzueignen und eine kosmopolitische Berufsbiographie zu konstruieren. Gerade in einem Praxisgebiet wie dem Kunstfeld, wo formale Zulassungsbestimmungen weitgehend fehlen, sind diese Komponenten hinsichtlich der Frage nach Inklusion und Exklusion von grosser Bedeutung. Ein Künstler, dessen Aktivitäten sich auf ein lokales Setting beschränken, hat – zumal wenn dieses jenseits institutioneller und interaktioneller Verdichtungen liegt – vergleichsweise geringe Chancen, von den zentralen Akteuren des Feldes wahrgenommen zu werden. Erlangt er gleichwohl eine gewisse Sichtbarkeit, so ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass er

15 Vgl. hierzu auch Bydler (2004: 51-55, 210f.)

massgeblich als Repräsentant des lokalen Kontexts figuriert.¹⁶ Da im künstlerischen Mikrokosmos dem Konzept der »kreativen Individualität« hohe Wertigkeit attestiert wird, ist ein solcher Erfolg zumindest ambivalent.¹⁷

Kulturförderung als Kreativitätstechnologie

In einer von *Für die Frau. Beilage zur Frankfurter Zeitung* (1929) getätigten Umfrage zum Thema »Warum reise ich gerne?« charakterisiert Robert Walser Ortswechsel als eine Art Kreativitätstechnik: »Neue Umgebungen bringen in uns selbst Neuheit hervor.«¹⁸ Und weiter: »Des Reisenden Gewinn scheint mir auf der Unalltäglichkeit zu beruhen, die er mühelos erwirbt.«¹⁹ Vergleichbare Überlegungen spielen auch in das Phänomen der Atelierstipendien hinein und dienen als zentrale Dimension der Deutung von Aufenthalten in der Fremde. Zu Zeiten, in denen Kreativität einem gesamtgesellschaftlichen moralischen Imperativ entspricht, gibt es augenscheinlich nichts Ehrenhafteres, als quasi in die künstlerische Potenz und schöpferische Kraft kreativer Individualitäten zu investieren.²⁰ Elemente eines solchen Denkens finden sich unter Kunstschaaffenden wie auch – insofern sie sich nicht gänzlich dem Schaufensterprinzip verschrieben haben – unter Kulturbeauftragten und Zuständigen von Künstlerhäusern. Dieses Verständnis ist entscheidend für die Art und Weise, wie das Verhältnis zwischen Kulturförderungsinstitutionen und Kunstschaaffenden aufgefasst wird. Vergleichbar wie beim Schaufensterprinzip wird dezidiert auf die Selbstverantwortung von Kunstschaaffenden gesetzt. Vernetzungsaktivitäten, Selbstmarketing und Kreativitätstraining bilden zentrale Bestandteile des »unternehmerischen Selbst«.²¹ Der kreativitätsfördernde Impetus setzt dabei vornehmlich bei der Kontextveränderung an und verbindet mit der örtlichen Verschiebung Chancen auf Innovation. Um Neues hervorzubringen, müssen dieser Perspektive zufolge Kunstschaaffende möglichst aus Routinen ausbrechen und mit ungewohnter Nahrung (in Form von

16 Die verstärkte Präsenz von nicht-westlichen Kunstschaaffenden an Ausstellungen im Okzident ist nicht allein auf postkoloniale Dekonstruktionsdiskurse zurückzuführen, sondern durchaus auch auf einen »Ethno-Boom« bzw. »exotistischen Modetrend«. Vgl. Wuggenig (2005: 38)

17 Ruppert (1998)

18 Walser (2003 [1929]: 90)

19 Walser (2003 [1929]: 91)

20 Zum Kreativitätsimperativ vgl. Raunig/Wuggenig (2007); Bröckling (2007: 152-179) sowie Osborne (2003: 508), der hinsichtlich gegenwärtiger gesellschaftlicher Konstellationen schreibt: »To be creative is the highest achievable good«, »creativity is actually a kind of moral imperative«.

