

7 Raumzeitliche Konstellationen

Die institutionellen Muster der Kulturförderung reflektieren sich in den räumlichen und zeitlichen Strukturen von Künstlerbiographien. So zeichnet sich in ihnen beispielsweise der Umstand ab, dass Kunstschaaffende lange Zeit mehrheitlich an die Cité Internationale des Arts in Paris geschickt wurden und seit Mitte der 1990er Jahre Entsendungen nach Berlin rasant zugenommen haben. Ebenso dokumentieren sich in ihnen regional und von Stadt zu Stadt variierende Stipendienangebote wie auch gewisse hierarchische Verhältnisse zwischen diesen. Letztere schlagen sich primär in Form von örtlichen Sequenzierungen in Biographien nieder. Wegen der föderalistischen Struktur sowie einer gewissen Dynamik (in Form von Aus- und manchmal auch von Abbau) haftet dem gegenwärtigen institutionellen Arrangement jedoch wenig von der klar linearen Ordnung an, wie sie einst für den Prix de Rome charakteristisch war. Die institutionellen Muster wirken sich strukturierend auf Künstlerbiographien aus, indes nicht in einer mechanistisch-deterministischen Art und Weise. Entlang von ausgewählten Destinationen sowie mit Blick auf Bewegungsmodi und Mobilitätsmuster ist diese Dynamik eingehender zu diskutieren. Von besonderem Interesse sind hierbei die Verflechtungen von biographischen und institutionellen Mustern hinsichtlich der (geistigen) Geographie des künstlerischen Feldes sowie der zeitlichen Ordnungen der Orte. Wer will weshalb wohin? Wie lassen sich Präferenzen, Einschätzungen und Erzählmodi soziologisch verstehen?

Quer zu den einzelnen (mitunter divergenten) Positionierungen hin zeichnet sich das diskursive Geflecht durch zwei augenfällige Konvergenzen aus: Landverschickungen sind in den Schilderungen der Kunstschaaffenden kaum Thema. Dies dürfte wesentlich damit zusammenhängen, dass die schweizerische Atelierlandschaft kaum Studios in »remote areas« anbietet. Hie und da erzählen Künstlerinnen vom Reiz eines Aufenthaltes in einer »Hundsverlochete«, wobei der Erzählkontext deutlich macht, dass ein Aufenthalt auf dem

Lande dann positiv konnotiert ist, wenn er eine Ausnahmeerscheinung darstellt und nicht von allzu langer Dauer ist.¹ Eine andere Eigentümlichkeit der Verhandlungen besteht darin, dass sich die Begründung der eigenen Ortswahl mitunter signifikant von der Argumentationsweise unterscheidet, die in grundsätzlichen Diskussionen über Atelierorte zum Tragen kommt. Hinsichtlich der eigenen Ortswahl spielen wertrationale Kategorien – Konzepte wie Wohlgefallen, Interesse, Anziehung, Wollung – eine wichtige Rolle.² Ressourcenfragen sind durchaus auch präsent, doch werden diese vornehmlich in zeitlichen und räumlichen Dimensionen ausgelegt – Atelierstipendien bieten Zeit und Raum für die künstlerische Arbeit. Bezüglich der allgemeinen Frage, wo am ehesten Ateliers für Kunstschaffende errichtet werden sollen, wird im Gegensatz hierzu spontan die Dichte an Akteuren und Institutionen des Feldes (Galerien, Kunsträume etc.) als Kriterium angeführt. Sogar Künstler, die Atelierstipendien im Hinblick auf die Generierung von Kontakten nicht für sehr effektiv einschätzen, identifizieren in ihrer Rede »automatisch« gute Atelierorte mit »Grossstädten«, die »galerienmässig« und bezüglich Ausstellungshäusern interessant sind – insbesondere mit New York, London, Berlin.³ Diese Diskrepanz ist nicht eklatant, sondern zeichnet sich eher dezent ab. Sie dokumentiert, dass sich Kunstschaffende weigern, eigene Handlungen primär als Zweck-Mittel-Überlegungen im Bereich der sozialen Ökonomie zu konzipieren. Dies zeigt sich auch in der schlicht unbestrittenen Überzeugung der interviewten Kunstschaffenden, dass sich, obgleich Kontakte im Feld der Kunst eine wesentliche Rolle spielen mögen, Sinn und Zweck von Atelieraufenthalten nicht auf die Problematik der Vernetzung »reduzieren« lassen. Die Problematik der Ortswahl ist jedenfalls ein gutes Beispiel für das, was Bourdieu als den »praktischen Sinn« der Spieler bezeichnet, wenn er für das soziale Spiel der Kunst konstatiert, es erfordere Interesse an »Interesselosigkeit«.⁴ Dies gilt nicht zuletzt für die Aufenthalte jenseits der grossen Kunstmetropolen, von denen es mitunter heisst, sie seien »so rein menschlich gesehen« wertvoll, in professioneller Hinsicht jedoch marginal.⁵

1 Interview Claudia Müller, 2004

2 Vgl. hierzu auch Bydler (2004: 53), die die Korrelation von Arbeits- und Ortsinteresse betont.

3 Teils wird explizit gegen nicht-westliche Orte mit einer geringen Institutionendichte argumentiert, wobei typischerweise der abstrakt arbeitende Maler als eine Art Strohhalm und Plausibilitätsbeleg herhalten muss. Doch schrecken diese Einschätzungen rasch vor sich selbst zurück, wie etwa jene von Künstler S: »Also, dass du nun wirklich nicht nach Tibet musst als abstrakter Maler, oder, also ich meine, da musst du dann schon irgendetwas..., wenn es etwas bringen soll, ausser einer schönen Reise. Aber klar, ich meine also ein Atelier in Kairo ist bestimmt nicht verkehrt.« Interview Künstler S, 2004

4 Bourdieu (2001: 342)

5 Interview Künstler S, 2004

New York, New York

Im Juni 1985 veröffentlichte das Magazin der *Luzerner Neue Nachrichten* eine ausführliche Reportage über Aldo Walker, der 1984/85 als erster Stipendiat des Eidgenössischen Bundesamtes für Kultur an der internationalen Künstlerstätte P.S.1 in New York weilte.⁶ Der Artikel beginnt mit einer anekdotischen Problemskizze: »Riecht es hier immer noch nach Moder und feuchtem Schimmel?« fragt Aldo Walker, der sich sicherheitshalber einen Cigarillo anzündet, um allfällige üble Gerüche zu neutralisieren. Eine überflüssige Massnahme, denn vom Wassereinbruch im Atelier ist nichts mehr zu riechen. Doch dem Künstler steckt wohl die Feuchtigkeit noch in Nase und Knochen, nachdem sie monatelang das Arbeitsklima verpestet hat.«⁷ Eindringlich werden die prekären baulichen Verhältnisse der Künstlerstätte in den ehemaligen Räumlichkeiten der ersten Public School in Queens beschrieben, die zum Zeitpunkt von Walkers Aufenthalt neben rund vierzig Künstlerateliers verschiedene Büros und Ausstellungsräume umfasste. Die burgähnliche Anlage sei in »ruinenhaftem Zustand«, die Stätte insgesamt eher »Baustelle und Gerümpelkammer als blühender Ort der Künste«. Eine gewisse Verwunderung darüber, dass die Institution »von Regierungen aus aller Welt unterstützt wird«, ist nicht zu überhören. Angezweifelt wird die Stätte indirekt auch durch die Feststellung, dass sich Walkers Arbeitsweise hier kaum verändert habe und die »aktuellen Kunstströmungen, wie sie im East Village, dem Künstlerviertel New Yorks, gegenwärtig gepflegt werden«, am Künstler schlicht vorbeiziehen würden.⁸ Walkers Kunst beruhe grundsätzlich »auf inneren Konzepten« und sei von »äusseren Eindrücken [...] nicht direkt abhängig«. Was nur hat der Künstler in New York verloren? Die Reportage beantwortet diese Frage umrisshaft – einmal mehr einen ironisierenden Künstler zitierend: »Eigentlich war es meine Frau, die mich letztlich überzeugte, überhaupt nach New York zu kommen«, erklärt Aldo Walker, dem mit dieser Einladung keineswegs ein langgehegter Wunschtraum in Erfüllung ging. [...] Für Aldo Walker war dieser New-York-Aufenthalt eine einmalige Chance, für längere Zeit und ohne allzu grosse finanzielle Sorgen im Ausland zu arbeiten. Für ihn hätte es nicht unbedingt New York sein müssen. Im Gegenteil, er ist

6 Vgl. Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985) – Gemeinsam mit rund zehn anderen Schweizer Kunstschaffenden wurde Walker eingeladen, sich beim P.S.1 um eine vom Bund finanzierte Residenz zu bewerben. Protokoll der 326. Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission vom 2./3. Juli 1984, S. 7, Archiv des Bundesamtes für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst, Bern

7 Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985)

8 So heisst es zu Walkers Arbeitsweise in New York: »Hier entstehen dieselben Gemälde wie zu Hause. Einzig der farbige Untergrund seiner Bilder ist neu, weil die billigen wasserlöslichen Farben nicht in Schwarz oder Weiss erhältlich sind.« Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985)

mit recht zwiespältigen Gefühlen über den Atlantik geflogen.« Die Reportage zielt dekonstruierend nicht allein auf das P.S.1, sondern den New York Mythos überhaupt. Doch sie entkommt ihm kaum. Der Text steht – Ironie des Schicksals – am Anfang einer Vielzahl von Zeitungsartikeln und Medienmitteilungen, die Walkers zeitweilige Anwesenheit in New York thematisieren und diese zu einem zentralen Element seiner Identität machen. Insbesondere die Artikel zu Walkers Auftritt an der Biennale Venedig im Jahr 1986 verweisen praktisch ausnahmslos auf den »längeren Aufenthalt in New York«.⁹ Auch im Zusammenhang mit den Galerieausstellungen in Zürich und Genf, die Walker nach seiner Rückkehr bestritt, taucht der Aufenthalt in New York prominent in Erscheinung: Die eine Ausstellung trug den Namen »Made in New York«; die andere wurde mit Karten angekündigt, die Walker in seinem Atelier am P.S.1 zeigen. Kurz: Was immer Walker von seiner Residenz im Big Apple gehalten haben mochte – sie avancierte zu einem markanten Element in der Beschreibung seiner Person und seiner Arbeit.

Topos Magnetwirkung

»Niemand kommt unschuldig nach New York«, schreibt Verena Luecken und verweist auf die unzähligen in den Strassen dieser Stadt gedrehten Filme und Fernsehserien sowie die intensive literarische Auseinandersetzung mit dem Ort.¹⁰ Ein Mangel an Unschuld dürfte in besonderem Masse auf die Akteure des künstlerischen Feldes zutreffen; es gibt in diesem, gerade auch wenn die Stadt problematisiert wird, einen ausgeprägten New York-Kult. Er äussert sich etwa in Themenschwerpunkten von Zeitschriften (*Escape to New York*), in Erzählungen von Künstlern oder in institutionellen Praktiken der Kulturförderung. Von den interviewten Kunstschaaffenden äussert sich kaum eine Person distanzierend gegenüber der Stadt; New York polarisiert als Destination so gut wie gar nicht. Augenscheinlich ist es nahezu unmöglich, sich im gegenwärtigen Kunstsystem zu bewegen und New York indifferent oder ablehnend gegenüberzustehen. Die Begeisterung für New York erweist sich geradezu als Teil der feldspezifischen »illusio« (Pierre Bourdieu). Zwar schlagen einige Kunstschaaffende ironisierende Töne an und machen deutlich, um den Mythos zu wissen, ohne jedoch die Stadt und ihren Reiz ernsthaft in Frage zu stellen. So antwortet ein Künstler auf die Frage, weshalb er sich für ein Studio in dieser Stadt beworben habe: »New York, das tönt halt einfach gut.«¹¹ New York ist die erklärte Wunschdestination bemerkenswert vieler Künstlerinnen und Künstler – die Stadt wird nahezu durchgehend als »erste

9 Die Zeitungsartikel finden sich im Nachlass von Aldo Walker, SIK Zürich.

10 Luecken (2002: 8) – Zur Geschichte und Position New Yorks vgl. in dieser Studie Kapitel 3, »Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur«

11 Interview Künstler T, 2004

Priorität« zur Sprache gebracht.¹² Bezeichnenderweise haben manche Kunstschaffende, die in Berlin einen Aufenthalt verbrachten, sich zunächst (erfolglos) um ein New York-Stipendium beworben, während die umgekehrte Konstellation im Sample nicht auftauchte.

Die Thematisierung New Yorks durch ehemalige Stipendiatinnen zeichnet sich durch die omnipräsente Kategorie des Wohlgefallens aus – teils wird die Stadt gar in Begriffen der Liebessemantik beschrieben.¹³ Damit einhergehend geniesst die Problematik der Rückkehr grosse thematische Relevanz. Kunstschaffende beschreiben die Abreise als Akt, den es über weite Strecken unfreiwillig – *à contrecœur* – zu vollziehen galt, und der entweder sozialen Bindungen am Herkunftsort oder finanziellen Erwägungen geschuldet war. Problematisiert wird dabei insbesondere, dass gut bezahlte Nebenerwerbsquellen für Kunstschaffende in New York (im Vergleich zum schweizerischen Umfeld) ausgesprochen rar seien. So berichtet ein Künstler, der sich längere Zeit mit Hilfe eines Drei-Säulen-Systems (Verkauf von Kunstwerken, Stipendien, Nebenjobs) über Wasser gehalten und ein Jahr als Stipendiat am P.S.1 in New York verbracht hat:

»Und dann kommt eigentlich ein ganz spannender Moment, nach so zehn Monaten, elf Monaten fühlst du dich ›purlimunter‹, du bist in New York und alle wollen bleiben, oder, es ist ganz klassisch, und es bleiben ja relativ wenige. Auch ich habe bleiben wollen.«¹⁴

Gleichwohl hat sich D für eine Rückreise in die Schweiz entschieden, denn mit einem fortgesetzten Aufenthalt auf eigene Faust verband er die Gefahr, keine Zeit mehr für die künstlerische Arbeit zu haben:

»Wusste auch realistischerweise, wenn ich in New York bleibe, muss ich einen Job suchen, und da wusste ich, es gibt nur den Schwarzmarkt, und da verdienst du fast nichts. Fünf Dollar Maximum, vielleicht zehn Dollar in der Stunde, und da habe ich dann auch gewusst, da kannst du die Rechnung schnell machen, dann arbeitest du eigentlich 40 Stunden in der Woche, um deine Lebenskosten zu tragen, und hast keine Zeit mehr Kunst zu machen.«

Die Situation präsentiert sich in den Augen von D als eindeutig, die Rückkehr als unvermeidlich: »Also das ist meine Milchbüchleinrechnung gewesen, da habe ich einfach gewusst gehabt, ich muss zurück.«

12 Zur Magnetwirkung der Stadt New York vgl. Aders (2003: 63); Zolberg (1993: 161); Meienberg (1986)

13 Vgl. hierzu auch Isa Genzken's Publikation *I Love New York, Crazy City* (2006)

14 Interview Künstler D, 2004

Die Äusserungen der interviewten Künstler zeichnen von der Stadt das Bild eines begehrten, aber (längerfristig) schwierig bewältigbaren Traumortes, und bestätigen die vielbesagte Magnetwirkung New Yorks.¹⁵ Doch gilt es zu differenzieren. Eine Niederlassung in New York hat augenscheinlich nicht für alle dieselbe Priorität und Dringlichkeit. Ebenso ist das Überleben in New York zwar vornehmlich eine Frage ökonomischer Ressourcen; die Einschätzung der Machbarkeit hängt jedoch auch vom jeweiligen Künstlerhabitus, dem Selbstverständnis des Akteurs und seinen sozialen Beziehungen ab. Die »harten« Lebens- und Arbeitsbedingungen wirken nicht auf alle Kunstschaffenden gleichermassen abschreckend. Schliesslich ist das breit geteilte Wohlgefallen an New York mitunter sehr unterschiedlich begründet. Das Bild der Magnetwirkung ist insofern etwas problematisch, als es eine quasi-mechanistische Kräftekonstellation unterstellt. Die Kunstschaffenden sind indes unterschiedlich für New York empfänglich und interpretieren die Anziehung der Stadt in divergierender Weise. Anhand von zwei Kunstschaffenden, die vor rund zehn Jahren mit einem Atelierstipendium nach New York gekommen und geblieben sind, ist diese Konstellation genauer in den Blick zu nehmen und zu beleuchten, inwiefern es Kunstschaffende überhaupt für wünschenswert und relevant ansehen, längerfristig in dieser Stadt zu sein.