21 Bröckling (2007)

neuen Eindrücken) versorgt werden.²² Die hierbei angewandte Technik sucht die Kunstschaffenden im Status des Fremden zu halten – in einer krisenhaften Situation, die sich dadurch auszeichnet, dass das »Denken-wie-üblich« aus dem Tritt gerät, ohne dass andere Kultur- und Zivilisationsmuster als quasi neue Heimat winken könnten.²³ Ein Atelieraufenthalt sei immer eine »Störung«, betont Künstler J im Interview, und trifft damit sehr gut den Charakter der kalkulierten Krise, die diesem System der Kulturförderung inhärent ist.²⁴ Künstler S betont die potentiell positiven Wirkungen des Handlungsdrucks, den Atelierstipendien typischerweise mit sich bringen:

»Die Stipendien sind ganz gut, weil die sind wie so Überraschungsbonbons, also das ist nicht das Reisen, wo du in eine bestimmte Stadt gehst, weil dort ein gutes Labor ist, sondern gerade in dieser Phase so zwischen 20 und 35, wo alles so ein wenig sich erst entwickelt, kann das glaube ich ganz gut sein, wenn du so wie in eine Situation reingeschmissen wirst, die du eigentlich nicht ausgewählt hast.«²⁵

Neben einer gewissen Widerständigkeit der neuen Eindrücke gegenüber den gewohnten Impressionen wird vornehmlich Handlungsdruck als kreativitäts-provozierend unterstellt.

Fragen der Kreativitätsförderung bilden auch hinsichtlich der räumlichen Infrastruktur einen wichtigen Bezugspunkt. In den jüngeren Selbstbeschreibungen des Künstlerhauses Bethanien etwa taucht das Konzept des »Experimentierraumes« auf, das in besonderer Weise der künstlerisch-schöpferischen Arbeit förderlich sein will und soll.²⁶ Auch in anderen Zusammenhängen verhandeln Akteure (explizit oder implizit) die Frage, wie Räumlichkeiten auszu-sehen haben, damit sie dieser Mission am besten gerecht werden. Die »Artist in Residence«-Bewegung der Nachkriegszeit besteht massgeblich aus Bestrebungen, künstlerische Tätigkeit über die Bereitstellung von Räumlichkeiten zu fördern – sei dies durch Aneignung ungenutzter Räume, sei dies durch die Konstruktion einer riesigen, modernistischen Künstlerkolonie im Herzen von Paris. Im wahrsten Sinne des Wortes sollte der Kunst Raum zugestanden wer-

22 Wie Bröckling betont, wird Kreativität kaum als etwas aufgefasst, das man ein für allemal besitzen könnte: »Der kreative Imperativ nötigt daher zur permanenten Abweichung; seine Feinde sind Homogenität, Identitätszwang, Normierung und Repetition. [...] Schöpferisch zu sein, erfordert deshalb unentwegte Anstrengung.« Bröckling (2007: 170)

23 Schütz (1972 [1944]: 59) – Gemäss Schütz' Definition ist der »Artist in Residence«, der nach seinem Aufenthalt in den angestammten Kontext zurückkehrt, eher ein Durchreisender als ein Fremder, denn letzterer zeichnet sich durch Integrationsabsichten aus; er will »von der Gruppe, welcher er sich nähert, dauerhaft akzeptiert oder zumindest geduldet werden«. Schütz (1972 [1944]: 53)

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler S, 2004

26 Künstlerhaus Bethanien (2007)

den. Aber gerade was Fragen der Infrastruktur betrifft, ist das Instrumentarium der Atelierstipendien in den vergangenen Jahren auch wiederholt mit Kritik konfrontiert worden. So wird bemängelt, dass die gegenwärtigen Formen der Kulturförderung zu sehr auf ›autonome‹, vereinzelte künstlerische Praktiken ausgerichtet seien:

»Schon jetzt sind viele Atelierstipendien oder als Förderpreise vergebene Aufenthalte in eigens für Künstler umgerüsteten Villen und Schlössern eine zweischneidige Angelegenheit, da, was sich im Lebenslauf gut machen mag, für die Fortsetzung der eigenen Projekte hinderlich sein kann, wenn nämlich die entsprechende Ausrüstung vor Ort nicht verfügbar ist und man sich zudem fernab möglicher oder realer Kooperationspartner befindet. Was als Phase intensiven, sorgenfreien Arbeitens gedacht war, artet nun zur Zwangspause aus, oder aber es wird mit allerlei Tricks versucht, das Renommee des Stipendiums zu nutzen, den Ort jedoch zu meiden, an den es eigentlich gebunden ist.«²⁷

Ullrich vermutet, dass sich das Instrumentarium der Atelierstipendien zu Tode laufen könnte, wenn Kulturförderungsinstitutionen als Konsekrationsinstanzen an Bedeutung verlieren würden:

»Vielleicht stehen die zahlreichen Ateliers, die meist abgeschieden und ausserhalb der grossen Städte liegen, bald zum Grossteil leer, und auch andere Kunstinstitutionen könnten in Rechtfertigungsnot kommen, da es immer weniger Künstlern wichtig sein wird, Anerkennung allein – oder primär – durch die Instanzen des herkömmlichen Kunstbetriebs zu erhalten.«²⁸

Anders als die deutsche kennt beispielsweise die schweizerische Kulturförderungslandschaft kaum »Landverschickungen«; die von Ullrich angesprochenen Probleme sind damit jedoch keineswegs aus der Welt. Auch Kunstschaffende, die sich in ein grossstädtisches Milieu entsenden lassen, bringen gelegentlich durch Studioaufenthalte erzeugte Behinderungen zur Sprache: Sei dies wegen enger Platzverhältnisse, unpassender Infrastruktur oder mangelnder Ortskenntnisse. Auch wenn sich wichtige Akteure im Sinne von potentiellen Kooperationspartnern in räumlicher Reichweite befinden, so reicht die Aufenthaltszeit von einigen Monaten bis zu einem Jahr kaum aus, um sich fundierte Kenntnisse über die einschlägige Kulturszene aneignen und längerfristig wirksame Kontakte knüpfen zu können. Deshalb lassen sich Kunstschaffende, wenn ihnen diese Möglichkeit offensteht, häufig längere Zeit auf eigene Faust in der jeweiligen Kunstmetropole nieder. Der »Artist in Residence« bleibt primär Gast, was sich im Vergleich zu Geldstipendien und

27 Ullrich (2001: 203)

28 Ullrich (2001: 203)

Werkbeiträgen in einer Erschwerung der Arbeitstätigkeit bemerkbar machen kann. Das von Ullrich angesprochene Problem der Bestechlichkeit von Kunstschaffenden durch symbolische Profite lässt sich gar noch in zugespitzter Weise formulieren, wenn man berücksichtigt, dass unter Kunstschaffenden weitgehend strukturelle Armut herrscht und sie nicht allein wegen des mit einem Atelieraufenthalt verbundenen symbolischen Kapitals, sondern vornehmlich auch wegen der ökonomischen Ressourcen dazu verleitet werden können, sich auf Studioaufenthalte einzulassen, die für ihre Arbeit nicht in jeder Hinsicht vielsprechend sind.

Die Fallstudien zu Stipendiatinnen und Stipendiaten schweizerischer Kulturförderungsinstitutionen machen deutlich, dass Kunstschaffende – sollen Aufenthalte nicht zur Lähmung werden – gezwungen sind, ihre Praxis den Gegebenheiten vor Ort anzupassen und dabei zu versuchen, mit der Ortsverschiebung zu arbeiten – dieser etwas Positives abzugewinnen. Dies führt der Tendenz nach zu einer Verbreitung künstlerischer Praktiken, die sich einigermaßen konkretistisch durch Ortsbezüge auszeichnen. Auch sind Kunstschaffende, egal ob sie vergleichsweise abstrakt oder ortsspezifisch arbeiten, gezwungen, ihre räumlichen Anwesenheiten einem rigiden Zeitmanagement zu unterwerfen, sollen mit Atelieraufenthalten nicht exkludierende Effekte einhergehen. In diesem System kann kaum überleben, wer nicht fähig und willens ist, die Frage der räumlichen Präsenz einer ausgefeilten zeitlichen Kontrolle zu unterziehen.²⁹ Kunstschaffende können quasi überall hingehen und von einem Aufenthalt »profitieren« – die Frage ist nur, wann und wie lange. Bezeichnenderweise werden in den Interviews von Seiten der Künstlerinnen weniger die vorhandenen Atelierdestinationen einer kritischen Befragung unterzogen, sondern die starren zeitlichen Konturen der meisten »Artist in Residence«-Programme.³⁰

Die Verhandlungen über ideale Räume sind mit Schwierigkeiten konfrontiert, die auf der einen Seite darin gründen, dass die künstlerischen Praktiken

29 Wenn auch die durch Residenzen verursachten »Krisen«, die Routinen aufbrechen sollen, als Stimulans schöpferischer Tätigkeit betrachtet werden, so kritisieren sowohl Kunstschaffende als auch Kulturbeauftragte ein zu intensives »Residency-Hopping«.