Weltgesellschaft im Kleinen

»Künstler war für mich ein Beruf, den ich toll fand, weil man an seinen eigenen Sachen arbeiten kann«, erklärt Olaf Breuning zu seinem Werdegang.¹⁶ Mit sechzehn habe er angefangen zu photographieren. Der Weg an die Kunsthochschule: eine quasi zwingende Konsequenz dieser Passion. Über Risiken einer künstlerischen Karriere habe er sich kaum Gedanken gemacht: »Ich habe meine Arbeiten eigentlich immer sehr gemocht. Also es sind wie meine Kinder. Ich habe immer ein gutes Verhältnis gehabt zu meinen Arbeiten. Und

15 Nicht nur sind die Chancen, sich in dieser Stadt niederzulassen, ungleich verteilt und quasi symptomatisch für die »winner takes all«-Logik des künstlerischen Praxisgebietes; da informelle Kontakte und face-to-face-Beziehungen in der Kunst eine wesentliche Rolle spielen, wird vermutet, dass die leibhaftige Anwesenheit der Künstlerperson in Kunstmetropolen notwendige Voraussetzung einer erfolgreichen Karriere sei und New York in dieser Hinsicht eine besonders lohnenswerte Destination abgebe: »It would seem that nowadays, even more than a few years ago, the fact of living and working in New York is almost a prerequisite of success, at least at the highest level, and especially so for artists from peripheral countries.« Quemin (2006: 544); vgl. auch Wuggenig (2005: 52)

16 Das Interview mit Olaf Breuning fand im Mai 2004 in Zürich (Restaurant Sprüngli) statt.

habe das Gefühl gehabt, ja, wie auch immer das kommt, irgendwie, etwas wird passieren.«

In den Feuilletons wird Breuning gerne als »Goldkind« des Kunstbetriebs apostrophiert. Gut zwei Jahre nach Abschluss der Kunsthochschule hatte er bereits Einzelausstellungen in verschiedenen schweizerischen Kunstmuseen; kurze Zeit später nahm ihn eine renommierte Zürcher Galerie ins Programm auf. Während sich in den folgenden Jahren die Resonanz im Bereich nicht-kommerzieller Ausstellungsinstitutionen vergleichsweise durchschnittlich entwickelte, konnte er im internationalen Galerisystem rasch Fuss fassen. Im Alter von knapp dreissig Jahren erhielt er von der Kulturförderungskommission der Stadt Zürich ein einjähriges New York-Stipendium zugesprochen. Während dieses Aufenthaltes ist ihm das »super Glück« widerfahren, »von einer der besten Galerien angefragt worden« zu sein. Es handelt sich bei dieser Galerie um eine der ersten New Yorker Adressen, die neben jüngeren Kunstschaaffenden auch mehrere Künstler vertritt, die weltweit zu den angesehensten zählen. Breuning deutet an, dass es »Leute« gab, die besagter Galerie seine Arbeiten »gezeigt haben«, und führt die Entstehung dieses Arbeitsbündnisses primär darauf zurück, dass die Betreiber dieser Galerie seine Arbeiten »gekannt haben und gut gefunden haben«. Seiner leibhaftigen Anwesenheit in New York misst er einen untergeordneten Stellenwert bei. Auf jeden Fall habe er während des Aufenthaltes nicht von sich aus New Yorker Kuratorinnen und Galeristen kontaktiert:

»Der Kunstbetrieb funktioniert eben primär nicht so. Die Leute, die dich zeigen wollen, die wollen dich entdecken, oder. Ich glaube, als Künstler darf man nicht zu pushy sein in diesen Sachen. Man muss gute Arbeiten machen. Wenn man gute Arbeiten macht, geht es weiter, automatisch.«

Mittlerweile verfügt Breuning auch in verschiedenen europäischen Städten sowie in Japan über Galerieverbindungen und ist im Bereich nicht-kommerzieller Ausstellungsbetriebe teils an bis zu jährlich zwanzig Gruppenausstellungen vertreten. Seine starke Position im Galerisystem hat ihm sowohl zu symbolischem als auch zu finanziellem Erfolg im künstlerischen Feld verholfen. Breuning kommentiert: »Mein »Maschineli« hat schnell zu laufen angefangen. Und jetzt läuft es so, dass ich nie mehr um Stipendien anfragen müsste. Ich verdiene mein Geld jetzt mit der Kunst.« In den ersten vier Jahren nach Abschluss der Kunsthochschule finanzierte er sich hauptsächlich über Werkbeiträge und Stipendien. Seither lebt er – was vielen Kunstschaaffenden Zeit ihres Lebens nicht möglich ist – ausschliesslich vom Verkauf seiner Arbeiten. Seit einigen Jahren lebt und arbeitet er mitten in Manhattan.

Im Interview kreist Breuning primär um die selbst aufgeworfene Frage, weshalb er als Künstler in New York sein »muss«. Er macht dabei deutlich,

dass es nicht technische Notwendigkeiten sind, die ihn an diesen Ort binden. Mit Galerien im Rücken, die sich um den Transport der Arbeiten kümmern und »alles herumschicken«, hat sich ihm, wie er erklärt, hinsichtlich des Arbeits- und Wohnortes ein beträchtlicher Spielraum eröffnet: »Ich könnte in Chile sitzen und dort Kunst machen, es spielt gar keine Rolle.« Er habe New York zu seiner Wahlheimat erkoren, weil er damals in eine Frau verliebt gewesen sei, die in New York lebte, er sich mit den Betreibern seiner New Yorker Galerie auf Anhieb sehr gut verstanden habe und – last but not least – ihm diese Stadt »überhaupt am besten« gefalle. Was macht ihren Reiz aus? Sind es die zahlreichen Galerien, Museen, Künstler und Kunstwerke, die dieser Ort versammelt? Breuning winkt ab.

»Nein, das ist, die Kunstszene New York ist nicht unbedingt etwas, das man als etwas Vorbildhaftes anschauen muss. Es hat eine riesige Anzahl von Galerien, die internationale Sachen ausstellen, und Museen. Und da ich noch nie ein Mensch gewesen bin, der das so wahnsinnig, also vielleicht, als ich studiert habe, ja, aber ich gehe eigentlich sehr selten Sachen anschauen, von dem her...«

Spricht Breuning von den unübertroffenen Vorzügen New Yorks, rekurriert er auf die klassisch künstlerischen Wertigkeitsprinzipien des Kosmopolitischen, der Schönheit und der Freiheit – bezeichnenderweise auch dort, wo es um Probleme sozialer (Un-)Gleichheit geht. Da New York nicht nur eine amerikanische Stadt sei, sondern ein »Sammelpot von verschiedenen Leuten, verschiedenen Kulturen, verschiedenen Mentalitäten, wirklich ein Ort, wo Leute aus der ganzen Welt hinkommen«, habe ihm das New York-Stipendium das Gefühl vermittelt, »ein Ticket in hundert verschiedene Richtungen« erhalten zu haben. Breunings Auffassung nach stellt Geld das einzige »Regelwerk« dieser Stadt dar; »wenn du mehr Geld hast, hast du mehr Möglichkeiten in New York, das Leben ist besser in New York mit mehr Geld, also ganz klar«. In kultureller Hinsicht indes fehle ein solcherart übergreifendes System. Breuning zufolge zeichnet sich dieser Ort durch eine gleichberechtigte Koexistenz unterschiedlichster Codes aus. In New York sieht er diesbezüglich liberal-demokratische Ideale in nahezu perfekter Weise verwirklicht. »Das Verrückte an New York« besteht darin, dass sich hier Einheit aus Vielfalt konstituiert: »Irgendwie ist alles zusammen und in einem.« In dieser Stadt, die sich durch ein ständiges »Enthierarchisieren von Sachen« auszeichnet und der »eine gemeinsame Sprache« – eine einheitliche Kultur – fehlt, »da sind die Leute wie equal, also gleichgesetzt, und das finde ich extrem schön, befreiend.« Die Strukturen der Schweiz erscheinen ihm demgegenüber als tendenziell »ständisch«. Symptomatisch hierfür ist in Breunings Augen, dass sich in gewissen Zürcher Restaurants nahezu ausschliesslich Mitglieder der Kulturelite efinden.

Vielfalt, Freiheit, Aktualität

Was es mit der von Breuning diagnostizierten befreienden Wirkung New Yorks auf sich hat und inwiefern diese für ihn relevant ist, wird nachvollziehbar, wenn man sein Verhältnis zum Kunstbetrieb ins Auge fasst, von dem er ein ausgesprochen ambivalentes Bild skizziert. Auf der einen Seite thematisiert er künstlerische Arbeit als selbstlos-passionierte Hingabe und das künstlerische Feld als ein zwar eigenwillig codiertes, aber durchaus meritokratisch funktionierendes Universum, das der Kunst als spezifischem Wert verpflichtet ist. Auf der anderen Seite charakterisiert Breuning den Kunstbetrieb als Karneval der Eitelkeiten – beschreibt ihn als selbstverliebt sowie von Karrierismus besessen (»der ganze verdammte Kunstbetrieb dreht sich nur darum, welches Trepplein vom Leiterchen kann man noch steigen«) und konstatiert: »Künstler, die sind super narzisstisch, die sind super egoistisch«. Die »Erfolgssucht« der Kunstschaffenden sieht Breuning aufs Engste mit dem Charakter künstlerischer Arbeit verknüpft, die dem »eigenen Weltverständnis« geschuldet ist. Gerade weil Kunst Ausdruck einer individuellen Perspektive ist, bedürfen Kunstschaffende – »auch die introvertiertesten Maler« – der Anerkennung durch andere. Breuning thematisiert dies als eine Art zwangsläufigen Gefahrenherd. So wie für ihn der Künstler nur als kosmopolitische Figur denkbar ist und er die Bedeutsamkeit betont, zumindest zeitweilig »die eigenen Wurzeln zu verlassen«, so braucht diese Figur auch eine gewisse innere Distanz zum Feld der Kunst und dessen Lorbeeren. Diese Haltung ist gewissermassen ein Bekenntnis zum (ethischen) Prinzip der Unabhängigkeit des Künstlers, das in diesem Gebiet hochgehalten wird, und zu dem Breuning in keiner Art und Weise auf Distanz geht. Entscheidend ist nun, dass Breuning die Vereinnahmung der Künstlerperson durch die Eitelkeiten der Kunstszene dann für nahezu unausweichlich hält, wenn sich die Mitglieder der einschlägigen Szene sozial abschliessen. Diese Konstellation taucht in Breunings Schilderung mehrfach als Schreckensbild auf und steht in grossem Kontrast zu einem Leben, wie es Breuning zufolge erstrebenswert und in New York, dank der Heterogenität dieser Stadt, besonders gut möglich ist. Eine bedeutende Rolle spielen dabei die Restaurantbesuche, auf die Breuning immer wieder zu sprechen kommt, und von denen er sagt: »Das ist eine wichtige Sache in meinem Leben.« Die New Yorker Gaststätten, in denen sich gemäss Breuning typischerweise Personen unterschiedlichster Herkunft und Praxisgebiete einfinden, tauchen in seiner Erzählung als Möglichkeit auf, eine soziale Ordnung zu erleben, die »gefällt« und in der er sich als Künstlerperson adäquat verortet sieht. Die Anwesenheit in New York umfasst für ihn so gesehen neben der Möglichkeit einer räumlichen Nähe zu jener Instanz, die seine internationale Karriere am reinsten verkörpert, auch die Gelegenheit, die Grenzen des Praxisgebietes der Kunst in höchst anschaulicher Weise zu überschreiten

und sich als Teil einer örtlich verdichteten Weltgesellschaft zu erfahren. Dieser Erfahrung misst Breuning bezüglich seiner künstlerischen Integrität zentrale Bedeutung zu.

New York ist in Breunings Schilderungen als Kontext präsent, der für ihn und seine Arbeit ideal ist. Zwar betont er, dass sich seine Arbeitsweise, die er als Beschäftigung mit dem Zeitgeist im Allgemeinen und der Kulturindustrie im Besonderen charakterisiert, durch den Umzug nach New York nicht grundsätzlich verändert habe. Bereits in der Schweiz seien »vorhandene Geschichten«, »Stereotypen von Erzählungen, die wir haben durch Medien wie Fernsehen und Musik, was auch immer« im Zentrum seines Interesses gestanden – Phänomene, die oftmals als Inbegriff amerikanischer Kultur angesehen würden, aber eigentlich »sowieso schon etwas Internationales« seien. Die Bedeutsamkeit dieser Stadt für seine Arbeit führt er primär auf deren »Energie« zurück, welche seiner Auffassung nach Resultat des liberal-demokratischen Klimas ist, mit welchem er die Möglichkeit von Innovation, Dynamik sowie schöpferischer Tätigkeit im weitesten Sinne verbindet. Er selbst thematisiert sich dabei zum einen als Medium, das sich von diesem Klima »nährt«, und zum anderen als ein Gegenüber dieses sozial-energetischen Gebildes, auf das er sich im Rahmen seiner Arbeit beobachtend bezieht. Obschon er die Phänomene, denen sein Interesse gilt, als etwas Internationales beschreibt und erklärt, die »Impulse« für seine Arbeit würden nicht ausschliesslich den Erfahrungen in New York entstammen, thematisiert er diese Stadt als Ort, wo der Puls der Zeit besonders gut fühlbar sei und er daher als Künstler hingehöre:

»Für meinen Fall jetzt als Künstler, ich versuche, auf die heutige Zeit zu reagieren. Natürlich, ich könnte auch in Grönland sitzen und auf die Eisberge dort reagieren, aber das ist halt nicht das, was mich interessiert. Mich interessiert im Grunde genommen die Nervosität dieser Welt, also wo Geschichten am ehesten entstehen, neue Geschichten, Trends, was auch immer. Und da ist New York natürlich ein irrsinnig guter Ort.«

Überlebenskunst

Christoph Draeger, der ebenso wie Breuning im Alter von rund dreissig Jahren mit einem Auslandsstipendium in New York landete, erzählt seinen Werdegang in anekdotischer Form – betont, dass ihn nicht zuletzt die Aussicht auf ein bequemes, unaufgeregtes Leben an die Kunsthochschule gelockt habe:

»Nach der Matura nicht recht gewusst was machen. Per Zufall eine gute Note im Zeichnen erhalten. Meine Cousine ist da an der Kunstgewerbeschule in Luzern gewesen und das hat mir noch gefallen, dass sie da irgendwie so malt und so. Und ich

habe dann meinen Zeichnungslehrer als Vorbild genommen, und zwar einfach aus dem Grund, weil ich das Gefühl gehabt habe, mein Zeichnungslehrer schiebt eine extrem ruhige Kugel im Leben. Verdient acht bis zehn Tonnen im Monat, hat fünfzehn Wochen Ferien und macht fast nichts, oder, weil als Zeichnungslehrer muss man ja eigentlich nichts vorbereiten, keine Arbeiten korrigieren und so, und das hat mich irgendwie, hat mich überzeugt als Berufswahl.«¹⁷

Die Pointe dieser Erzählung besteht nicht zuletzt darin, dass sich zwischen der skizzierten Perspektive und Draegers Lebenspraxis der vergangenen Jahre kaum Parallelen finden. Seine Arbeit als Künstler sei ein »365 Tage Job« und von einem mehrere »Tonnen« schweren, festen Monatseinkommen kann keine Rede sein. Während des Vorkurses an der Luzerner Kunsthochschule ist etwas passiert, das seine ursprüngliche Berufswahl und die ihr zu Grunde liegende Entscheidungslogik aushebelte. Draeger spricht von einer »radikalen Meinungsänderung« – erzählt, dass er angefangen habe, »müde Schinken zu malen, so in der Tradition der 80er Jahre halt, neue Wilde und so«, und der Zeichnungslehrer als Orientierungsmodell vom »expressionistischen Malerfürsten« abgelöst worden sei. In Folge dieses Wandels (auf dessen Gründe im Interview nicht eingegangen wird), besuchte er anstelle der Zeichnungslehrerklassen die freie Kunstklasse. Dort habe er gemerkt, »dass das mit dem Malen auch nichts wird«, und »angefangen Kunst zu machen, die mehr durch Ideen definiert ist, eigentlich Konzeptkunst, wenn du so willst«.

Im Alter von knapp dreissig Jahren wollte ihn das Eidgenössische Bundesamt für Kultur nach Italien an das Istituto Svizzero di Roma schicken. Draeger schlug dieses Angebot dankend aus und bekundete stattdessen Interesse an einer Entsendung nach New York. Er gewann den einschlägigen Wettbewerb und erhielt eine zwölfmonatige Residenz am P.S.1. Wenige Monate zuvor war er im Rahmen eines künstlerischen Projekts erstmals in dieser Stadt gewesen. Dort hatte es ihm, wie er sagt, »extrem gut gefallen« – so gut, dass er am liebsten gleich geblieben wäre. Das New York-Stipendium habe ihn primär als Starthilfe interessiert, um sich längerfristig in dieser Stadt niederzulassen. Was an New York so sehr gefallen habe, sei »schwierig zu sagen«. Ausführlich berichtet Draeger, wie er die Stadt kennen gelernt hat – von der abenteuerlich-turbulenten Hinreise, von den prekären Lebensbedingungen, auf die er, bei einem Bekannten wohnend, stiess (»es ist »sackeheiss« gewesen und keine Klimaanlage und keine Dusche und wirklich einfach das harte Leben«) und schlussfolgert: »Es ist noch intensiv gewesen, mir hat das irgendwie gut gefallen.«

Als Draeger seinen Stipendienaufenthalt antrat, verfügte er über keine Galerieverbindung und war auf dem Kunstmarkt so gut wie inexistent. Seine

17 Das Interview mit Christoph Draeger fand im Juni 2004 in Zürich (Café Odeon) statt.

Arbeiten zeigte er damals hauptsächlich in von Kunstschaaffenden betriebenen Ausstellungsräumen. Ungefähr zeitgleich zur Residenz in New York begann sich seine Präsenz im etablierten nicht-kommerziellen Ausstellungsbetrieb in Europa zu intensivieren. Mittlerweile ist er in diesem Bereich auch in den USA stark vertreten: Mehrmals jährlich wird er für Gruppen- und Einzelausstellungen eingeladen – einerseits von »alternativen« Ausstellungsstätten, andererseits von Häusern, die weltweit zu den angesehensten zählen. Was den Kunstmarkt betrifft, ist Draegers Berufsbiographie indes wechselhaft verlaufen und seine Position zum Zeitpunkt des Interviews eine vergleichsweise wenig gefestigte. Während seines ersten Jahres in New York wurde ein Schweizer Galerist auf ihn aufmerksam, mit dem sich eine zunächst »sehr dynamische« Zusammenarbeit ergab und der Draeger an international wichtigen Kunstmessen vertrat. Auf diesem Weg kam er mit einer New Yorker Galeristin mit Lokalität in Chelsea in Kontakt, die Interesse an einer Zusammenarbeit zeigte und seine Arbeiten im folgenden Jahr präsentierte. Doch mit beiden Galerien kam es innerhalb von wenigen Jahren zum Bruch. Draeger zufolge war das Verhältnis zu seinem Schweizer Galeristen zusehends von Desinteresse geprägt – nicht zuletzt, weil dieser in asiatischer Kunst »eine Goldgrube« entdeckt und die »Schweizer Leute ein wenig liegen gelassen« habe. Mit der New Yorker Galerie geriet er in Konflikt, weil er sich an einer neu gegründeten Brooklyner Galerie beteiligen wollte, deren Betreiber zuvor einen klassischen Alternative Space führten, in dem Draeger bereits mehrfach ausgestellt hatte. Die Galerie in Chelsea stellte ihn vor ein Ultimatum. Draeger entschied sich für die Brooklyner Institution – mit der Begründung, dass diese »einen guten Groove« gehabt und es sich um »Freunde« gehandelt habe, derweil er bezüglich der ersten Galerie zweifelte, »ob das wirklich das Richtige« sei. Nicht ohne eine gewisse Genugtuung berichtet Draeger, dass seine erste New Yorker Galerie nach dem elften September »den Laden dicht machen« musste, wohingegen seine Brooklyner Freunde – »Newcomers, die aber richtig gut vorwärts machen« – mittlerweile »explodieren« und eine zweite Dependence in Chelsea eröffnet haben. Tatsächlich hat sich diese Galerie in New York einen Namen gemacht. Ihr Wirkungsradius ist jedoch mehr oder weniger auf diesen Ort beschränkt. An den wichtigsten europäischen Kunstmessen ist sie zum Zeitpunkt des Interviews ebenso wenig vertreten wie Draegers neue Galerien in Zürich, Paris und Berlin, bei denen es sich nahezu durchgehend um junge Institutionen handelt. Anders als Breuning hat sich Draeger in den vergangenen Jahren denn auch immer wieder um Residenzen und Werkbeiträge von Kulturförderungsinstitutionen beworben und seinen Lebensunterhalt teilweise über solche finanziert.

Unverzichtbare Sozialität

Während sich Breunings Ausführungen primär um das Warum einer Niederlassung in New York drehen und das Wie so gut wie keine thematische Relevanz genießt, verhält es sich im Falle Draegers gerade umgekehrt. Sein Wille zu New York hat etwas ausgesprochen Unhinterfragtes. Er entrollt keine explizite Theorie darüber, was sein Dasein in dieser Stadt ›soll‹ – welche Bedeutung sie für das eigene Tun und Gedeihen hat. Seine Erzählungen handeln primär von der Kunst, sich in New York über Wasser zu halten. Der am intensivsten zur Sprache gebrachte Problemkreis betrifft den Wohn- und Arbeitsraum. Seit Ende des Stipendienaufenthaltes lebt Draeger im Stadtteil Brooklyn – in einem Loft, der, wie er vorrechnet, hundertfünfzig Quadratmeter misst und lediglich 900 Dollar kostet: »Wenn ich normale Preise zahlen würde, dann hätte ich Mühe, überhaupt in New York zu existieren, oder«. Ausführlich schildert er, wie er sich vor bald zehn Jahren gemeinsam mit zwei anderen Stipendiaten – dem »Holländer« und der »Österreicherin« –, die ebenso wie er in New York bleiben wollten, auf die Suche nach bezahlbaren Räumlichkeiten gemacht habe; wie sie schliesslich in einer ehemaligen, damals weitgehend unbewohnten Industriegegend fündig geworden seien und mit vereinten Kräften das Stockwerk einer stillgelegten Fabrik anmieten und umbauen konnten; dass sie gegen den Hausbesitzer, der sie wegen des gestiegenen Preisniveaus habe »rauswerfen wollen«, fünf weitere Jahre Mietdauer erkämpft hätten, das Ende dieser Wohnära nun aber absehbar sei. Ein zweiter Problemkreis, den Draeger eingehend diskutiert, betrifft die Einreise- und Aufenthaltsbestimmungen der USA. Augenzwinkernd legt er dar, dass er sich systematisch an der Greencard-Lotterie beteilige, wobei er – auf die Wahrscheinlichkeitstheorie rekurrierend – vorrechnet, dass die Chancen durchaus intakt sind, so zu einer uneingeschränkten Aufenthaltsbewilligung zu kommen. Draegers Erzählungen des Ortes New York sind Schilderungen der Verwundbarkeit auf der einen Seite sowie eigener Wehrhaftigkeit auf der anderen. Mit den Schwierigkeiten, die ein Leben in New York mit sich bringt, thematisiert Draeger zugleich seine Bereitschaft und Fähigkeit, sich diesen zu stellen. Die Überlebensstrategien sind dabei als ehrenhafte Leistungen präsent und der Erzähler selbst – mit leichten ironischen Brechungen – als Lebenskünstler, wobei diese Figur Affinitäten zum amerikanischen Mythos des Selfmademan einerseits und zum Konzept des Abenteurers andererseits aufweist. Draeger grenzt sich denn auch dezidiert von Strategien ab, denen es an einer (lebens)künstlerischen Dimension mangelt: »Also ich meine, ich habe kein Interesse daran, mich irgend zu einem Hungerlohn anstellen zu lassen. Wenn ich etwas mache hier, dann ist es Kunst.«

Wenn auch in Draegers Erzählung der Aufenthalt in New York weitgehend die Züge eines Selbstzwecks trägt, so lässt sich doch mit Blick auf die

Art und Weise, wie er diesen Ort thematisiert, genauer konturieren, was ihm diese Stadt ist. So bringen seine Schilderungen zum Ausdruck, dass der Wille zu New York sehr stark damit verknüpft ist, ›dabei zu sein‹. Dies meint auch, einer symbolisch hochwertigen sozial-räumlichen Konstellation anzugehören: Draeger betont im Interview mehrfach, dass er heute »Teil der New Yorker Kunstszene« sei und »einer von wirklich wenigen Schweizer Künstlern, die dann auch dort geblieben sind«. Der zur Diskussion stehende Wille lässt sich jedoch nicht auf den Wunsch nach Teilhabe an einem exklusiven Milieu reduzieren. ›Dabei sein‹ ist in einem weiteren Sinne zu verstehen. Zu Draegers Selbstverständnis als Künstler gehört sehr ausgeprägt das Prinzip, am Feld der Kunst in vielfältiger Weise zu partizipieren. Diese Partizipation umfasst zum einen Wissen über dieses Praxisgebiet, zum anderen impliziert sie eine ausgiebige Teilnahme am sozialen Leben und an den (zahlreichen) Anlässen des Feldes. Draeger ist ein ›Szenemensch‹, für den Streifzüge durch *Alternative Spaces* und Besuche von Vernissagen, Biennalen und Künstlerparties wesentlich zum Künstlerdasein gehören. Anders als im Falle Breunings, der sich teils moralisierend vom Kunstbetrieb distanziert, hat dieser in Draegers Augen nichts Problematisches. Er ist ihm vielmehr eine Art Faszinosum, das es in vielfältiger Weise und immer wieder aufs Neue zu erkunden gilt. Dieses Engagement führt Draeger gelegentlich an Orte, die hunderte von Kilometern weit entfernt liegen. Es beschränkt sich nicht auf New York, kann sich jedoch an diesem Ort mit seiner unvergleichlich hohen Interaktionsdichte besonders gut entfalten.

Passungsverhältnisse

Die Ausführungen von Breuning und Draeger machen deutlich, dass das Wohlgefallen an New York, das sich als Affinität zu einer durch New York verkörperten Lebensweise charakterisieren lässt, zwar gewisse Parallelen, aber kein einheitliches Gesicht hat – ja sogar weitgehend entgegengesetzt begründet sein kann: In beiden Fällen umfasst es die Begehrlichkeit nach einer zentralen Position im Feld der Kunst, die sich gewissermassen räumlich über setzt. Der eine macht den Reiz der Stadt jedoch primär in ihrer kosmopolitischen, kulturell heterogenen Ordnung aus, welche die Grenzen der Kunstszene transzendiert und eine gewisse Distanz zu dieser ermöglicht; für den anderen ist gerade die Dichte der New Yorker Kunstwelt und die mit ihr verknüpfte Sozialität reizvoll. In diesen Differenzen dokumentieren sich unterschiedliche Relevanzen und Möglichkeitsräume, wie sie für die je spezifischen Daseinsbedingungen der beiden Künstler charakteristisch sind. Für Breuning, der in New York »eine der besten Galerien« im Rücken hat und dem die finanziellen Komponenten des Überlebens in dieser Stadt kaum ein (problematisches) Thema sind, besitzt die umfassende Partizipation an der

New Yorker Kunstszenen nicht dieselbe Dringlichkeit wie für Draeger, der aus diesem Kosmos nicht zuletzt Gleichgesinnte und Verbündete rekrutiert, mit deren Hilfe sich die existenziellen Härten New Yorks entschärfen und künstlerisch-kuratorische Projekte realisieren lassen, die im etablierten Galerienwesen wenig Unterstützung finden. Umgekehrt ist die Problematik, die hinter Breunings Wunsch nach einer gewissen Distanz zur Kunstszenen steht – die Frage: wie sich angesichts von Erfolg künstlerische Unabhängigkeit bewahren lässt – etwas, das Draeger kaum umtreibt. Die unterschiedlich gelagerten Affinitäten zu New York sind jedoch nicht unmittelbarer Ausdruck differenter Lebensverhältnisse, sondern vermittelt durch die jeweilige Auffassung vom Künstlersein. Wie sich insbesondere in den Erzählungen zum Werdegang zeigt, definiert sich Breuning hauptsächlich über seine Arbeiten – ihre ›Authentizität‹ und zeitdiagnostische Stossrichtung – sowie mit Rekurs auf die Wertigkeitsprinzipien der Schönheit, der Vielfalt und der Freiheit. Draegers Perspektive hingegen ist – dem Art-World-Paradigma nahestehend – vergleichsweise objektivistisch; sie führt andere künstlerische Positionen als positive oder negative Bezugshorizonte mit und beschreibt das eigene Tun hauptsächlich über Zugehörigkeiten. Zudem gehört eine ausgeprägte Lebendigkeit sowie eine Affinität zu kollektiven, selbstverwalterischen Aktionen zu Draegers Künstlerkonzept. Augenfällig ist, dass die jeweiligen Auffassungen vom Künstlersein in einem quasi harmonischen Passungsverhältnis zu den jeweiligen Lebensbedingungen stehen, was sowohl hinsichtlich der Frage des Wohlfallens an New York als auch des Überlebens in dieser Stadt von entscheidender Bedeutung ist. Dass die Künstler – jenseits aller Differenzen – New York vorbehaltlos als bestmöglichen Ort in der Welt wahrnehmen, zeugt von der schillernden und wirkungsmächtigen Aura der Stadt. Deren Unwiderstehlichkeit scheint darin zu gründen, dass sie eine Vielzahl wichtiger künstlerischer Institutionen und Akteure versammelt, *zugleich* wie kaum ein anderer Ort weltstädtisches Schicksalsklima verkörpert und – den sozialen Härten und ausgeprägten Segregationsmechanismen zum Trotz – als Projektionsfläche für sozialutopische Visionen zu fungieren vermag.

Europäische Kunstmetropolen

Historisierte Gegenwart

Die europäischen Kunstzentren Paris, London, Rom und Berlin spielen allein schon in quantitativer Hinsicht eine wichtige Rolle in der Atelierstipendienlandschaft. Was Rom und Paris betrifft, so haben Kunstschaaffende, die heute knapp vierzig Jahre alt (und älter) sind, häufig ihre ersten Aufenthalte in diesen Städten zugebracht, was vornehmlich mit der Vergabepolitik in den

1980er und frühen 1990er Jahren sowie den damaligen Häufigkeitsverteilungen der Studios zusammenhängt.¹⁸ Die Art und Weise, wie diese Städte wahrgenommen werden, ist durch diesen Umstand entscheidend mitbestimmt. Wohl oder übel haftet ihnen etwas von einer ›Anfängerdestination‹ an; zugleich umgibt sie ein eigentümliches Pathos, das sich wesentlich aus der Erfahrung speist, erstmals längere Zeit in einer Grossstadt leben zu können. Da es sich weder in Rom noch in Paris um freischwebende Studios handelt, sondern um Arrangements, die in grössere institutionelle Komplexe eingebettet sind, sind diese mitunter geradeso intensiv Gegenstand der Narrationen wie die Stadt selbst – das gilt insbesondere für die Cité Internationale des Arts, die eine wahre Fundgrube für Anekdoten bildet. Oftmals sind die Schilderungen dieser Orte auch Erzählungen des Mangels. Im Falle von Rom werden nicht selten fehlende Ausstellungsräumen für zeitgenössische Kunst problematisiert. Künstler A, der als Stipendiat in Rom war, beschreibt seinen Aufenthalt als arbeitsmässig fruchtbar, die Stadt hingegen aufgrund der geringen Präsenz von Institutionen für Gegenwartskunst als wenig interessant – »sagen wir für Kunst, so wie ich sie mache, eine sehr langweilige Stadt«.¹⁹ Die Vergangenheit sei omnipräsent: »Also das Leben an und für sich ist sehr touristisch erstmal, sehr antik und sehr schwer.« Im Falle von Paris sind regelmässig (teils in ironisierender Form) Gefühle der Isolation sowie eine eigentümliche Ghettoisierung an der Cité Internationale des Arts Thema. Kontakte zu anderen künstlerischen Institutionen oder zu Akteuren ausserhalb der Künstlerstätte sind im Vergleich zu anderen Destinationen rar. Im Zentrum des Aufenthaltes steht neben der Erkundung der Stadt vornehmlich die eigene Arbeit.

Die Wahrnehmung Londons ist demgegenüber durch den Umstand geprägt, dass es hier vergleichsweise wenige Studios gibt und diese von Seiten der Kulturstiftung Landis & Gyr in den vergangenen Jahren weniger als Nachwuchsförderung denn als Auszeichnung vergeben wurden – an Kunstschaffende, die einen umfassenden »body of work« sowie rege Ausstellungstätigkeiten vorzuweisen haben.²⁰ Von den vier Kunstschaffenden im Sample,

18 Für diese Konstellation ist bezeichnend, wie Künstler J den Umstand reflektiert, dass er bereits während des Studium ein Paris-Stipendium erhalten hat: »Es ist am Anfang meines Studiums gewesen, als ich mich dort beworben habe. Das ist das erste Mal eigentlich, glaube ich, genau, es ist das erste Mal gewesen, dass ich dort mitgemacht habe, bei diesem ganzen Stipendium-Zeugs. Und es ist ein wenig unbedacht gewesen und einfach mal angekreuzt und nicht gedacht, dass ich es bekomme. Und ich glaube, da muss man immer so Prioritäten angeben, und ich habe, glaube ich, als erste Priorität Paris und als zweite dann Geld und so angegeben. Also warum ich das gemacht habe, weiss ich nicht mehr.« Interview Künstler J, 2004

19 Interview Künstler A, 2004

20 Interview mit Hanna Widrig, Geschäftsführerin Kulturstiftung Landis & Gyr, vom 27. April 2004

die ein London-Stipendium erhalten haben, waren alle zum Zeitpunkt des Aufenthaltes um die vierzig und hatten mindestens drei Stipendienaufenthalte hinter sich, wovon einen in einem Bundesatelier entweder in New York oder Berlin. Im Unterschied zu Paris und Rom sind hier die Institutionenlandschaft und Vernetzungstätigkeiten durchaus Thema. Auch hat London in den Augen der Interviewten nicht den Paris und Rom immer wieder attestierten »Mangel« des Antiquierten. Vergleichbar wie Berlin und New York bleibt London von einer derartigen Problematisierung verschont und steht für ausgeprägte Gegenwart. Obgleich London als sehr interessanter Kunstort gilt und kaum polarisiert, ist die Haltung der Interviewten gegenüber der Stadt bemerkenswert unaufgeregt und nüchtern – Liebessemantiken sucht man vergeblich. Neben New York und Berlin scheint London etwas zwischen Tisch und Bank zu fallen: Die Destination vermag unter den bildenden Künstlern nicht gleichermassen zu faszinieren wie New York, ist aber von den Lebenshaltungskosten her mindestens so teuer und wird damit, was die ressourcenmässigen Handlungsfreiheiten betrifft, von Berlin in den Schatten gestellt. Einerseits machen zwar gerade die hohen Raumkosten London als Atelierstipendienort attraktiv, insofern ein Aufenthalt aus eigenen Kräften – anders als ein Leben in Berlin – für viele unmöglich wäre. Andererseits ist die Problematik des Bleibens, also die Frage, ob es möglich ist, sich in der jeweiligen Stadt eigenständig halten und das Atelierstipendium als Einstieg und Startkapital nutzen zu können, bei Aufenthalten in London ein schwieriges Thema. Dieser Aspekt spricht wiederum für die Stadt Berlin, wo Kunstschaffende auf ein abundantes soziokulturelles Leben bei vergleichsweise erträglichen Raumpreisen stossen. Diese Konstellation ist gegenwärtig einigermaßen singulär.

Während Paris und vor allem Rom teils despektierlich als Stein gewordene Geschichte erzählt werden, ist auch Berlin typischerweise als Historie präsent – jedoch als Geschichte in Bewegung. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenzudenken, bereitet im Falle Berlins augenscheinlich kaum Probleme. Der Reiz der Stadt ist vergegenwärtigte Vergangenheit. Mit Geschichte ist hier nicht Erstarrung, sondern vielmehr Spannung assoziiert. Nicht die Begriffe »Dynamik« und »Energie« wie im Falle New Yorks tauchen als charakteristisches Vokabular auf, sondern vornehmlich »Umbruch« und »Baustelle«, was weniger auf eine konstante, vergleichsweise oberflächliche Nervosität denn auf tiefgreifenden Wandel anspielt. Berlin gilt unter den Kunstschaffenden einigermaßen unbestritten als »interessante« Stadt, als »eine sehr gute Stadt, ja, für zeitgenössische Kunst«.²¹ Werden Vorbehalte geäussert, so beziehen sich diese typischerweise auf einen diagnostizierten Mangel an Fremdheit und Distanz. Teils wird konstatiert, Berlin sei vergleichsweise wenig »herausfordernd«, »also eben, Berlin ist ein bisschen wie

21 Interview Künstler F, 2004

ein Nachbardorf von Zürich«. Die thematisierte Nähe dürfte nicht zuletzt mit der Sprache zusammenhängen. Bezeichnenderweise tauchen bei Kunstschaufenden aus der Westschweiz solche Einschätzungen nicht auf. In ihren Wahrnehmungen ist die Stadt Berlin vielmehr als leicht exotische, jugendliche Alternative zu Paris präsent. So erklärt etwa Künstler G, der während eines halben Jahres als Stipendiat in Berlin war: »Il y a aussi un truc à Paris, par exemple, j'ai moins envie de faire un atelier à Paris.«²² Er begründet dies wie folgt: »Pour la ville. Parce que j'aime moins Paris, je connais peut-être déjà un petit peu plus, je suis moins attiré par Paris que j'étais attiré par Berlin pour des raisons... Berlin, c'est une ville incroyable, disons.« Er kommt auf die Vergangenheit zu sprechen, auf die Mauer und das geteilte Berlin, auf einen früheren Aufenthalt in der Stadt: »Moi, j'aimais la ville, déjà, je l'avais connue cette ville, je l'avais connue avec le mur, j'y suis allé en '88 ou en '87, je ne sais plus, et le mur est tombé en '89, oui.« Auch schwärmt er von der Atmosphäre, der jugendlichen Dynamik der Stadt – im Quartier sei er mit seinen knapp vierzig Jahren fast der Älteste gewesen – sowie von den guten Arbeits- und Ausgehbedingungen: »J'ai travaillé beaucoup et j'ai profité de la ville. Je suis allé à des concerts, je suis allé dans des clubs, je suis allé dans des magasins de disques.«

Ganz nach dem Motto, »c'est bien de vivre à Berlin, on sort beaucoup à Berlin«, wird die Stadt vor allem auch als Lebenskontext geschätzt, als pulsierende Grossstadt in Griffnähe, internationaler Treffpunkt, lebbare Metropole. Künstlerinnen und Künstler, die von der Arbeitstätigkeit her (beispielsweise wegen einer Dozentur an einer Kunsthochschule) oder aufgrund von sozialen Bindungen (Familie, Liebesbeziehungen) stark dem schweizerischen Kontext verpflichtet sind, haben mitunter in Berlin eine Zweitwohnung oder pendeln und können so an einem urbanen Setting partizipieren, was manche Interviewte als Notwendigkeit thematisieren. Nicht zuletzt vermag Berlin aufgrund dieser Konstellation in Krisensituationen als rettender Möglichkeitsraum zu fungieren, wie das Beispiel von Künstler J zeigt.