30 So betont beispielsweise Künstler U im Hinblick auf die vorgegebenen zeitlichen Ordnungen, das gegenwärtige Stipendiensystem sei »in dieser steifen Form« seines Erachtens »nur begrenzt interessant«. Der durch die standardisierten Zeitabschnitte ausgeübte »institutionelle Zwang« stehe »natürlich vielem auch ein wenig im Wege«. Könnten sich Kunstschaffende für eine bestimmte Dauer bewerben – wie das im Falle der Stipendien der Pro Helvetia möglich ist – wäre den unterschiedlichen Arbeitsweisen und Lebensverhältnissen besser Rechnung getragen: »Dann würde man vielleicht sagen, man geht zwei Monate, könnte man mal weggehen, und einfach konzentriert für sich arbeiten und die Familie daheim lassen, oder man hat einen Ort, wo man irgendwie auch mit der Familie hingehen könnte.« Interview Künstler U, 2004

und Positionen stark ausdifferenziert sind und damit auch die Bedürfnisse; auf der anderen Seite basieren sie in Eigentümlichkeiten des Kreativitätsdiskurses, im Rahmen dessen »Störungen« und Handlungsdruck keineswegs nur negativ konnotiert sind, im Gegenteil. So sind es den Kunstschaffenden zufolge mitunter die kleinen »Unannehmlichkeiten« – Staub, Kälte oder die Abgelegenheit des Ateliers –, die in produktiver Weise herausgefordert und wertvolle Verschiebungen provoziert haben.³¹ Obgleich sich die so skizzierten Phänomene innerhalb einer relativ engen Spannweite bewegen, machen sie deutlich, dass die Kreativitätsförderung teils mit Vorstellungen und Wahrnehmungen konfrontiert ist, die sich gegen eine »glatte« Funktionalität richten. Bezogen auf Raumfragen bringt dies eine kaum handhabbare Grauzone mit sich: Wo hören produktive Störungen auf, wo fangen lähmende an? Vor allem aber ermöglicht diese Sichtweise sowohl Kunstschaffenden als auch Kulturbefragten, zum Guten wie zum Schlechten aus der Not eine Tugend zu machen, so wie teilweise auf die ausdifferenzierten Arbeitsweisen und Bedürfnisse verwiesen wird, um der Unmöglichkeit von adäquaten Atelierräumen das Wort zu reden. Dies ist umso bedenkenswerter, als sich Kunstschaffende verschiedenen Einschätzungen zufolge nicht beklagen »dürfen«. Tatsächlich formulieren sie eher selten konkrete Forderungen oder Kritik gegenüber Kulturförderungsinstitutionen.³²

Die Raumfrage ist lapidar und komplex zugleich. So gibt es Studios, die unter Kunstschaffenden kaum je zu Klagen Anlass gegeben haben – die gross und hell sind, mitten in einer Kunstmetropole liegen. Stipendiatinnen wird

31 Künstler W beispielsweise führt seine produktive Arbeitsphase in London darauf zurück, dass das dortige Atelier einigermaßen »unwirtlich« war und hierdurch »kreative« Reaktionen provozierte: »Und das Atelier ist dann am Anfang noch nicht ganz fertig gewesen, es ist alles, eben, das hat sozusagen ad hoc müssen erfunden, ausprobiert werden. Und ich meine, das Atelier, das ist eben in dieser Carpenters Road draussen gewesen, eigentlich auch ein spannender Weg also, mit Bus und Gehen und so, wirklich einfach so eine verlassene Industriegegend. Und es ist einfach kalt gewesen, man hat irgendwie ein Öfeli organisieren müssen im Atelier, das ist eigentlich unwirtlich gewesen. Aber irgendwie gerade durch das halt habe ich etwas entgegensetzen müssen und für mich ist das auch ein ganz gutes Jahr dann geworden. Also ich würde sagen, das ist gerade eigentlich ein Grund gewesen, sozusagen die schwierigen Aspekte, also respektive schwierig, man hat einfach dicke Pullover anziehen müssen und irgendwie ein Öfeli einstellen und ein wenig herumgehen. Und gerade so dieser Kampf, den man hat aufnehmen müssen, ist für mich irgendwie dann noch, er hat sich sozusagen ausgewirkt in starken Bildern.« Interview Künstler W, 2004