Last exit Berlin

Das Interview mit J findet in einem kleinen Kunstraum statt, wo er für einige Stunden seine Ausstellung hütet.²³ Hie und da kommt Besuch. Mit einem Ansturm wie bei »Tutanchamun« sei nicht zu rechnen, versichert er. Das Gespräch dreht sich neben einem vergangenen Atelieraufenthalt in Paris und einer bevorstehenden Residenz in Berlin vornehmlich um Js Berufsbiographie, die zum Zeitpunkt des Interviews an einem schwierigen Punkt angelangt ist. J

22 Interview Künstler G, 2005

23 Das Interview mit Künstler J fand im April 2004 in Basel statt.

ist damals etwas über vierzig und der Studienabschluss in bildender Kunst liegt rund zehn Jahre zurück. Nach einer Berufslehre und dem Besuch des gestalterischen Vorkurses hat sich J einige Zeit als (inoffizieller) Gaststudent an verschiedenen ausländischen Kunstakademien und Hochschulen aufgehalten, um schliesslich in Basel Kunst zu studieren. Der Einstieg in den Kunstbetrieb liess sich zunächst gut an. Bereits während des Studiums, vor allem aber in den ersten Jahren nach Abschluss hat er sich an verschiedenen Gruppenausstellungen beteiligen können. Ein auf sein Medium spezialisierter Galerist, der an international wichtigen Kunstmessen vertreten ist, nahm ihn ins Programm auf. Auch ist J von Seiten der öffentlichen Kulturförderung regelmässig Anerkennung und Unterstützung in Form von Kunstpreisen und Werkstipendien zuteil geworden. Dies ermöglichte ihm, sich weitgehend auf die künstlerische Arbeit zu konzentrieren und nur in geringem Umfang nebenher jobben zu müssen. Nach einigen Jahren hat die Positionierungsdynamik jedoch eine negative Wende genommen. Was nicht-kommerzielle Ausstellungsinstitutionen anbelangt, reduzierte sich die Präsenz seiner Arbeiten zusehends auf dezentrale, kleinere Häuser. Auch im Kunstmarkt vermochte er nicht Fuss zu fassen. Nach fünf Jahren kündigte der Galerist schriftlich die Zusammenarbeit auf: »Warum er genau nicht mehr hat mit mir arbeiten wollen, hat er mir nie gesagt.« J versuchte eine Zeit lang vergeblich ein Äquivalent zu finden. Schliesslich ist er bei einer Galerie untergekommen, deren Programm ihm zwar zusagt, die in ihren Aktivitäten jedoch ausschliesslich lokal ausgerichtet ist. Auf den Bruch mit der ursprünglichen Galerievertretung hin hat sich J auch nach einer regelmässigen Erwerbsmöglichkeit im kunstnahen Bereich umgesehen und begonnen, im Rahmen eines gestalterischen Vorkurses teilzeitlich zu unterrichten. Diese Tätigkeit hat er nach einigen Jahren wieder aufgeben müssen, weil er mit den typischerweise jugendlichen Studentinnen und Studenten nicht zu Rande gekommen ist. Die »ganze erzieherische und soziale Arbeit«, die mit dieser Tätigkeit auf »Teenagerniveau« verknüpft gewesen ist, habe ihm Probleme gemacht: »Ich habe keine pädagogische Ausbildung, das merkt man halt auch.« Zum Zeitpunkt des Interviews finanziert er sich massgeblich über Malunterricht, den er »Hobbyleuten« – hauptsächlich Rentnerinnen und Rentnern – erteilt. J betont, dass sich die Kunstauffassung dieser Personen von der seinen stark unterscheide; dennoch könne er »etwas reinbringen« und sei hier (im Unterschied zum Vorkurs) »begeistert«, was das Arrangement erträglich mache.

»Viele schlaflose Nächte«

In nüchternem Ton skizziert J die Dynamik der vergangenen zehn Jahre und macht dabei deutlich, dass das Erreichen des vierzigsten Altersjahres einen »biographischen Bruch« bedeutete. Häufig kann man sich ab diesem Alter nicht mehr für Stipendien und Werkbeiträge, die ihm seit Studienabschluss eine wichtige Finanzierungsgrundlage waren, bewerben. Wenn auch J dies in gewisser Hinsicht als Befreiung beurteilt – »jetzt kann mir das Ganze egal sein« –, thematisiert er das Ende dieser berufsbiographischen Phase als anomische Erfahrung, die neben »Ängsten« existentieller Art die Frage aufwirft, ob und wie sein Künstlerdasein überhaupt weitergeführt werden kann: »Jetzt bin ich vierzig, wie geht es weiter, also was sind meine Chancen, ist jetzt das im stillen Atelier vor mich hin ›Küngelen‹ und irgendwann, vielleicht die Hoffnung, im Alter noch entdeckt zu werden, oder soll ich aufhören?« Er gibt zu bedenken, dass die Zeit zwischen dreissig und vierzig entscheidend für eine Künstlerbiographie sei:

»Das ist so ein wenig die Zeit, wie ich auch gesagt bekommen habe, oder wie ich auch beobachtet habe, wo es gilt, dich quasi irgendwie positionieren zu können und im Markt etablieren zu können, möglichst schauen, dass du ins Galerienwesen rein kommst, ins internationale. Und wenn dir das nicht gelingt, dann kannst du eigentlich aufhören. Oder dann machst du es eben einfach für dich, also hart gesagt, krass. Klar gibt es jetzt Leute, die mir da heftig widersprechen würden, je nach dem halt, was du für Ansprüche hast. Einfach weil ich immer gerne hätte von der Kunst leben wollen, muss ich sagen, ich könnte jetzt da aufhören, oder, ich habe es in dem Sinn nicht wirklich geschafft.«

Aber aller Schwierigkeiten zum Trotz fließt das »Herzblut« in die Kunst, was das Aufhören zu einer Art Unmöglichkeit macht:

»Die Vorstellung aufzuhören ist eigentlich ein Gedanke, aber ich kann es mir nicht vorstellen. Gut vielleicht heute, vielleicht müsste man beweglicher sein und wirklich halt einfach mal bei Null anfangen oder einen Beruf lernen, wie man das vielleicht eben in Amerika so gerne hört, dass man immer wieder aufsteht. Aber das jetzt wirklich komplett aufzugeben, das ist, glaube ich, so ein sehr grosser Brocken. Ja, bis jetzt kann ich es nicht und ich glaube, ich werde es trotzdem einfach weiter machen und halt einfach irgendwie von der Hand in den Mund leben.«

Wenn die gegenwärtige Situation J auch »viele schlaflose Nächte« bereitet, so ist sie doch nicht ohne »Hoffnungsschimmer«. Im vergangenen Jahr wurde ihm von einer privaten Kulturförderungsinstitution ein halbjähriges Berlin-Stipendium gesprochen, das er in drei Monaten antreten wird. J beschreibt Berlin zwar als schwieriges Pflaster und rechnet vor, dass es da vergleichs-

weise wenig Käufer gäbe – »Berlin ist bankrott als Stadt« –, die »Konkurrenz« unter Kunstschaaffenden hingegen »massiv« sei. Geldjobs und Nebenverwerksquellen im Stile seines Kunstkurses würde man kaum finden. Gleichwohl verbindet J mit dem Aufenthalt in Berlin Hoffnungen. Diese gelten weniger einem »Durchbruch« als Künstler, sondern der Möglichkeit, dass es »einen dritten Weg« geben könnte – eine gangbare Alternative zum undenkbaaren Aufhören mit der künstlerischen Arbeit einerseits und dem einsamen für sich selbst Produzieren andererseits. J reflektiert das Berlin-Stipendium massgeblich als Chance, der verfahrenen Situation in Basel zu entkommen, die er mit einem »Abstellgleis« vergleicht: »Ich habe auch das Gefühl, ich bin wie so an einem Punkt, wo ich wie so keine Zukunft sehe, also wie es bei mir weitergehen soll.« Mit Berlin assoziiert J einen besseren Kontext für die bei ihm anstehende »Standortbestimmung« und äussert im Interview das Vorhaben, sich ganz in der Stadt niederzulassen und nicht mehr nach Basel zurückzukehren. Seine Ausführungen implizieren, dass in der Schweiz eine prekäre Künstlerexistenz zu führen als ausgesprochen problematisch beurteilt wird. So vermutet J, dass das Leiden an seiner Situation nicht zuletzt mit einem bestimmten, für die Schweiz typischen geistigen Klima – einer Mentalität, die Sicherheit und Ordnung hochhält – zusammenhängt:

»Vielleicht ist das auch so eine Kultur, die man in der Schweiz hat, dass man sich über so Sicherheiten Gedanken macht oder den Ängsten überlässt. Und Künstler zum Beispiel, die in Paris gelebt haben, und ich habe es in Berlin auch wieder gesehen, die leben halt einfach, die haben viel weniger und das geht auch irgendwie. Und vielleicht ist es einfach so ein wenig die Stimmung in dieser Schweiz, vielleicht der ganze politische Diskurs mit der Altersvorsorge, dann die Hetze von den rechten Kreisen und so, dass sich das vielleicht so einschleicht in einem selbst und ich mir wirklich so anfangs Sorgen zu machen.«

J fühlt sich augenscheinlich mit diesen »Sorgen« alleine – unter den Kollegen sind sie eine Art Non-Subject: »Aber wenn ich eben einen Künstlerkollegen dann frage, die sagen dann halt, sie arbeiten so lange bis sie umfallen, für sie ist das kein Thema, oder.« Auch bringen Js Erzählungen zum Ausdruck, dass sich seine nächsten Künstlerkollegen in anderen Lebenssituationen befinden. Ein Freund, der quer durchs Interview hindurch immer wieder zur Sprache kommt, hat es J zufolge »geschafft« – hat zahlreiche Ausstellungen und kann von der Kunst leben. Ein zweiter Freund, auf den er zu sprechen kommt, hat immer ein zweites berufliches Standbein gehabt und ist gar nie in Versuchung gekommen, sich massgeblich auf Werkstipendien und Beiträge der Kulturförderungsinstitutionen zu stützen beziehungsweise ausschliesslich auf die Kunstkarte zu setzen. Js Situation macht deutlich, dass eine üppige Stipendienlandschaft durchaus auch Gefahren beinhaltet. Diese strukturellen Prob-

leme sind in Js Wahrnehmung primär eine persönlich-individuelle Problemlage, ein subjektives Schicksal.

J hofft, dass es sich in der Metropole Berlin problemloser in einer problematischen Situation leben lässt, insofern existenzielle Kämpfe eine gewisse Normalität und Verbreitung besitzen. J spielt – bei aller Abneigung gegenüber einer solchen Existenz – mit dem Gedanken, in Berlin zu lernen, wie man ein typisch grössstädtisches, prekäres Künstlerdasein bestreitet:

»Aber wie die zum Teil leben, ich kenne ein paar deutsche Künstler, die sind zum Teil in irgendwelchen Sozialprogrammen oder Arbeitslosenprogrammen. Und das geht einfach dann nicht ewig. Da wird abgebaut und abgebaut. Und klar, sie ›mischeln‹ sich oder schummeln sich irgendwie immer durch, und vielleicht muss ich das einfach auch so versuchen und bin mir sicher von der Schweiz her mehr gewöhnt, dass man klaren Tisch machen muss. Also ich bin jetzt noch gespannt, wie es dann wird.«

Das Berlin-Stipendium ist nicht allein Lichtblick in einer ausweglos scheinenden Situation, sondern auch Genugtuung für verschiedene erfolglos gebliebene Versuche wegzugehen. J hätte nach dem gestalterischen Vorkurs gerne an einer Akademie in Deutschland oder Österreich Kunst studiert. In der Schweiz gab es zum damaligen Zeitpunkt noch kaum einschlägige Studiengänge. Als es mit der Aufnahme nicht klappen wollte, entschied sich J schliesslich für ein Studium in Basel. In der ersten Studienhälfte hat er sich am Stipendienwettbewerb seines Wohnortes beteiligt und einigermaßen unverhofft, wie er sagt, für sechs Monate ein Atelier in Paris bekommen, das er auf dem Bewerbungsformular eher etwas unbedacht »einfach mal angekreuzt« habe. Während der Schule die institutionelle Anerkennung eines ihrer Studenten sehr willkommen war, bescherte ihm das Stipendium, wie J betont, eine ziemlich zwiespältige Erfahrung. Auf der einen Seite erinnert er sich mit einer gewissen Belustigung an den Aufenthalt – an die Ausflüge in den Louvre, an »viel Ausgang und Trinken und Zeugs und Sachen« sowie an den »Reiz« der Bewegung in der »Fremde« – »so durch die Strassen fast surfen zu können und man ist so in der Fremde, das hat ja schon auch einen gewissen Genuss, ja, und eine gewisse Unbeschwertheit dabei.« Auch erzählt J einigermaßen ausführlich über die Cité Internationales des Arts, ein skurriles »Biotop«, in dem sich mitunter »Geister-Künstler« tummeln – ehemalige Stipendiaten, »die irgendwie in dieser Cité leben, obschon sie eigentlich schon Hausverbot haben«. Auf der anderen Seite macht J deutlich, dass dieser Aufenthalt mitten im Studium wenig ideal war. Dem Studienplatz in Basel sei er nur ungern fern geblieben; und als vorübergehender Stipendiat in der schönen Stadt Paris habe er sich gefühlt wie eine Maus, der man den Speck durchs

Maul zieht. Dem Aufenthalt vermag er auch rückblickend nur beschränkt Sinn zuzuschreiben.

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen hat sich J, wie er betont, längere Zeit nicht mehr um Atelierstipendien, sondern ausschliesslich um Werkbeiträge beworben – bis er nach New York hätte gehen wollen. Mehrfach hat er an einschlägigen Wettbewerben mitgemacht, aber den Bestrebungen war kein Erfolg beschieden. Dass es mit New York »leider nie geklappt« hat, »fuxt« J zum einen wegen der Stadt; zum anderen fungiert die Unerreichbarkeit New Yorks geradezu als Chiffre für den erfahrenen Mangel an Anerkennung im Feld der Kunst. Die erfolglose Bemühung um einen Aufenthalt in der Kunstkapitale präsentiert sich als symptomatisch für die Schwierigkeiten, denen J in seinen Bestrebungen, sich als Künstler zu etablieren, begegnete.

In Berlin kann J nach anfänglichen Startschwierigkeiten tatsächlich eine »neue Herausforderung« im Kulturbereich finden. Wenn er auch diesen Erfolg relativiert und die neue Existenz als Plan B thematisiert, so hat die Sache doch eine glimpflichere Wende genommen, als zum Zeitpunkt des Interviews zu befürchten war. Ausnahmsweise ist in seiner Biographie ein Stipendium zum richtigen Zeitpunkt quasi für die richtige Destination gekommen – nicht jedoch, um in der Kunst Fuss zu fassen, sondern um eine alternative Mission in der Kulturvermittlung zu finden.