32 Künstler A betont, man gelte schnell einmal als »unzufriedener Künstler« und werde mit dem Vorwurf der Undankbarkeit konfrontiert, wenn man Kritik übe: »Ich habe schon das Gefühl, dass es in der Schweiz rechte Kulturpolitik gibt, starke Kulturpolitik in dem Sinne, dass es viele Stipendien gibt und so. Aber auf der anderen Seite darfst du dann nicht motzen. Also das heisst, du darfst froh sein, dass du etwas bekommst.« Interview Künstler A, 2004

weder durch massive Lärmemissionen, Dämpfe oder Stechmücken noch durch unpraktische Bodenbeläge, defekte Wasserleitungen, mangelnde Heizung oder schwierige Nachbarn das Leben schwer gemacht. Womöglich stehen vor Ort gar Akteure zur Verfügung, die in die Szene einführen und Kontakte herstellen. Diese Studios gelten gemeinhin als »professionell«. Sie stehen zu den Feldanforderungen beziehungsweise den Subjektivierungsimperativen des »unternehmerischen Selbst« kaum in Widerspruch. Gleichwohl ist wenig bestritten, dass es auch andere Studios ›braucht‹ – etwa Stipendien, die Kunstschaaffenden Aufenthalte in wissenschaftlichen Labors ermöglichen oder an Orten jenseits der wichtigsten Kunstzentren. Diese Selbstevidenz speist sich vornehmlich aus der Überzeugung, dass der Künstler mehr ist – mehr sein soll – als ein Spezialist. Wenn auch bestimmte Raum- und Stipendientypen nicht eins zu eins mit bestimmten Künstlerbildern zur Deckung zu bringen sind und hinsichtlich der Gebrauchsformen Handlungs- und Interpretationsspielraum besteht, so lässt sich dennoch die Raumfrage kaum auf technische Überlegungen reduzieren. Die Konturen der Ateliers legen gewisse Gebrauchsformen näher und machen andere eher unwahrscheinlich; Fragen des Künstlerbildes sind quasi zwangsläufig involviert.

Instrumentarium mit Vergangenheit – Reflektierte Residenz

»Die Auszeichnung von etwas als Tradition dient, soweit es sich um Selbstbeobachtung handelt, oft der Legitimation des Systems. Man versucht etwas, das umstritten ist, eine auf Zeit und Geschichte gegründete Legitimation zu verschaffen. Demgegenüber optiert die Fremdbeobachtung vielfach für Kritik. Man nennt eine Praxis oder Institution traditionell und impliziert damit, dass sie ihre inhärente Rechtfertigung verloren hat.«³³

Diese Feststellung Stichwehs trifft in gewisser Hinsicht die unterschiedliche Thematisierung der Vergangenheit von Künstlerentsendungen durch Kulturbefauftragte einerseits und Kunstschaaffende andererseits sehr gut. Während die Deutungen der Aufenthalte über weite Strecken ähnlich sind, unterscheiden sie sich, was die Bezugnahme auf »Tradition« betrifft, grundlegend. In den Interviews mit Kulturbefauftragten verweisen diese, nach Sinn und Zweck von Atelierstipendien gefragt, zunächst häufig darauf, dass Reisestipendien für Kunstschaaffende über eine jahrhundertealte Tradition verfügen und sich also bewährt hätten. Der Verweis auf Geschichte – die Betonung einer »Tradition« – hat in diesen Beschreibungen legitimierende Funktion. Dies gilt in radikali-

33 Stichweh (2000: 213)

sierter Weise, wenn Kulturbbeauftragte und Programmverantwortliche das eigene Agieren in die Tradition von selbstverwalteten Formen (Künstlergruppen, Kolonien etc.) stellen.