Kairo als Passion

*Die Sphinx sehn unsereins mit gar wunderlichen
Augen an, sie stehn aus dem fernen Altertum
gleichsam spöttisch da und fragen: »Wo bist du her?
Was willst du hier?«*

Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen

Kairo spielt im Diskurs der hier untersuchten Kunschtchaffenden eine zentrale Rolle. Dass die Destination sehr präsent ist, gründet massgeblich darin, dass sowohl die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen als auch die Kulturstiftung Pro Helvetia seit einigen Jahren systematisch Aufenthalte in Kairo organisieren und finanzieren. Damit zusammenhängend sind nahezu alle Interviewten entweder selbst als Stipendiaten in Kairo gewesen oder kennen andere Kunschtchaffende, die hier eine Residenz verbracht haben. Kairo ist keineswegs der einzige Atelierort jenseits beziehungsweise am Rande abendländischer Kulturen, jedoch der von diesen Destinationen weitaus am intensivsten für Entsendungen genutzte. In den Interviews ist Kairo der von allen Orten am stärksten polarisierende. Indifferente Positionen – Zwischentöne – finden sich kaum. Kunschtchaffende woll(t)en entweder unbedingt oder um

keinen Preis nach Kairo. Die Vorbehalte werden damit begründet, dass das Leben in dieser Stadt zu anstrengend und zu kompliziert sei. So betont J, der einmal einen Freund in der Stadt besuchen gegangen war: »Ich möchte einfach nicht nach Kairo, weil auch diese Kultur irgendwo viel zu fremd ist und weil es viel hektischer und chaotisch ist.«²⁴ Und weiter: »Kairo ist mir einfach, der ganze Moloch ist mir too much gewesen.« Ein anderer Künstler betont, er würde nie längere Zeit nach Kairo reisen wollen – das sei nur etwas für veritable »Abenteurer«.²⁵ Die Kairo-Interessierten sind keine homogene Gruppe, sondern unterscheiden sich in ihrem Selbstverständnis, ihrem Habitus und ihrer Position im Feld der Kunst beträchtlich. Was sie indes quer zu diesen Differenzen hin eint, ist die Deutung von Kairo als einer Art Passion sowie die Rede von einer eigentümlichen Anziehungskraft, deren Ursachen schwierig auszumachen seien. In den Bewerbungen nach dem 11. September 2001 verschiebt sich die Wahrnehmung. Zwar verschwindet der »Eros des Fremden« nicht gänzlich; er verliert indes an Hegemonie und wird in den Erfahrungsberichten und Begründungen mit weltpolitisch-weltanschaulichen Überlegungen kombiniert.²⁶ Die am eigenen Leib erfahrene »Ägyptomanie« wird in halbernter Weise thematisiert, ohne sie jedoch der Lächerlichkeit preiszugeben.²⁷ So berichtet ein ehemaliger Stipendiat:

»Die ägyptische Kultur hat mich eigentlich schon sehr interessiert, immer, wie wenn ich dort schon irgendetwas verloren hätte, habe ich immer gesagt. Okay, ich bin wahrscheinlich schon einmal dort gewesen, wenn es jetzt irgendwo die Seelenwanderung gibt, bin ich wahrscheinlich dort mal gewesen und das wäre ja eigentlich nicht verwunderlich, weil es so eine alte Kultur ist, dort sind ganz viele Menschen-seelen hindurch, oder, durch die ganzen Dynastien (lacht). Und das hat mich einfach brennend interessiert, Hieroglyphen gezeichnet und so, ein wenig naiv, aber es ist doch irgendwie wichtig gewesen. Und dann ist das ein wenig verloren gegangen, die

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler L, 2004

26 Koch (2005: 66)

27 Von »Ägyptomanie« spricht Gérard-Georges Lemaire im Hinblick auf die »Begeisterung für alles Ägyptische« im 19. Jahrhundert (vornehmlich in Frankreich und England) in den Bereichen Innenarchitektur/Design, Literatur, Musik und bildende Kunst (Lemaire 2000: 110-143). In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist »der Besuch Ägyptens [...] nunmehr zum festen Bestandteil der ›Grand Tour‹ geworden und ergänzte die in der Nachfolge Winckelmanns und Goethes unabdingbar gewordene Italienreise«. Lemaire spricht in diesem Zusammenhang von einer »obligatorische[n] Ägyptenreise«. (Lemaire 2000: 121) Der Schweizer Maler Marc-Gabriel-Charles Gleyre (1806-1874), der sich ab 1835 während eines Jahres in Oberägypten aufhielt, klagte bezeichnenderweise darüber, dass sich hier die Maler aus Europa quasi gegenseitig auf den Füßen herumstehen würden und ihm deshalb die Freude an Kairo gründlich verdorben worden sei (er zog dann dem Nil entlang weiter nach Nubien). Lemaire (2000: 128)

Faszination, weil ich auch nicht gewusst habe, mmh, was soll ich jetzt damit, also, und habe einfach gedacht, nach Kairo muss ich einmal. Und immer wieder ist irgendwie ein wenig Kairo gekommen, und dann plötzlich halt diese Möglichkeit gehen zu können, weil ja, ich habe nie so viel Geld gehabt, um irgendwie eine längere Reise zu machen, und dann hat es mich immer gedünkt, na ja, gehe ich vielleicht dann irgendwann einmal, und dann plötzlich eben ist diese Möglichkeit gekommen (lacht).«²⁸

Die Geschäftsstelle der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen in Biel sammelt und archiviert Erfahrungsberichte von Kunschtchaffenden seit der Entstehung des Stipendiums im Jahre 1991. In diesen Dokumenten zeichnet sich eine Pluralität von Deutungen und Erfahrungen ab. Häufig ist die implizite Auffassung von der Residenz in Kairo als Bildungsaufenthalt, wobei sich ausgeprägte Generationendifferenzen bemerkbar machen, die den Blick für die Grenzen des Denkbaren der jüngeren (hier vornehmlich zur Diskussion stehenden) Kunschtchaffenden schärfen. So finden sich in den Quellen zwei Perspektiven, die für diese Kunschtchaffenden – für Personen mit ca. den Jahrgängen 1960 und jünger – scheinbar weitgehend undenkbar geworden sind. Zum einen handelt es sich dabei um den bereits im Zusammenhang mit Bildungsfragen zitierten Text, der Kairo als Ort einer untergegangenen Hochkultur in den Blick nimmt, die gegenwärtige Konstellation beklagt, ein ausgeprägt hierarchisches Verständnis von Kultur pflegt und die Nähe zu ›hoher‹ Kunst als beste Voraussetzung für eine fordernde Förderung der eigenen künstlerischen Praxis begreift. Eine zu dieser Sichtweise konträre Position, die sich aber gleichermassen ›ausgewachsen‹ hat, deutet Kairo als (bessere) Gegenwelt zum Westen, insbesondere zur westlichen Rationalität, zur Technisierung und Standardisierung, und attestiert ihr mehr »Menschlichkeit«. Diese Perspektive zeichnet sich durch Identifikation der Erzählerin mit dem als gegenwestlich skizzierten Kairoer Kontext aus. Zwischen der so entworfenen Lebenswelt und der Künstlerin aus dem Westen werden ausgeprägte Affinitäten unterstellt. Der entsandte Künstler ist dieser Sichtweise zufolge nicht auf den Spuren einer (untergegangenen) höheren Kultur, sondern spürt einer anderen, besseren Kultur nach.

Diese zwei normativen Modelle stehen im Kontrast zu den Wahrnehmungen von jüngeren Künstlerinnen und Künstlern, wie sie sich einerseits in Erfahrungsberichten, andererseits in den Interviews äussern. Kairo scheint nun vornehmlich Kunschtchaffende zu interessieren, die entweder quasi-ethnographisch beziehungsweise ortsspezifisch arbeiten und/oder sich ausgeprägt am Idealbild des Künstlers als weltgewandter, universal gebildeter Figur orientieren – zwei Komponenten, die im künstlerischen Feld der Gegenwart stark ver-

28 Interview Künstler T, 2004

treten sind. Durch die Anschläge vom 11. September 2001 in New York scheint sich das Interesse an der Destination noch zugespitzt zu haben – als Ort im mittleren Osten wird ihm eine kaum zu übertreffende weltpolitische Aktualität zugeschrieben. Wie in vielen anderen Kontexten auch, zeichnet sich bei den Stipendiaten, die nach dem 11. September 2001 in Kairo waren, eine religionsbezogene Engführung der Wahrnehmung ab: Fragen der Religion tauchen drastisch verstärkt (wenn auch weitgehend unsystematisch) als relevante Grössen auf.²⁹

Kairo ist indes nicht nur ein Ort, der unter kulturalistisch ausgerichteten, tendenziell hypermobilen jüngeren Kunstschaaffenden auf Interesse stösst. Im Folgenden ist eine Perspektive genauer in den Blick zu nehmen, bei der die Affinität zu Kairo mit einer Aussenseiterposition im Praxisgebiet der Kunst korreliert. Das Verhältnis von Text – einer dezidiert abstrakten Arbeitsweise – zum Kairoer Kontext wird massgeblich in Kategorien des Sinnlichen gedeutet.

»Da fällst du einfach um.« Ausseralltäglichkeit in Reichweite

Daniel Breu (1963) hat sich, was Atelierstipendien angeht, ausschliesslich für die Destination Kairo beworben. Als seinen Bestrebungen nicht auf Anhieb Erfolg beschieden war, blieb er hartnäckig und bekundete sein Interesse wiederholt, bis er schliesslich gehen konnte. Weshalb dieses Insistieren? Weshalb Kairo? »Ich kann dir nicht mal genau beschreiben warum.«³⁰ Breu beschreibt den Wunsch nach Kairo zu gehen durch eine eigentümliche Anziehungskraft verursacht, die sich lediglich annäherungsweise umreissen lässt: »Irgendetwas von diesem Arabischen« habe ihn gelockt – »ja, also das ist etwas gewesen, das mich immer angezogen hat.« Künstlerische Probleme im engeren Sinne seien nicht im Zentrum gestanden, karrieretechnische Überlegungen schon gar nicht:

»Hat für mich auch nie zu tun gehabt mit irgendwie einer Überlegung in Richtung von Karriere, was jetzt wichtig ist für eine Karriere, was müsstest du jetzt machen, welche Leute musst du kennen, wo musst du ausgestellt haben, welche Preise musst du drinnen haben, welche ›Stip‹ musst du drinnen haben, damit etwas vorwärts geht, so. Das ist mir ›am Arsch vorbei.«

Zum Zeitpunkt des Interviews liegt der Aufenthalt gut drei Jahre zurück. Sein Leben hat sich bis dahin mit Ausnahme von Ferienreisen (etwa nach Marokko) primär im Raum Bern und in der Region Nordwestschweiz abgespielt. Breu verkörpert das Modell des autodidaktischen Künstlers mit kunstgewerb-

29 Vgl. hierzu Behloul (2007); Riesebrodt (2000)

30 Das Interview mit Daniel Breu fand im Februar 2004 in Bern statt.

lichem Ausbildungshintergrund, wie es für die Schweiz, wo es lange Zeit ausser in Genf keine Kunsthochschulen gab, typisch ist. Nach einer Berufslehre als Mechaniker besuchte Breu den gestalterischen Vorkurs sowie die Fachklasse für Keramik. Im Rahmen dieser Ausbildung hatte er Unterricht in Kunstgeschichte, kam aber ansonsten, wie er nachdrücklich betont, mit Kunst »kaum in Berührung«. Die Hinwendung zu einer freien gestalterischen Tätigkeit beschreibt er als Prozess, der sich im stillen Kämmerchen vollzog: »Und dann habe ich eigentlich ja, so für mich angefangen, gemalt und gezeichnet.« Breu entrollt keine Theorie über den Hintergrund und die Motive dieser Tätigkeit, macht indes deutlich, dass sie bald vordringliche Priorität in seinem Leben erhielt. Seine Arbeiten zeigte er zu Beginn primär in von Kunstschaffenden selbst organisierten Atelieraussstellungen, später vermehrt auch in kleineren Galerien und Kunsträumen seiner Wohnregion. Sein Dasein verlaufe nach dem Prinzip: »Solange ich ›Stutz‹ habe, bin ich im Atelier«. In den vergangenen Jahren hat Breu verschiedentlich von lokalen öffentlichen Kulturförderungsinstitutionen Werkbeiträge erhalten. Seinen Lebensunterhalt bestritt er zudem durch Einsätze als Theaterbeleuchter sowie beim archäologischen Dienst. Breu erklärt im Interview, dass der Anteil, den er »fremdfinanzieren muss«, seit zwei, drei Jahren lediglich noch »einen Viertel« betrage; »das ist super lässig«. Zugleich verweist er auf die potentielle Instabilität dieses Verhältnisses: »Es ist nicht so solide, das kann von Jahr zu Jahr auch wieder ändern. Ich sehe das ein bisschen so: Das ist ein Film, der jetzt läuft, der aber irgendwie jederzeit abreißen kann.«

Breu fuhr mit dem Schiff nach Alexandria und von dort aus mit dem Zug weiter nach Kairo. Die ersten zwei Monate seines halbjährigen Aufenthaltes sei er »einfach jeden Tag auf die Piste« – er habe »automatisch begonnen«, täglich spazieren zu gehen: »Das kannst du jeden Tag wieder mit Freude, super lässig, da siehst du unglaubliches Zeugs, einfach unterwegs sein.« Diese Streifzüge durch Kairo sind, wie Breu erzählt, etwas vom Intensivsten, das er überhaupt je erlebt hat: »Ja, da fällst du einfach um.« Auch betont er: »Mich hat das also ziemlich ›angetörnt‹ und ich bin dort anders unterwegs gewesen als hier.« Mit der Zeit sei er des reinen Spazierens indes überdrüssig geworden:

»Ja, ich habe dann einfach gemerkt, es fehlt mir etwas extrem, ich muss etwas in die Finger bekommen, etwas, bei dem es wieder um Konzentration geht, wo ich etwas mache, so, mit den Fingern, die Finger hervornehme.«

Breu wollte in Kairo ausstellen und ist mit einem Galeristen, der Arbeiten von zeitgenössischen ägyptischen und ausländischen Kunstschaffenden zeigt, einig geworden, auf das Ende des Aufenthaltes hin eine Ausstellung bestreiten zu können. Diese innerhalb von drei Monaten vorzubereiten, habe enormen

Zeitdruck bedeutet: »Bin quasi nie mehr aus dem Atelier raus.« Von der Stadtwohnung in Kairo hat er sich weitgehend verabschiedet und sich ins abgelegene Künstlerhaus Shabramant zurückgezogen, einen strikten Arbeits- und Wochenrhythmus verfolgend:

»Drei Monate bin ich sechs Tage in der Woche in Shabramant gewesen und nachher am siebten, am sechsten Tag am Abend habe ich mit dem Kollegen abgemacht, der noch dort gewesen ist, dann sind wir am sechsten Tag am Abend z’Nacht essen gegangen und am siebten habe ich in Kairo einfach ausgepennt und bin ein bisschen »Käfel« gegangen und so, ein bisschen draussen gewesen und ein bisschen in der Stadt herumgehängt und nachher am Abend, am Sonntag Abend bin ich wieder zurück ins Atelier.«

Musengeküsster Arbeitsaufenthalt

Die in Kairo produzierten und ausgestellten Arbeiten hatte Breu in ihren Grundzügen in der Schweiz entworfen. Dem antizipierten Vorwurf, für die konkrete Ausarbeitung hätte er nicht nach Ägypten reisen müssen, tritt er dezidiert entgegen. Zum einen stellt er forciert ortsbezogene Praktiken als etwas potentiell Lächerliches dar, konstatiert, dass »Beduinen aquarellieren gehen oder so etwas« für ihn undenkbar gewesen wäre. Zum anderen betont er, er habe kaum je so inspiriert, konzentriert und effizient gearbeitet wie in Ägypten. Entscheidende Bedeutung misst er dabei den Streifzügen in der ersten Hälfte des Aufenthaltes zu, die er als Begegnung mit einer Art Muse interpretiert, die ein aussergewöhnlich sinnliches Erlebnis bescherte und ihn quasi in den Zustand einer gestärkten, sich selbst behauptenden Subjektivität versetzte:

»Ich habe noch nie so konzentriert »gebügelt« wie dort. Die ersten zwei Monate, wo ich dort auf der Piste gewesen bin, dauernd, du musst dich immer konzentrieren, was will ich jetzt, warum bin ich jetzt hier, du musst sehr konzentriert sein und gleichzeitig aber auch offen, was rings herum läuft. Und dann musst du noch durch den Verkehr, der wirklich die Hölle ist, du wirst plötzlich extrem wach, es weckt dich, du bist sehr konzentriert unterwegs, du weißt, was du willst, und du lässt dich auch nicht mehr von den Leuten vom Weg abbringen durch irgendwelche Angebote.«

In seinen Ausführungen ist Breu selbst als eine Art Medium präsent, das durch die Streifzüge in einen besonderen Zustand versetzt wurde, der sich positiv auf die Arbeitsweise auswirkte:

»Mit dieser Wachheit oder Konzentration habe ich nachher an diesen Bildern gearbeitet und habe innerhalb von drei Monaten eigentlich die ganze Geschichte, die ich

habe machen wollen, schon vorher, die ich schon vorbereitet gehabt habe, extrem konzentriert durchziehen können, und die ist nachher abgeschlossen gewesen.«

Neben der sinnlich-geistigen Schärfung ist es vornehmlich die Möglichkeit, sich während einiger Zeit voll und ganz der Kunst widmen zu können, welche die Anwesenheit in Kairo zu etwas Aussergewöhnlichem gemacht hat und »eine ganz ›verreckte‹ Erfahrung« war. Der Aufenthalt in Kairo steht zugleich für Anregung und Ungestörtheit. Breu beschreibt ihn als Episode, in der er quasi voll und ganz Künstler sein konnte, was zum Alltag in der Schweiz in einigemmassen scharfem Kontrast steht, insofern sich dieser durch einen dauernden Kampf um Zeit für die künstlerische Arbeit auszeichnet: »Hier habe ich immer so ein bisschen die Tendenz, in irgendwelchen affigen Sachzwängen zu verhangen.«

Die Zeit in Kairo wird von Breu als musengeküsster Arbeitsaufenthalt erzählt, der aus einer experimentellen Anlage heraus entstanden ist, in welcher Kairo zunächst die Rolle der Verführerin und später die einer Art Geliebten spielte, von der sich der Künstler schliesslich weitgehend abwendet – abwenden musste, um für sich zurückgezogen im Atelier zu arbeiten. Die von Kairo ausgehende Anziehung wird ebenso wie die Begegnung mit der Stadt als etwas quasi Erotisches beschrieben, wobei der Stadt in Breus Schilderung (anders als etwa in Seilers Wahrnehmung) etwas dauerhaft Fremdes und Rätselhaftes anhaftet, dem eine ambivalente Einschätzung zuteil wird. Auf der einen Seite verkörpert die Stadt in unvergleichlicher Weise schillernde, faszinierende Ausseralltäglichkeit und Intensität; auf der anderen Seite verbindet Breu mit ihr eine gewisse Simplizität, Repetition, Statik sowie einen Mangel an Ausdifferenzierung.