Demgegenüber bringen Kunstschaffende historische Formen von Künstlerentsendungen eher in kritischer Absicht ins Spiel. Dass es eine jahrhundertealte Stipendienpraxis gibt, macht in ihren Augen Entsendungen grundsätzlich eher suspekt. Sprechen sie sich anwaltschaftlich gegenüber dem Instrumentarium aus, so betonen sie nicht selten, dass es, *obgleich* ein »alter Zopf«, dennoch wertvoll sei.³⁴ Werden das Medium an sich (was eher selten vorkommt) oder konkrete Dimensionen eines Studioaufenthaltes kritisiert, so beziehen sich die Beanstandungen typischerweise in irgendeiner Form auf das Alter des Instrumentariums beziehungsweise auf »veraltete« Vorstellungen von künstlerischer Arbeit. Zwei Beispiele: Künstler A empört sich über die Einrichtung einer Studiowohnung, in der er ein halbes Jahr als Stipendiat weilte; alle Stühle hätten wackelige Beine gehabt. Skandalös daran ist in den Augen von A weniger der Zustand des Mobiliars an sich als vielmehr die Auffassung vom künstlerischen Subjekt, die dieser Nachlässigkeit zu Grunde liegt: »Das sind so Sachen gewesen, wo ich einfach gefunden habe, mh, ist ein bisschen eine Zumutung, dass sie eigentlich eben das Künstlerbild noch haben, dass einer in einem Loch hausen muss.«³⁵ A thematisiert diese Vorstellung als Verletzung des Berufsstolzes. Auch Künstler Z, der Ende der 1990er Jahre sechs Monate als Stipendiat in Kairo war, ärgert sich nicht primär über die beengende Raumverhältnisse oder physisches Ungemach, sondern über die romantisierenden Vorstellungen vom Künstlerdasein sowie über den bürokratischen Habitus des zuständigen Kulturbefragten. Das Ganze sei »relativ unprofessionell« aufgezogen: »Es »stübt« einfach, wenn du drauf klopfst.«³⁶

34 Interview Künstler D, 2004

35 Interview Künstler A, 2004

36 Ausführlicher: »Das Problem bei den Institutionen und bei den Programmen ist einfach, dass das alles Funktionäre sind, die hinter dem Schreibtisch sitzen, sprich Schreibtischtäter sind, die überhaupt keine Ahnung davon haben, was es eigentlich bedeutet, an so einem Ort zu sein. Sie meinen es aber einfach gut, so.« Während seines Aufenthaltes in Kairo sei »mal so ein Funktionär« vorbeigekommen, habe aber die Lage gänzlich falsch eingeschätzt: »Dann ist der gekommen mit dem Schiff und so und hat gefunden, ihr habt es schon wahnsinnig toll da drinnen. Aber er hat gar nicht geschnallt, dass wir alle irgendwie in dieser Wohnung drinnen hängen, weil wir nicht draussen sein wollen und keinen Platz haben, dass Shabramant leer steht, oder.« Auf der Flucht vor dem Künstlerhaus »in der Wüste draussen« war es Z zufolge das kleinere Übel, in der kleinen Stadtwohnung in beengenden Raumverhältnissen zu leben und zu arbeiten. Z empört sich darüber, dass es notwendig war klarzumachen, dass sie unfreiwillig in so engen Verhältnissen hausten: »Nein, wir haben da keine Künstlerkommune, WG, sondern wir haben eigentlich nicht so viel miteinander zu tun, aus-

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die ›bestmögliche‹ Ausgestaltung der Stipendienlandschaft im künstlerisch-kulturpolitischen Feld zu verhandeln. Dies gilt nicht zuletzt für die transnationale Ebene: Die Interessengruppe Res Artis veranstaltet regelmässig einschlägige Konferenzen und Workshops; Trans Artists lädt mit der Internetseite »A.I.R. polemics« zur Explizierung von Kritik ein.³⁷ Auch auf nationaler Ebene werden regelmässig Tagungen zum Thema abgehalten – beispielsweise im Rahmen der amerikanischen Alliance of Artists Communities oder der schweizerischen Vereinigung Artists in Residence CH. Schliesslich werden die heimgekehrten Kunstschaaffenden häufig von Seiten der Kulturbeauftragten dazu aufgefordert, mündlich oder schriftlich ihre Einschätzung des Aufenthaltes kundzutun. Das Instrumentarium sowie auch die konkreten Aufenthalte werden in verschiedenen Zusammenhängen thematisiert. Diese Diskussionen sind aber typischerweise nicht auf eine grundlegende Hinterfragung der Entsendungen ausgerichtet, sondern eher auf deren Stärkung. So sind die Veranstalter der Kongresse meistens Interessengruppen, die auf eine Verbreitung und Konsolidierung des »Artist in Residence« zielen. Auch auf lokaler Ebene steht radikalen Befragungen und Debatten einiges im Wege. Die Kulturbeauftragten lokaler Förderinstitutionen, die vergleichsweise intensiv mit Kunstschaaffenden im Austausch sind und über aktuelle oder potentielle Probleme am besten informiert sein dürften, haben teilweise die Tendenz, das Bestehende vornehmlich zu verteidigen und Kritik gar nicht erst aufkommen zu lassen.³⁸ Sie nehmen zwar rege an Tagungen und Diskussionsrunden teil, sind aber positionsmässig und habituell mitunter stark auf Vollzug ausgerichtet. Auch besteht die Tendenz, die Begründungspflicht für Eigentümlichkeiten der Programme quasi auf Kunstschaffende abzuwälzen, indem von diesen Motivationsschreiben verlangt werden, die mit den bestehenden Verhältnissen möglichst kompatibel sind. Die Vielzahl von Diskussions- und Reflexionsmöglichkeiten soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch Bollwerke gegen Hinterfragungen gibt und Interessengruppen bestrebt sind, Diskussionen und Kritiken in Bahnen zu lenken, die der Konsolidierung des Instrumentariums förderlich sind. Die Diskussionsgefässe sind für das Fortleben des Mediums in legitimatorischer Hinsicht eher eine Voraussetzung denn eine Gefahr.