Breus Affinität zu Kairo ist im Kontext seiner dezentralen Position im Feld der Kunst sowie eines Künstlerhabitus zu sehen, der sich durch einen reflexiven, experimentellen Selbstbezug auszeichnet. Breu macht die für Entscheidungen massgebliche Instanz konsequent in eigenen Stimmigkeitsurteilen aus; sie fungiert als nahezu einzig anzuerkennende, legitime Autorität. Diese Orientierung am Individuellen ist Teil einer dialektischen Dynamik, in welcher das künstlerische Subjekt gleichermassen Herr und Knecht ist und gerade durch die Fokussierung auf Subjektives am überindividuellen Kosmos der Kunst partizipiert. Die Selbstbezüglichkeit des Kunstschaaffenden ist dieser Perspektive zufolge nicht Selbstkult, sondern dem Wert der Kunst geschuldet. Die Kategorie der Hingabe spielt dabei eine zentrale Rolle. Das künstlerische Subjekt konstituiert sich massgeblich über die eigene Werktaätigkeit, die nicht nur (bestenfalls) inspiriert, sondern auch diszipliniert und weitgehend in quasi-mönchischer Abgeschiedenheit ausgeübt wird: »Das Kerngeschäft, eigentlich, das ist einfach halt die ›Atelierbüez‹, und die mach ich alleine.« Mit dieser Sichtweise sowie Breus Stellung im künstlerischen

Mikrokosmos geht ein gewisser Skeptizismus gegenüber der symbolischen Ökonomie dieses Praxisgebietes einher. Breus Erzählungen implizieren eine Kunstwelt, die selbstreferentiell funktioniert und sich primär an Formalem – an institutionellen Anerkennungsmechanismen und Legitimationspotentialen – orientiert, hingegen inhaltlich-künstlerischen Momenten gegenüber weitgehend indifferent ist. Die Autorität dieser Mechanismen stellt Breu teils offen in Frage. Die Orientierung an der symbolischen Ökonomie wird als etwas Kunstfremdes thematisiert; sie bedeutet eine kalkulierende, angepasste Haltung – die Bereitschaft, sich gewissen Regeln zu unterwerfen und eine bestimmte Art von Curriculum Vitae zu konstruieren. Eine marginale Position impliziert dieser Perspektive zufolge keineswegs zwangsläufig eine nicht gelingende künstlerische Praxis, sondern fungiert potentiell als Ausdruck von Unbestechlichkeit und sachlicher Hingabe. Damit kommt in Breus Blick jene Dichotomie zum Tragen, die im 19. Jahrhundert konstituierend für die Herausbildung des künstlerischen Subjekts in Abgrenzung zum kapitalistischen Unternehmer war. Die Sorge um Karriere und weltlichen Erfolg stehen für eine abzulehnende bürgerlich-kalkulierende Haltung; positiv konnotiert sind demgegenüber Selbstlosigkeit sowie Hedonismus im Dienste der Kunst.³¹ Breu spielt auf dieser Klaviatur, wenn er sich distanzierend zu klassischen Kunstmetropolen äussert und die Haltung gegenüber Kairo als ›authentisch‹ interessiert beziehungsweise leidenschaftlich beschreibt; gerade insofern er das Interesse an dieser Destination von karrieretechnischen Überlegungen wie auch von Kunstfragen im engeren Sinne abgrenzt und als etwas thematisiert, das die Person als Ganzes anspricht, ist der künstlerischen Mission besonders gut gedient.

Bemerkenswert ist, dass Breu wie zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler, die von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen ein solches Atelierstipendium erhalten haben, eine Ausstellung in Kairo bestreitet. Darin manifestiert sich eine eigentümliche Diskrepanz. Auf der einen Seite entspricht es einem Gemeinplatz, dass ein Aufenthalt in Kairo primär wertrational begründet ist, und nicht selten wird ein Aufenthalt in Kairo auch von ehemaligen Stipendiaten als professionell weitgehend uninteressant beschrieben. Gleichzeitig bestreiten hier Kunstschaaffende viel intensiver Ausstellungen als etwa Stipendiaten in Berlin oder Paris – sei dies durch die Vermittlung von Pro Helvetia, sei dies durch eigene Bestrebungen. Gerade für (berufsbio-graphisch) junge Kunstschaaffende gehören diese Ausstellungen zu ihren ersten überhaupt; dass diese für die Stipendiaten bedeutungsvoll sind, zeichnet sich auf verschiedenen Ebenen ab: Am Umstand beispielsweise, dass hierfür der Aufenthalt in Kairo verlängert und die Ausstellung in verschiedenen Medien (Curriculum Vitae, Dokumentationen, Karten) prominent thematisiert

31 Vgl. zu dieser Dichotomie insbesondere Graña (1964)

wird.³² Während die Kunst von lokalen Akteuren in Kairo nicht selten de-spektierlich (als rückständig und langweilig) thematisiert wird³³, stossen die Kulturinstitutionen – insbesondere die Galerien – durchaus auf Interesse. Eine vergleichbare Konstellation, gar in zugespitzter Form, zeichnet sich hinsichtlich eines Stipendienaufenthaltes in Peking ab.

China und die Zukunft

Als für die vorliegende Studie ab Frühjahr 2004 Biographien gesichtet und erste Interviews durchgeführt wurden, waren asiatische Metropolen in der schweizerischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft noch kaum ein brennendes Thema.³⁴ Dies hat sich in den zwei darauf folgenden Jahren fundamental verändert – insbesondere im Zusammenhang mit der grossen China-Ausstellung im Berner Kunstmuseum im Sommer 2005 sowie mit der starken Präsenz asiatischer, vornehmlich chinesischer Künstler an zentralen Anlässen des Feldes wie der Art Basel und der Biennale Venedig. In dieser Zeit entstanden auch erste Atelieraufenthalte in China, getragen von so unterschiedlichen Institutionen wie der Stiftung Gegenwart des Kunstmuseums Bern, der Galerie Meile in Luzern sowie des Internationalen Austausch- und Atelierprogrammes (IAAB) in Basel. Auch die Kulturstiftung Pro Helvetia

32 Im Erfahrungsbericht einer jungen Künstlerin, die Mitte der 1990er Jahre als Stipendiatin in Kairo war, wird der mit dem Aufenthalt verbundenen Ausstellung vor Ort unumwunden eine zentrale Bedeutung attestiert: »Cher Monsieur, concernant mon séjour en Egypte, je l'ai beaucoup apprécié, au point d'y être restée un an plutôt que six mois. Ce fut une expérience remarquable qui a véritablement changé ma vie. J'ai eu l'occasion de travailler réellement et longtemps, dans un environnement inspirant. J'ai aussi pu bénéficier de la bienveillance de Pro Helvetia, de Mme Rindlisbacher, de l'ambassade suisse et tout particulièrement de Stéfania Angarano, directrice de la galerie Mashrabique au Caire. Grâce à chacun d'eux, j'ai pu réaliser ma première exposition individuelle, et mener à bien la confection d'un catalogue et de deux cartes postales. J'ai un souvenir euphorique de cette période, et encore aujourd'hui je vous suis reconnaissante de m'avoir accordé cette possibilité.« Archiv der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle Biel

33 Künstler T hatte während seines Aufenthaltes in Kairo die Möglichkeit, vor Ort Künstler in ihren Ateliers zu besuchen. Er erzählt davon: »Das ist schön gewesen, ja. Ja, obwohl, es ist nicht sehr spannend, ja, also es ist sehr oft figurative Malerei, na ja, nichts gegen Figuratives, aber irgendwie ist es ein wenig »ältelig« alles. »Ältelig« und ärmlich auf eine Art, die nicht mit der fehlenden Farbe zu tun hat, sondern so ein wenig einfach halt so. Oder oft auch ein wenig politisch, aber für mich auf eine unspannende politische Art.« Interview Künstler T, 2004. Ein anderer Künstler betont, die ägyptische Kunst der Gegenwart habe ausgeprägte Ähnlichkeiten mit dem (europäischen) Impressionismus des 19. Jahrhunderts, Interview Künstler H, 2004

34 Zu Residenzprogrammen in China vgl. Seidel (2008)

entschied sich im April 2004 für ein verstärktes Engagement in Asien und unter anderem für ein Kulturprogramm »China 2008-2010«, das helfen soll, »erste Netzwerke aufzubauen«.³⁵ Ebenso haben sich im Zuge der Feldforschungen in New York City im Jahr 2006 die Städte des fernen Ostens als relevantes Thema abgezeichnet, wobei hier die These einer künftigen Kunstkapitale in Asien schon längere Zeit kursiert.³⁶

Mehr als ein Robustheitstest: Atelieraufenthalt in Peking

Karin Suter (1979) war Pionierin im Pekinger Atelier des Internationalen Austausch- und Atelierprogrammes Basel (IAAB).³⁷ Die Motivation, für einige Monate nach Peking zu reisen, beschreibt sie im Interview als Wille zu einer Art Selbstexperiment:

»Für China habe ich mich eigentlich beworben, weil ich es mich extrem Wunder genommen hat mal, wie das ist, wenn du in einen anderen Kulturkreis rein arbeiten gehst. Es kommt auch ein bisschen daher, dass ich meine Wohnung mit einer Person teile, die grosse Teile ihrer Zeit in den letzten zwei Jahren in Afrika verbracht hat. Und das hat mich so ein bisschen »gluschtig« gemacht, weil ich einfach habe sehen können, was bei ihr passiert und so, was mit ihrer Arbeit passiert.«

Zu Asien, wo sie zuvor noch nie war, habe sie sich am meisten »hingezogen« gefühlt.

Suter hat nach der Matura und einem Abstecher in die Geschichtswissenschaft in Basel Kunst studiert und sich dabei vornehmlich auf Malerei konzentriert. Kurze Zeit nach Abschluss erhielt sie (ebenfalls von IAAB) ein Atelierstipendium für Rotterdam. Ganz anders als im Fall von Peking sei hier für die Bewerbung ausschlaggebend gewesen, dass sich das Studio nicht zu weit weg befinde und sie Zeit und Raum habe für die künstlerische Arbeit. »Krisenexperimente« wie in China standen da gemäss Suter nicht zur Diskussion. Das von der IAAB in Kooperation mit the artist network zur Verfügung gestellte Wohnstudio in Peking ist Teil eines grösseren Gebäudekomplexes, das dreizehn Studios umfasst. Zum Zeitpunkt von Suters Aufenthalt war ihr Atelier das einzige, das in ein internationales Residenz-Programm involviert war. Rund die Hälfte der Studios waren noch im Bau. Die anderen Ateliers hatten

35 <http://www.prohelvetia.ch/index.cfm?id=6986>, 27. August 2008

36 Vgl. etwa Bordowitz (2004)

37 Das Interview mit Karin Suter fand im August 2007 in Basel (Restaurant Zum Isaak) statt. Suter zufolge hat sich ihre Pionierrolle erst im Anschluss an den Wettbewerb abgezeichnet: »Und sie haben mir dann auch gesagt, eben, ich sei die erste, die »ab« geht, und ja, ich bin schon ein bisschen nervös gewesen, also erstens, was das jetzt genau bedeutet, die erste zu sein, und überhaupt, ich bin vorher noch nie in China gewesen, vorher noch nie in Asien gewesen.«

die Besitzer – chinesische Kunstschaffende – mehrheitlich direkt an lokale Künstlerinnen und Künstler vermietet. Das Atelierhaus liegt im Dashanzi Art District – mit öffentlichen Verkehrsmitteln knapp zwei Stunden vom Zentrum (Tiananmen Square) entfernt. Für »Pekinger Verhältnisse«, »in so einer grossen Stadt, bei so einem verrückten Verkehr«, sei das »recht okay« und »nicht wirklich ausserhalb«, betont Suter. In ihrer Erzählung ist die Zeit in Peking als Bildungsaufenthalt präsent, wobei sich die einschlägigen Ziele nicht etwa an Idealen der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus orientieren, sondern vielmehr an Selbsterkenntnis im Sinn von Einsichten in die eigenen Relevanzen und Bedürfnisse:

»Ich habe sehr viel gelernt, so über mich, also über meine Arbeit, wie ich arbeiten will, wie ich arbeiten kann, was ich brauche, was ich nicht brauche (lacht), aber auch ganz so lebens-technische Sachen, oder überlebens-technische Sachen, die gar nicht so arbeitsspezifisch sind. Da habe ich auch gemerkt, dass es dann schon noch eine andere Herausforderung ist, in einer völlig ungewohnten Umgebung und Kultur sich orientieren zu müssen und sich den Kopf und seine Sachen zusammen halten zu müssen. Und ja, super, ich habe eine Lektion nach der anderen gelernt, vor allem am Anfang, ist es sehr hart gewesen, also ich weiss gar nicht, wo ich anfangen soll.«

Zumeist nüchtern, hin und wieder augenzwinkernd skizziert sie eingehend die verschiedenen Schwierigkeiten, mit denen sie sich während ihres Aufenthaltes konfrontiert sah. Die Rede ist dabei vornehmlich von verschiedenen Kommunikations- und Orientierungsproblemen, die Suter mit der fremden Sprache, aber auch mit der Grösse der Stadt und einer ungewohnten »Mentalität« in Verbindung bringt. »Und am Anfang ist halt auch die Stadt so gross, dass ich fast, wenn du dann nicht jemanden anrufen kannst, wenn du dich verlaufen hast, dann schwierig... (lacht).« Diese Schwierigkeiten implizierten Suter zufolge eine bemerkenswerte Abhängigkeit, sei dies bezüglich der Beschaffung von Arbeitsutensilien – »Materialbeschaffung und so, das ist fast nicht gegangen ohne Hilfe, also ich habe immer jemanden organisieren müssen, der mir übersetzt hat« –, oder sei dies geradezu in existentieller Hinsicht, im Krankheitsfalle. Suter zufolge war ein eigenbestimmter Lebensrhythmus weitgehend unmöglich und Autonomie zumindest sehr erschwert. Prominent kommen nicht zuletzt Schwierigkeiten infrastruktureller Art zur Sprache, abtauchende Internetverbindungen sowie eine regelmässig ausfallende Elektrizitäts- und Wasserversorgung, »wieso kannst du meist nicht rausfinden, es ist einfach so.« Suter vermutet indes, dass die Versorgungsprobleme in »den ganzen Bauereien« gründeten:

»Also es wird extrem viel gebaut, und das Quartier, in dem wir gewesen sind, das ist nicht so wichtig. Und dann stellt man uns halt tagsüber das Wasser ab, um das irgendwelchen Baustellen zuzuführen. Wir haben dann nachts, also von acht Uhr

abends bis morgens um sieben Uhr Wasser gehabt und manchmal bis morgens um acht Uhr. Und dann hat man tagüber kein Wasser mehr gehabt. Und du kannst dich ja arrangieren, wenn du das weißt, oder, mit der Zeit.«

Suter skizziert die Peking Arbeits- und Lebenswelt als ein in verschiedenen Hinsichten zugleich faszinierendes und entnervendes Labyrinth. Auf der einen Seite zeichnet sich in ihren Schilderungen der Reiz tastender Bewegungen in weitgehend undurchsichtigen Interaktionszusammenhängen ab, auf der anderen Seite aber auch eine mit dem Zusammenbruch mancher Selbstverständlichkeit einhergehende Mühsal. Suter verfolgte in Peking weder eine ethnographische Mission noch ist sie dem so unterschiedlichen Universum, als welches sie Peking beschreibt, rückblickend schwärmerisch-euphorisch zugetan. Der Bildungsaufenthalt präsentiert sich vielmehr als abenteuerlicher Robustheitstest, der sich um die Fähigkeit dreht, einen pragmatischen Umgang mit den oftmals unverständlichen und unergründlichen Konstellationen zu erlangen, sich nicht zu sehr an Kommunikationsproblemen und Tücken der Infrastruktur zu stossen, Unabänderliches hinzunehmen – was augenscheinlich eine geduldige, beobachtende Haltung sowie eine hohe Lernbereitschaft verlangt.

Die sozialräumliche Distanz sowie gewisse profane Verschiebungen in der Atelierumgebung macht Suter dafür verantwortlich, dass der Aufenthalt in Peking mehr war als eine Art Flexibilitätstest und sie in ihrer Arbeit Neuland betreten konnte. Ihrer Erzählung zufolge hat das Experiment Kontextverschiebung durchaus funktioniert und sich positiv auf die Arbeitspraxis ausgewirkt. Mit einem anderen »Kulturkreis« hat die konstatierte Dynamik allerdings wenig zu tun:

»Mein Atelier ist sehr staubig gewesen und von Anfang ist klar gewesen, ich kann nicht mit Öl malen, was ich eigentlich sonst am liebsten mache, was halt so das ist, wo mein Herzblut drin ist. Aber ich habe dann gemerkt, das geht nicht, also dann musst du dich halt mal auf die anderen Sachen einlassen, auf die du dich sonst jeweils nicht so einlässt, oder. Und das ist eigentlich, das ist super positiv gewesen für mich, mal eigentlich gezwungen zu sein, anders zu arbeiten, andere Vorgehensweisen auszuprobieren, überhaupt irgendwie ja, neue Ausdruckformen zu finden.«

Suter hat sich in Peking vermehrt in den Medien Zeichnung, Collage und Skulptur betätigt und die Arbeiten im Rahmen von zwei Ausstellungen vor Ort gezeigt. Ob sie diesen Schritt auch in den heimischen Gefilden gemacht hätte, bezweifelt sie offen:

»Ich habe für mich eigentlich rausgefunden, dass ich so arbeiten kann, dass ich tatsächlich so arbeiten und tatsächlich so auch rausgehen kann mit diesem Zeugs und dann natürlich die Freiheit halt zu haben, in Peking Sachen zu machen, wo dann halt

nicht alle kommen und finden, was, du malst nicht und so, hast du irgendwelche Krisen, irgendwie so, sondern eigentlich dort die Freiheit so von einem unbeschriebenen Blatt und ich konnte ganz breit sein in dem Sinne auch. Ich weiss nicht, ob ich das da so easy geschafft hätte. Es hat für mich wie so, es war für mich, wie wenn eine Mauer brechen würde, also für mich wie ein Tabu so, ja. Ist eigentlich schön gewesen. Ich bin eigentlich gezwungen gewesen so zu arbeiten, und deshalb habe ich es auch gekonnt und darum habe ich es auch gemacht und deshalb hat es funktioniert.«

In Suters Augen wird Innovation durch Situationen gefördert, die sich durch einen verschärften Handlungsdruck und eine gewisse Widerständigkeit auszeichnen. Das künstlerische Subjekt tendiert zu Routine und Selbstbescheidung im Sinne einer Konzentration auf Bewährtes; es muss quasi von aussen dazu gezwungen werden, den Bewegungsradius zu erweitern und das bisher Bearbeitete zu transzendieren. Kreativität speist sich dieser Perspektive zufolge aus Freiräumen sowie aus Anregung in Form von Reibung.