ser, was wir irgendwie miteinander zu tun haben. Wir arbeiten primär mal da.«
Interview Künstler Z, 2004

37 http://www.transartists.nl/articles/air_polemics.138.html, 17. September 2008

38 Vereinzelt haben in den Interviews mit Kulturbeauftragten scheinbar harmlose Nachfragen einen veritablen Rechtfertigungssermon ausgelöst, als wären schwere Vorwürfe erhoben worden. Dabei wurden Strohmannen (zu wenig professionelle bzw. zu empfindliche Künstler) aufgebaut und Sachzwänge aufgeführt.

In den Diskussionen über das Phänomen des »Artist in Residence« wird die Frage nach der Adäquatheit von kulturpolitischen Instrumenten gelegentlich in einer Weise aufgeworfen, als gäbe es in Sachen künstlerischer Praxis einen »reinen« Zustand, der durch kulturpolitische Massnahmen möglichst wenig »verfälscht« werden soll. Ermahnend werden Kulturförderer daran erinnert, dass sie sich an künstlerischen Bedürfnissen zu orientieren hätten, um nicht zuletzt die rechtliche beziehungsweise verfassungsmässig verbürgte Freiheit der Kunst unbeeinträchtigt zu lassen. Die Vorstellung einer reinen, unverstrickten künstlerischen Arbeit ist freilich eine idealisierende Abstraktion, um nicht zu sagen Illusion. Sie nimmt Kulturförderung in verengter Weise als funktionalistisches Problem in den Blick und blendet aus, dass sich auch eine »perfekte« Förderungslandschaft – wie immer sie definiert sein mag – formend in die künstlerische Arbeit einschreibt. Künstlerische Praxis, die den Anspruch erhebt, ihre Möglichkeitsbedingungen zu reflektieren, kommt nicht darum herum, sich mit kulturpolitischen »Produktionsmitteln« auseinanderzusetzen.

In seinem berühmten Vortrag »Der Autor als Produzent« aus dem Jahre 1934 betont Walter Benjamin die Notwendigkeit, dass der Autor Einsicht hat »in seine gesellschaftliche Bedingtheit, in seine technischen Mittel und in seine politische Aufgabe«, um in der Lage zu sein, »seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken«.³⁹ Die Arbeit des Autors, »der die Bedingungen heutiger Produktion durchdacht hat«, sei »niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion«.⁴⁰ Hal Foster rückt die Aktualität dieser Forderung in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit dem Paradigma des »artist as ethnographer«. Das Verhältnis des Künstlers zu kulturellen Minderheiten/Alteritäten sieht er – ebenso wie dies Benjamin für das Verhältnis von Schriftsteller und Proletariat konstatiert – von der Gefahr einer »ideological patronage« bedroht.⁴¹ Das sozialanthropologisch-kulturalistische Paradigma involviert Foster zufolge häufig eine »primitivist fantasy«, wie sie auch für seine Vorgängerkonstellationen typisch gewesen sei. Hierzu zählt er zum einen den dissidenten Surrealismus der späten 1920er und frühen 1930er Jahre (assoziiert mit Georges Bataille und Michel Leiris) und zum anderen die *négritude*-Bewegung (hierfür stehen massgeblich Léopold Senghor

39 Benjamin (1991 [1934/1966]: 689)

40 Benjamin (1991 [1934/1966]: 696) – Dass Benjamin die Schriftsteller dazu aufruft, sich auf die Seite des Proletariats zu schlagen, ist 1934 in Paris keine ungewöhnliche Forderung; radikal ist hingegen Benjamins Zugang. Die Solidarität hat auf der Basis materialer Praxis zu erfolgen, nicht allein in Form von (künstlerischen) Themen oder politischen Parolen. Vgl. Foster (1996: 171f.)

41 Foster (1996: 173f.)

und Aimé Césaire) der 1940er und 1950er Jahre.⁴² Die Über-Identifikation mit dem kulturell Anderen verfügt über dieses als Projektionsfläche und führt zu Festschreibungen von Unterscheidungen und Stereotypen.⁴³

Was den »Artist in Residence« betrifft, entzündet sich die von Foster konstatierte Notwendigkeit einer reflexiven Distanz massgeblich am Prinzip des Ortswechsels. Befragungen des »Artist in Residence« als Medium künstlerischer Subjektivierung sowie als Produktions- und Projektionsfigur drängen sich vornehmlich deshalb auf, weil wegen des ausgeprägten Personalismus im Feld der Kunst die leibhaftige Präsenz des Künstlers in verschiedenen institutionellen Zusammenhängen des Praxisgebietes Selbstverständlichkeit genießt. Damit zusammenhängend werden die Grenzen und Möglichkeiten der personalisierten Präsenz wenig hinterfragt. Dieser Personalismus generiert in Kombination mit einem ebenfalls feldspezifischen Wahrhaftigkeitsimperativ augenscheinlich eine Affinität zum naturalistischen Konzept der »Authentifizierung« – zur Vorstellung, dass das wirklich ist, was man mit eigenen Augen gesehen hat.⁴⁴ Das Anliegen der Horizonterweiterung wie auch das Ziel, singuläre Perspektiven zu generieren, die den Besonderheiten des Gegenstandes im Unterschied zu standardisierten Bildproduktionen gerecht werden, bleiben jenseits einer Reflexion der kulturpolitisch-künstlerischen Produktionsmittel notwendig eine unfreiwillig komisch anmutende Mission. Wird es nicht auf seine Voraussetzungen und Konsequenzen hin befragt, tendiert das Instrumentarium der Entsendungen dazu, die Verräumlichung von sozialen und weltpolitischen Konstellationen zu forcieren, wovor Bourdieu im Hinblick auf das Phänomen der Banlieues eindringlich gewarnt hat:

»Will man hier [...] zu den gängigen Vorstellungen und alltäglichen Diskursen auf Distanz gehen, so reicht es keineswegs aus, wie man manchmal zu glauben versucht sein könnte, sich die ganze Sache einfach einmal »aus der Nähe« anzusehen. Zweifellos drängt sich die empiristische Illusion gerade dort besonders nachhaltig auf, wo die direkte Konfrontation mit der Wirklichkeit [...] nicht ganz ohne Schwierigkeiten bzw. Risiken abgehen kann und erst einmal verdient sein will.«⁴⁵

Künstlerische Zugänge, die das Produktionsmittel der Entsendung mitdenken, drängen sich auch aus einem vergleichsweise lapidaren Grund auf. Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programme sind zu einem solcherart dichten und eigendynamischen Geflecht aus entsendenden, empfangenden, aus-

42 Foster (1996: 175)

43 Foster (1996: 203) – Zur Problematik einer (romantisierenden) Identifikation mit dem Untersuchungsgegenstand im Falle der Cultural Studies vgl. Honegger (2001b)

44 Hirschauer (2001: 430)

45 Bourdieu (1998b: 17)

tauschenden und informierenden Organisationen angewachsen, dass ihm ohne etwas Konzeptkunst kaum beizukommen ist. Lehnt sich die künstlerische Praxis an diese Dynamiken an, ohne sie reflexiv zu durchdringen, wird sie zwangsläufig zum Spielball. Gerade weil das Kunstfeld in den vergangenen Jahrzehnten reflexive Zugänge weitgehend problemlos absorbiert und sie zu mehr oder weniger klassischen Kunstwerken konsekriert hat, sind Kunstschaffende gefordert, mit dieser Einverleibungskapazität Schritt zu halten.