Schöner Möglichkeitsraum – Unschöne Goldgräberstimmung

Auf den China-Boom in der Kunstszene und die Prophezeiungen einer asiatischen oder chinesischen Kunstkapitale kommt Suter nicht von sich aus zu reden. Ihre Meinung hierzu ist jedoch bestimmt – Peking ist in ihren Augen ein äusserst ambivalenter Kunstort. Auf der einen Seite hebt sie den unvergleichlich hohen Spielraum hervor, der euphorisierend wirke und eine »Wahnsinnsenergie« provoziere:

»Es gibt dort noch ganz viele Freiräume, ganz viele Nischen, eigentlich ist es nur voll von Nischen, also du musst eigentlich nur zugreifen. Du musst gar nicht suchen. Und es ist schon sehr lebendig irgendwo und das ist sehr verlockend. Und es produziert einen gewissen Enthusiasmus und eine gewisse Lust, wieder etwas zu machen oder überhaupt etwas zu machen. Und das ist da wie manchmal fast ein bisschen tot. Du musst so »ellbögeln« und so kämpfen um jeden Freiraum, dass du manchmal wie nicht genug Energie hast das auch noch.«

Erweiterte Möglichkeiten bestehen Suter zufolge in Peking sowohl hinsichtlich der Ausstellungs- als auch der Atelierräume:

»Als Künstlerin ist es natürlich einfach, die Produktionskosten sind extrem tief, du kannst dort Zeugs machen, das dir hier im Traum nicht einfällt, ausser du hast ein super Budget oder einen super Rückhalt. Und dort kannst Du natürlich mit einem relativ kleinen Budget verrückte Sachen machen. Also es fängt damit an, dass Du einfach Material extrem günstig bekommst. Musst halt immer ein bisschen schauen wegen der Qualität, also das ist wie so ein bisschen das andere, also es ist nicht ein-

fach nur ›judihui‹. Und das andere ist, du kannst Räumlichkeiten haben, unglaubliche Räume für kein Geld, also egal jetzt ob es Ausstellung, Produktion oder Atelier ist. Du kannst Leute anstellen, die für dich arbeiten, das kannst du dir einfach leisten, wenn du von da drüben kommst. Und du hast einfach den Ausländerbonus, weil es im Moment schon so ist, dass die Chinesen das auch wollen, dass man kommt, dass man etwas macht, dass man präsent ist, und sie einem eigentlich wirklich sehr offen und freizügig irgendwie auch unterstützen in dem.«

Gerade diese quasi-paradiesischen Zustände sind in Suters Augen aber auch ausgesprochen problematisch, insofern sie sich durch Asymmetrie und mangelnde Reziprozität auszeichnen sowie nicht selten von einer »neokolonialistischen Anmassung« geprägt sind. Dies gilt neben den materialen Ressourcen nicht zuletzt auch für die symbolischen Profite:

»Was ist jetzt der Nutzen zum Beispiel eben auch für chinesische Künstler, oder für Kulturschaffende grundsätzlich dort, was haben die jetzt davon, wenn ich dort jetzt so ein Ding abziehe mit artist network New York und die ganzen New Yorker Künstler einfliege. Da haben vor allem die New Yorker oder wir etwas davon, weil wir dort haben ausstellen können und weil wir es nachher in unser CV reinknallen können und weil die Leute da natürlich denken, wow China, oder, das ist so, das ist einfach so, das muss man gar nicht irgendwie verharmlosen, das ist so. Und ja, es wäre irgendwie wie schön, wenn man halt eben auch einen Austausch machen und sagen würde okay, wir können jetzt zum Beispiel auch zwanzig chinesische Künstler in New York ausstellen, oder, und zwar nicht jene chinesischen Künstler, die es sich sowieso leisten können und sowieso schon vertreten sind etc. in der Westkunst. Und von dem spricht ja dann aber niemand. Das ist ja dann viel zu kompliziert und zu schwierig und zu arbeitsaufwändig und finanziell unmöglich, sowieso.«

Kritisch beleuchtet Suter diese Verhältnisse nicht zuletzt vor dem Hintergrund eigener Ausstellungsmöglichkeiten in Peking. Während ihres halbjährigen Aufenthaltes konnte sie neben Gruppenausstellungen, auf die sie oben anspielt (Dashanzi Art Festival; No.1 Artbase, Peking), eine Einzelausstellung im Imperial City Art Museum von Peking bestreiten. Diese Möglichkeit bringt Suter mit dem lokalen chinesischen Partner von IAAB und the artist network in Verbindung, »er hat so einen halben Fuss in diesem Museum drinnen und er hat mir das eigentlich angeboten, dort eine Ausstellung zu machen«. Für die noch junge Künstlerin ist eine derartige Einzelausstellung ein Novum im positiven Sinne. Zugleich äussert sie sich eher irritiert über das rasende Tempo des Ausstellungsaufbaus und -abbaus sowie die Arbeitsmodi. Was die Peking-Kunstszene betrifft, so lässt sich Suter nicht nur über die kuratorischen Praktiken, sondern auch über die künstlerischen nicht gerade loblich aus. Technisch versiert, aber mitunter »›uhuere‹ provinziell« und kaum originell, lautet ihr Urteil. Die in Peking gesehene Kunst zeichnet sich

Suter zufolge häufig durch vordergründige Attitüden und schiere Gesten aus: »Es gibt auch so sehr viele so möchte-, ich-möchte-auch-gerne-noch-was-machen-Geschichten, aber es wird nicht wirklich gemeint, es ist nicht wirklich fundiert.« Ist künstlerische Praxis im Westen etwa »glaubhafter«?

»Ich weiss nicht, ob es wirklich glaubhafter ist. Das ist schwierig, das ist ganz eine schwierige Frage. Also für mich ist es weniger sich etwas Fremdes aneignen und zu etwas Eigenem machen vielleicht als dort. Weil ich habe mir dann oft so gewünscht, gewisse Ansätze sind super gut, aber wieso macht ihr es nicht so, wie ihr es eigentlich machen würdet. Wieso macht ihr diese grauenhaften Ölbilder in einer total westlichen Art, wieso findet ihr nicht irgendwie einen Weg, das zu machen, mit euren Mitteln, so, also was für mich wie viel mehr sagen würde, weil es wie mehr eine Auseinandersetzung wäre mit der Vergangenheit oder mit der eigenen Kultur, und nicht so dieses Aneignen von einer fremden Kultur und dann das wieder schnell irgendwie in die chinesische Farbe »tunken« oder so, weißt du, so wie chinesische Kräuter dran zu werfen, an die Spaghetti, und dann zu sagen, es ist irgendwie chinesisches.«

Der Kunstmarkt als Verderbnis?

Die von Suter diagnostizierten Aneignungsstrategien und Hybridisierungs-tendenzen, die so gar nicht zu ihrer Vorstellung von gelingender, sich am Kriterium der »Authentizität« orientierenden künstlerischen Praxis passen wollen, sieht die Künstlerin massgeblich durch Marktdynamiken verursacht. Sie konstatiert einen gefrässigen Kunstmarkt, »der wahnsinnig daran interessiert ist, ein Trendkind zu haben«, und seit einiger Zeit alles verschlinge, was aus China komme. Suter zufolge ist dies der Kunst und insbesondere jungen Kunstschaffenden wenig förderlich; die gierige Absorption verunmögliche, »eine eigene Sprache zu finden und ein eigenes Ding zu haben«. Darüber hinaus bringt sie die konstatierten »Mängel« mit einem bestimmten kulturspezifischen Verständnis von Kunst und schöpferischer Arbeit in Verbindung. Ihrer These zufolge wird Originalität lediglich einen geringen Stellenwert beigemessen und zu Kunst ein pragmatisches, einigermassen unzimmerliches Verhältnis gepflegt. Suter macht diese Haltung an den Ausstellungsmodi fest, am hohen Tempo, mit dem Ausstellungen auf- und abgebaut werden – »ich glaube, die bauen auf in einer halben Stunde, wenn wir drei Tage haben, das geht zack-zack« –, sowie am Umgang mit Arbeitsmaterialien. Die Diagnose einer boomenden Kunstwelt und die Prophetie einer chinesischen Kunstkapitale sind in Suters Augen vor diesem Hintergrund »einfach ein Witz«. Der künstlerischen Arbeit als auch der Ausstellungspraxis fehle »das Fundament«, »die Basis«. Im Westen würde die chinesische Szene überschätzt, weil man da nur »das Beste, die Crème de la Crème« zu Gesicht bekomme.

Suters Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit in China hat gewisse Parallelen zur Einschätzung der Kunstszene Kairos von Seiten anderer Stipendiaten. Da taucht auch, wie oben skizziert, mehrfach die Diagnose einer ausgeprägten Rückständigkeit auf, teils wird auch implizit mangelnde Originalität unterstellt. Vor allem aber hat sie Affinitäten zur Rezeption amerikanischer Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie zu den bis in die Gegenwart hineinreichenden, marktkritischen Diagnosen der New Yorker Kunstwelt. Die im Sommer 1938 vom Pariser Museum Jeu de Paume gezeigte Ausstellung »Trois siècles d'art aux États-Unis« – sie wurde vom Museum of Modern Art in New York konzipiert und in den USA euphorisch kommentiert – erhielt in Paris denkbar schlechte Kritiken.³⁸ Die französische Presse machte sich über die Repräsentation der Vereinigten Staaten als kultivierte Nation lustig. Besonders vernichtend fielen die Stellungnahmen zur Malerei aus. Sie war den Pariser Kritikern eine Mischung aus provinziell-rückständiger Nachahmung der École de Paris und blutleerem Akademismus. Bezeichnenderweise vermochten einzig die Exponate der »primitiven Kunst« wohlwollende Blicke auf sich zu ziehen. Der Schock in der New Yorker Kunstwelt sass tief – die Federation of Modern Painters and Sculptors benötigte ganze zwölf Monate, um eine Replik zu formulieren. Schliesslich war Paris zum damaligen Zeitpunkt nicht irgendein Ort, sondern die Kunstmetropole schlechthin. Nach 1945, mit dem Aufstieg New Yorks und des (amerikanischen) Abstrakten Expressionismus, verschwand der Vorwurf einer zu intensiven Orientierung an Paris weitgehend; eine Infragestellung der Qualität und insbesondere der »Wahrhaftigkeit« musste sich indes die New Yorker Kunst immer wieder gefallen lassen. Insbesondere der boomende Kunstmarkt heizte negativen Diagnosen ein, wobei der Kunstmarkt als (aktuelles oder potentielles) Verderbnis thematisiert wurde.³⁹ Suter bewegt sich mit ihrer Einschätzung des chinesischen Kunstgeschehens in einem verbreiteten Diskurs. Da sie nicht allein im Hinblick auf die eigene Biographie, sondern bezüglich der künstlerischen Praxis überhaupt davon ausgeht, dass diese an Widerständen wachse und ausgeprägter monetärer Erfolg die Qualität untergrabe, stellt sie die These einer boomenden chinesischen Kunstszene radikal in Frage. Dass diese an New York geübte Kritik nun mit Blick auf China zum Tragen kommt, spricht jedoch eher gegen die Diagnose einer geringen Bedeutung

38 Guilbaut (1983: 42-47); zur Wahrnehmung amerikanischer Maler in Frankreich vgl. auch Cohen-Solal (2000)

39 Beispielsweise typisiert der Autor und Journalist Gary Indiana die New Yorker Künstler als zu »verwöhnt« und gibt zu bedenken: »Offen gesagt, ich glaube, dass einige Jahrzehnte der Enttäuschung der einzige Weg sind, wie es Künstler noch zu einiger Charakterstärke und Weisheit bringen können, denn das erreicht man ganz sicher nicht durch das eigene Haus in Montauk gleich nach der ersten oder zweiten Einzelausstellung.« Texte zur Kunst (2004: 102)

dieses Kunstraumes. Vielmehr wird ihm eine Form der Problematisierung zuteil, die lange Zeit der Kunstkapitale New York vorbehalten war.

Bewegungsmodi: Flanieren versus Jetten

Seinen Aufenthalt am P.S.1 in New York trat Künstler D per Cargo-Schiff an – eine Reise, die zehn Tage dauerte: »Also das ist dann wirklich, du bist dann extrem abgenabelt, und fünf Stunden ins Flugzeug zu sitzen und zurück nach Zürich oder Basel, das ist wie absurd. Und das hat mir geholfen, glaube ich auch, das Jahr einfach dort zu bleiben.«⁴⁰ Er sei der einzige Stipendiat gewesen, der nicht »permanent hin- und her gejettet« sei und sich während seiner Residenz weitgehend vom Ausstellungsbetrieb in Europa verabschiedet habe. Für Kunstschaaffende, die installativ arbeiten und primär in der Ausstellung ein Werk entwickeln, wäre diese Haltung »vielleicht fatal« gewesen; auch für seine Berufskarriere habe sie ein gewisses Risiko geborgen, »weil die Kunst sehr schnell vergisst«. D erklärt seine Unbekümmertheit rückblickend mit einem quasi knallharten Kosten-Nutzen-Kalkül. Herumjetten hätte eine Verschwendung wertvoller Zeit bedeutet.⁴¹ Die solcherart rationalisierte Entscheidung hängt augenscheinlich aber auch mit einem bestimmten Ethos zusammen – mit der Vorstellung, dass man sich als Künstler auf einen Ort einlassen muss, um über ihn arbeiten zu können. Erkundungen brauchen Zeit, ganz nach dem Motto: *Gut Ding will Weile haben*.

Während D mit der dauerhaften Anwesenheit am Atelierort Rechtfertigungsbedarf assoziiert, verbindet solchen Künstler A umgekehrt mit seinem häufigen Unterwegssein. Er arbeitet installativ und betont die Notwendigkeit von Mobilität – auch während Atelieraufenthalten. Das Studio in der Fremde fungiert dabei vorübergehend als »Basis«, als Ort, wo er – wie ansonsten im heimischen Studio – primär recherchiert, skizziert, zeichnet und »Projekte erarbeitet«. ⁴² Es ist vor allem eine Stätte konzeptueller Überlegungen für die installativen Arbeiten, die A jeweils vor Ort in den Ausstellungslokalitäten aufbaut. Ein zentraler Teil der künstlerischen Produktion fällt bei dieser Arbeitsweise am Ausstellungsort selbst an. A erklärt, dass sich dieser Teil typischerweise äusserst intensiv gestaltet und mehr umfasst als die materiale Umsetzung eines vorgefertigten Entwurfs. Nicht selten ist das Konzept gründlich

40 Interview Künstler D, 2004

41 So betont er im Interview: »Ich habe genau gewusst, das Jahr weg sein, ob das eben in New York oder wo auch immer ist, bringt mir für meine Arbeit so viel, jede Woche, die ich herumjette oder weg bin oder mich mit Vergrösserungen oder mit Rahmen auseinandersetze, das frisst mir an der Zeit.« Interview Künstler D, 2004

42 Interview Künstler A, 2004

zu revidieren – sei dies, weil es mit den vorgesehenen Baumaterialien, die aus Kostengründen oftmals nicht transportiert, sondern vor Ort aufgetrieben werden, zu Problemen kommt; oder sei dies, weil der Ausstellungsraum vorgängig nicht in Augenschein genommen werden konnte und die zugestellten Informationen »nicht detailliert genug« waren – etwa lediglich einen Plan, »aber keine Bilder« umfassten. Gemäss A haben für diese mit der künstlerischen Arbeit quasi zwangsläufig verbundene Reisetätigkeit nicht alle Kulturförderungsinstitutionen gleichermassen Verständnis. Manche würden in einer fordernden Weise davon ausgehen, dass sich die Stipendiaten primär am Atelierort aufhalten: »Die gehen davon aus, dass du einfach immer dort bist, das finde ich idiotisch, oder, ich meine, du hörst nicht irgendwann auf zu arbeiten in der Kunst und sagst, ja, jetzt bin ich ein Jahr in Berlin, also bleibe ich auch dort, sondern du hast ja auch Projekte, die du schon vor einem oder zwei Jahren angefangen hast.« A zufolge beruhen diese in seinen Augen unhaltbaren Erwartungen darauf, dass sich gewisse Kulturbbeauftragte zu wenig über die unterschiedlichen Arbeitsweisen zeitgenössischer Kunstschaffender im Klaren seien und sich zu sehr am Modell des Malers orientieren würden:

»Und das verstehe ich nicht, weil ich meine, das ist heutzutage wichtig, dass du reist, dass du deine Projekte vor Ort machst. Diese Stipendien sind damals auch gemacht worden für Maler, was auch immer, und die haben es immer noch nicht begriffen, dass heutzutage auch noch andere Kunst gemacht wird. Also schon, sie haben es schon begriffen, aber das heisst ja, wenn du andere Kunst machst, dass du vor Ort installieren gehen musst. Wenn du gemalt hast, hast du es einfach schicken können und dann an die Vernissage zwei Tage und dann wieder zurück.«

Von den Künstlern gemeinhin zu verlangen, nahezu dauernd am Atelierort zu sein, ist dieser Sichtweise zufolge schlicht unsinnig. Inwiefern machen aber Entsendungen für einen Künstler wie A überhaupt Sinn? Wenn sich dieses Stipendiensystem von der Grundanlage her, wie A vermutet, an der Arbeitsweise von Malern orientiert, ist es überhaupt ein adäquates Förderinstrument für Künstler, die oft unterwegs sein und »vor Ort installieren gehen« müssen? In As Erzählung ist die Praxis der Entsendungen durchaus als wichtige Komponente seiner Berufsbiographie präsent. Deren Bedeutung entzündet sich vornehmlich am Problem eines guten Standortes der Atelier-»Basis«. Im Unterschied zu den laufend wechselnden Ausstellungsorten verfügt das Atelier als eine Art Dreh- und Angelpunkt über eine erhöhte zeitliche Kontinuität. Künstler A betont im Interview, dass ein Ateliereaufenthalt mindestens ein halbes Jahr dauern müsse; mit einer Ausnahme hat er nur zwölfmonatige Residenzen angetreten und diese teils auf eigene Faust verlängert. Es sind keineswegs allein technische Komponenten (Umzugssumtriebe und dergleichen), die für eine Dauerhaftigkeit des Standortes sprechen. Die Umgebung des Ate-

liers ist in As Ausführungen als Lebenswelt präsent, zu der es Verbindungen aufzubauen gilt, die erschlossen werden muss und die so ihre Bedeutsamkeit erst im Verlaufe der Zeit entfalten kann. Die dreimonatigen Aufenthalte sind seiner Einschätzung nach eine Kompromisslösung, die der Arbeitstätigkeit vieler Kunstschaaffenden Rechnung trägt, indes zu kurz sind, um »rein zu kommen« – »du schaffst keine Kontakte, du schaffst nichts«. Aber gerade das wäre A zufolge angesagt, da der Installationskünstler bereits an den Ausstellungsorten dauernd »Gast« ist.

Zurück zum Flanieren. In den Erzählungen der entsandten Künstlerinnen und Künstler spielt dieses, wie im Kontext der Bildungsfragen genauer skizziert, eine zentrale Rolle. Es ist untrennbar mit einer unter Kunstschaaffenden verbreiteten explorativen Haltung verknüpft und kommt bei längeren Aufenthalten in unvertrauter Umgebung quasi automatisch zum Tragen. Es zeichnet sich indes auch ab, dass das Flanieren potentiell mit den Zeitstrukturen des Kunstfeldes und den Anforderungen des Ausstellungsbetriebs in Widerspruch gerät. Wenn sich auch die vergleichsweise langsame Bewegung vor Ort oder eine entschleunigte Reise zum Atelierort – nicht selten wird diese im Falle von Aufenthalten in New York und Kairo per Schiff unternommen – in der künstlerischen Arbeit aufgreifen und sozusagen verwerten lässt, so wird deutlich, dass halbwegs inkludierte Kunstschaaffende kaum Zeit und Musse haben, Flanieren zu einem festen Bestandteil ihrer Praxis zu machen. Kontinuierliche, zeitintensive Erkundungen können sich am ehesten noch Photographen leisten; ansonsten haben sie vornehmlich in der »Künstlerjugend« Platz, bevor Kunstschaaffende wegen Ausstellungs- und Installationstätigkeiten häufig unterwegs sind oder, wenn die Inklusion nur punktuell geglückt ist, durch anderweitige Arbeiten (nicht zuletzt durch solche, die dem Broterwerb dienen) gebunden und typischerweise räumlich weitgehend fixiert sind. Ist eine Akteurin halbwegs erfolgreich und über einen lokalen Radius hinaus als Künstlerin anerkannt, bedeutet dies hohe Mobilitätsanforderungen sowie einen Lebenswandel, der durch ständiges »Herumjetten« gekennzeichnet ist. Dies gilt nicht nur für installativ arbeitende Kunstschaaffende, sondern auch für Künstlerinnen und Künstler, die ihr Werk theoretisch herumschicken könnten; faktisch wird die Anwesenheit des Produzenten, der Produzentin etwa bei Ausstellungseröffnungen verlangt. Vom Mobilitätsimperativ sind freilich auch Kunstschaaffende nicht ausgeschlossen, die sich längerfristig in einer grösseren Kunstmetropole niedergelassen haben. Meist bestreiten sie an ihrem Wohn- und Arbeitsort nur einen kleinen Teil der Ausstellungen und sind oft die Hälfte der Zeit abwesend. Was Atelierstipendien betrifft, die zwar häufig mit zunehmendem berufsbiographischem Alter eine geringere Rolle spielen, aber typischerweise nicht gänzlich vom Horizont der Künstlerexistenz verschwinden, scheinen für diese Künstlerinnen entweder längere Aufenthalte in einem anderen Kunstzentrum interessant zu sein oder kürzere Aufenthalte

(von wenigen Wochen bis zu maximal drei Monaten), die gewissermassen Projektstatus haben und der verlangten »Bewegungsfreiheit« nicht zu sehr in die Quere kommen. Der zeitgenössische Künstler setzt »radikal auf die »Miles and More«-Karte«; das ständige Unterwegssein ist im gegenwärtigen Kunstbetrieb neben einer funktionalen Anforderung auch eine Art »Erfolgsausweis«. ⁴³ Die Auseinandersetzung mit Atelierstipendien zeigt eindrücklich, wie sehr die Positionen im Feld der Kunst (exakter: die »Abfolge von Positionen«) mit unterschiedlichen Intensitäten der Mobilität korrelieren. ⁴⁴

Mobilitätsmuster in Künstlerbiographien

Die Mobilitätsbiographien derjenigen Kunschtchaffenden des Samples, die in den zehn Jahren nach Abschluss der Kunsthochschule erfolgreich im Kunstbetrieb Fuss fassen konnten, nehmen sich (idealtypisch zugespitzt) folgendermassen aus: Künstlerin X wächst in der Schweiz auf und ihr Bewegungsradius spielt sich bis zum Ende der Kunsthochschule mit Ausnahme von Ferienreisen und Studienexkursionen vornehmlich im Inland ab. Die ersten längeren Aufenthalte ausserhalb der Schweiz finden im Rahmen von Atelierstipendien statt. Stösst ihre Arbeit überregional auf Interesse, entwickeln sich bald Ausstellungs- und damit zusammenhängend Reisetätigkeiten. Was den Schritt aufs internationale Parkett betrifft – die Präsenz an wichtigen Kunstmessen und Biennalen –, so ist augenfällig, dass lokalen Organisationen und Akteuren (Galerien, Kuratorinnen, Kulturförderungsinstitutionen etc.) grosse Bedeutung in der Vermittlung zukommt. Eine globalisierte Künstlerexistenz zu führen bedeutet, in den wichtigsten Kunstzentren und in verschiedenen Ländern über Galerieverbindungen zu verfügen und/oder regelmässig von nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen eingeladen und für die Interventionen (Aktionen, Installationen) bezahlt zu werden. ⁴⁵ Häufig überschneidet sich die Atelierstipendien-Phase mit einer intensivierten Ausstellungstätigkeit. Dies gilt vornehmlich für Kunschtchaffende, die kaum verkäufliche Kunst produzieren und ihr symbolisches Kapital weniger internationalen Galerien denn renommierten Ausstellungsinstitutionen verdanken (was zumindest kurzfristig Implikationen hinsichtlich des ökonomischen Kapitals hat). Unabhängig davon, ob sich Künstlerin X längerfristig in einer Kunstmetropole wie New York, Paris, Berlin oder London niederlässt oder ihre »Homepage« in der Schweiz belässt – die zeitliche Präsenz am Wohnort dürf-

43 Schneemann (2007: 1)

44 Bourdieu (1998a: 82)

45 Für die Bewährungsdynamik von Kunschtchaffenden ist der »Welthorizont« vergleichbar relevant wie für Akteure des Sportfeldes. Vgl. Moulin (2003: 40); Werron (2005: 266-272)

te geringer sein als die Zeit, die sie im Rahmen ihrer Ausstellungs- und Arbeitstätigkeit an anderen Orten verbringt.⁴⁶ Diese Mobilitätsbiographie zeichnet sich dadurch aus, dass sich in den Jahren nach Studienabschluss zunächst der Bewegungsradius und sodann auch die Bewegungsintensität erhöht: »Miles and More« bedeutet für die heutige Künstlergeneration auch, dass eine ungeheure Beschleunigung der Reisetätigkeit stattgefunden hat. Je erfolgreicher eine Karriere verläuft, desto kürzer werden die Abstände zwischen den Reisen, ihr pausenloser Rhythmus wird zum Zwang.⁴⁷

Obgleich die hohe Mobilität mitunter als zur Persönlichkeit passend stilisiert wird – nach dem Motto: »Ich bin nicht ein Mensch, der irgendwie länger an einem Ort bleiben und dort glücklich sein kann« –, so wird sie auch mit »Stress« assoziiert.⁴⁸ Aus den Erzählungen der erfolgreichen Kunstschaaffenden spricht das Problem, einerseits am Ball zu bleiben und die eröffneten Möglichkeiten zu nutzen, andererseits genug Zeit zur Verfügung zu haben, um konzentriert arbeiten zu können. Dies erfordert Selektion und einen untrüglichen Gleichgewichtssinn:

»Man hat wie immer so eine Kapazität, wie ein Wagen, nicht, und den kann man beladen und irgendwann ist er wie überladen und dann ist die Gefahr da, dass das Konstrukt zusammenfällt. Und es ist immer die Frage, was und wie viel kann man irgendwie auf diesen Wagen laden, nicht, irgendwie einen grossen Klotz und nachher ein paar kleinere, und dann schaut man, dass es irgendwie »verhebt« auch als ganzes Konstrukt.«⁴⁹

Künstlerinnen und Künstler, die über ein weltumspannendes Netz an Galerverbindungen verfügen, bekommen typischerweise von diesen finanzielle und personelle Unterstützung. Akteure, die primär in den Medien Aktion und Installation arbeiten, sind in organisatorischer Hinsicht verstärkt auf sich selbst gestellt und haben jeweils mit den einladenden Institutionen die Konditionen auszuhandeln. Häufig stellen nicht allein Galerien, sondern auch Museen ihren Kunstschaaffenden sogenannte »Assistenten« und »Assistentinnen«

46 Für eine gewisse Stabilität in Sachen Wohn- und Arbeitsort sprechen den Künstlern zufolge nicht zuletzt funktionierende Kooperationsbeziehungen in technischen Belangen, etwa zu Labors. So erklärt Künstler S: »Bin auch nicht immer von [der Stadt L] begeistert oder so. Aber ich habe eine billige Wohnung und ich arbeite schon ewig mit dem bekannten Photolabor da, mit dem alle arbeiten, alle in L. Und das Labor ist einfach darum sehr gut gewöhnt an Künstler und so, und wenn ich das sonst an einem Ort wieder neu aufbauen müsste, mit einem anderen Labor, das wäre einfach wahnsinnig aufwändig, zeitaufwändig, und dann bleibt man halt so ein wenig hängen an so einem Ort.« Interview Künstler S, 2004

47 Schneemann (2007: 2)

48 Interview Künstler F, 2004

49 Interview Künstler U, 2004

zur Verfügung. Jedenfalls zeichnet sich ab, dass auch im Falle junger Kunstschaffender und bereits im Rahmen von halbjährigen Atelierraufenthalten ausserhalb Europas Stellvertreter (Galeristen, Künstlerfreunde oder auch Familienmitglieder) im heimischen Gefilde nahezu unabdingbar sind. Solche Akteure sind von zentraler Bedeutung, um zu der dortigen Kunst- und Kulturszene nicht den Kontakt zu verlieren und um verschiedene logistische Probleme (zum Beispiel den Versand von Dokumentationen) einigermaßen reibungslos bewältigen zu können.⁵⁰

Kontrastive Konstellationen gibt es zu diesem Biographiemuster in verschiedenen Hinsichten. Dies gilt zum einen für die Zeit vor der Atelierstipendien-Phase. Die Stipendiatinnen sind teilweise im Rahmen des Studiums oder im Zusammenhang mit der Berufstätigkeit der Eltern längere Zeit im Ausland gewesen oder haben einen Migrationshintergrund im engeren Sinne – sind in einem Nachbarland, einem anderen Kontinent aufgewachsen. Diese Mobilitätsbiographien lassen sich freilich nicht als eine kontinuierliche Zunahme von Bewegungsradius und Mobilitätsfrequenz beschreiben. Auch sind diese Erfahrungen für die Künstlerbiographie alles andere als unwesentlich. Sie fungieren als eine Art Bildung, die sich förderlich oder problematisch auf den Künstlerberuf auswirken kann und typischerweise das Berufsschicksal entscheidend mitbestimmt.

Zum anderen finden sich Künstlerbiographien, die sich bezüglich der Stipendienphase sowie der sich daran anschliessenden Sequenzen beträchtlich vom oben skizzierten ›Erfolgsmodell‹ unterscheiden. So gibt es Kunstschaffende, deren Berufsbiographie sich konstant in einem kleinräumigen Kontext abspielt und die in ihrem Leben nur einmal mit einem Atelierstipendium längere Zeit fort gewesen sind. Es handelt sich dabei um Akteure, die im künstlerischen Feld hinsichtlich der institutionellen Anerkennung eine marginale Rolle einnehmen, konstant zusätzlich erwerbstätig sind (häufig in kunstnahen Feldern), ihre künstlerische Arbeit über Jahre hinweg unbeirrbar verfolgen und auch regelmässig Ausstellungen bestreiten – in lokalen Zusammenhängen sowie in Form von Ateliershows im erweiterten Freundes- und Bekanntenkreis. Für diese Künstlerinnen und Künstler ist Mobilität im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeit die Ausnahme, nicht die Regel. Entsprechend wird der meist einmalige Atelierstipendienaufenthalt als etwas Einzigartiges in der

50 So konstatiert beispielsweise Karin Suter, dass während ihres Aufenthaltes in Peking ihr Galerist in Zürich einiges hat übernehmen können (Versand von Dossiers, Information etc.) und es ohne diese Hilfestellung schwierig geworden wäre, den Kontakt von Peking aus in die Schweiz aufrecht zu erhalten: »Also wenn du wirklich längere Zeit weg bist und du hast das nicht, dann verlierst du da so dermassen den Kontakt und es wird so schwierig auch, es ist fast nicht möglich, du musst wie jemanden haben, der das für dich übernimmt.« Interview Karin Suter, 2007

Biographie hoch geschätzt. Sie sind gewohnt, dass sie vom Kunstbetrieb weitgehend ignoriert werden und um freie Zeit für die künstlerische Arbeit kämpfen müssen. Die Lebenspraxis ist durch ausgeprägte Kontinuitäten gekennzeichnet. Die Arbeitsmotivation speist sich vornehmlich aus einer Passion für das Werk-tätige und ist erstaunlich stabil. Die zwei Kunstschaaffenden im Sample, die eine solche Lebenspraxis nahezu idealtypisch verkörpern, leben beide in einer langjährigen Beziehung und erhalten vom jeweiligen Partner symbolische beziehungsweise ökonomische Rückendeckung. Dieser Umstand dürfte massgeblich dazu beitragen, dass der Mangel an institutioneller Anerkennung in Kauf genommen werden kann.

Problematischer nimmt sich die Situation von Kunstschaaffenden aus, deren Biographien durch dramatische Wechsel und Diskontinuitäten geprägt sind. Einige Künstler im Sample waren eine Zeit lang relativ intensiv in den Kunstbetrieb involviert, konnten in diesem aber nicht richtig Fuss fassen. Im Alter zwischen fünfundzwanzig und vierzig Jahren waren sie vornehmlich mit Atelierstipendien, aber auch im Rahmen von Ausstellungen sowie auf eigene Faust häufig unterwegs und hatten teils jahrelang in Kunstmetropolen gelebt. Dann aber, im Alter von vierzig, fünfundvierzig Jahren, standen sie nahezu vor dem Nichts, wurden mit Prekarität konfrontiert und damit zusammenhängend weitgehend immobil. Denn, wie Robert Walser schreibt, »zum Reisen gehört Geld: das wird niemand in Abrede stellen können. Schon das Einlösen der Eisenbahnfahrkarte, die Koffer, die Kleider! Ohne zu bezahlen, würde man zu Fuss reisen müssen, aber die Schuhe nützen sich ab. Auch ein billiger Wanderer darf nicht mit leerem Portemonnaie in die Welt hinausziehen.«⁵¹ Von einer Blockierungsdynamik sind insbesondere Künstler bedroht, deren Ausstellungstätigkeit (trotz Auslandsaufenthalten) einem lokalen Kontext verhaftet blieb. Dies ist umso wahrscheinlicher, wenn bereits im heimischen Kontext die Kontakte vergleichsweise dünn gesät waren, denn an diese hätten sie auch während ihrer Aufenthalte in der Fremde anknüpfen können. Für die betroffenen Akteure geht diese Konstellation durchaus mit dem Gefühl einher, auf dem »Abstellgleis« gelandet zu sein.⁵² Sie leben häufig in Verhältnissen mit minimalem ökonomischem Spielraum und aus diesen Gründen mitunter in Kleinstädten, die sich in ihrem Charakter von den einst besuchten Kunstmetropolen maximal unterscheiden. Sie verfügen im Bereich der Kunst über ein kleines Unterrichtspensum oder haben im kunstnahen Umfeld eine Ersatzmission gefunden, was für die Möglichkeit des Zukunftsdenkens von zentraler Bedeutung ist – in materieller Hinsicht bleibt die Lage häufig gleichwohl prekär. Nicht alle trifft der Wegfall institutioneller Anerkennung in derselben Weise; wie mit ihm umgegangen wird, hängt von einer Vielzahl

51 Walser (2003 [1929]: 90)

52 Interview Künstler J, 2004

von Faktoren ab – etwa von den Möglichkeiten, eine andere ›Mission‹ zu finden.⁵³ Fast immer ist der Prozess krisenhaft und mit existentiellen Ängsten verknüpft. In diesen Biographien zeichnet sich eine eigentümliche Diskrepanz ab: Offenbar ist es in der (schweizerischen) Kunst- und Kulturförderungslandschaft möglich, über Jahre hinweg ökonomische und symbolische Unterstützung von Seiten der Förderinstitutionen zu erhalten, um gleichwohl mit rund vierzig Jahren von der institutionellen Bildfläche des Kunstbetriebs weitgehend zu verschwinden. Eindeutig ist es in diesem System schwieriger, sich langfristig erfolgreich zu positionieren, als über Jahre hinweg als förderungswürdiges künstlerisches Subjekt angesehen zu werden.

53 Das Scheitern wird mitunter in einer Mischung aus Überzeichnung und Ironisierung beschrieben. So kam als Antwort auf eine Interviewanfrage folgende Nachricht zurück: »Ich möchte mich nicht interviewen lassen. Die [Künstlergruppe X], als welche wir die Auslandsaufenthalte/Stipendien erhalten hatten, existiert nicht mehr in einem produktiven Sinne. Da wir die meisten unserer Werke nicht verkauft, sondern schliesslich verschrottet hatten, werden wir wohl bald dem Vergessen der Kunstgeschichte anheim fallen und müssten für Ihre Studie, sollte diese eine gewisse Relevanz erhalten, wieder mühsam ausgegraben werden, worauf ich nicht erpicht bin.«