

8 Beziehungsarbeit

Künstlerstätten präsentieren sich, wie skizziert, mehr oder weniger ausgeprägt als Schaufenster. Auch unter Kulturbeauftragten findet sich die Auffassung, dass Sinn und Zweck von Atelierstipendien massgeblich darin bestehen, Kontakte in signifikanter und gewinnbringender Weise auszuweiten. Wie stellen sich Kunstschaaffende zu dieser Frage? Sind Atelierstipendien hinsichtlich der Generierung von Kontakten effektiv? Sollen sie dies überhaupt sein? Wie thematisieren Kunstschaaffende die Problematik der Beziehungsarbeit, die in einem über weite Strecken auf informellen Kontakten basierenden Praxisgebiet angeblich unentbehrlich ist? Mit welchen Konzepten einer »Sozialität der Solitären« und des künstlerischen Subjekts gehen die jeweiligen Wahrnehmungen und Urteile einher?¹

Durchbruch dank Atelierstipendium?

*Auch der Erfolg ist ein Stelldichein: zur rechten
Zeit sich am rechten Ort zu finden, nichts Kleines.*

Walter Benjamin,
Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen

Die einschlägige Thematik ist in den Interviews in sehr unterschiedlicher Weise präsent. Den verschiedenen Erzählungen ist indes die Überzeugung gemein, dass sich die Bedeutung von Aufhalten nicht auf die Generierung von Kontakten »reduzieren« lasse. Künstler Y artikuliert dies folgendermassen:

1 Thurn (1983)

»Aber ich glaube, man sieht vielleicht immer zu stark das Karrierebedürfnis. Aber Karrierebedürfnis ist nicht unbedingt einen Spitzengaleristen zu haben, natürlich ist es toll, oder, also diese Stapelung, was nötig ist, oder, um einen internationalen Start zu haben. Ich glaube, es geht eigentlich auch um eine andere Denkweise.«²

Y bestreitet nicht, dass Atelieraufenthalte der Künstlerkarriere förderlich sein sollen; doch wehrt er sich dagegen, dass diese rein in Kategorien der Vernetzung definiert werden. Typischerweise rekurren Kunstschafter allerding, wenn sie Vorbehalte gegenüber einer ausschliesslichen Vernetzungsmisson äussern, auf die These, dass Atelierstipendien hierzu nur beschränkt ein taugliches Mittel seien. Die Ansicht von Olaf Breuning kann als Ausgangspunkt genommen werden, um die verschiedenen Positionen zu umreissen: Ausgerechnet Breuning, der nach Abschluss der Kunsthochschule im internationalen Galerisystem Fuss fassen konnte und während seines Aufenthaltes in New York von den Galeristinnen von Metro Pictures im Studio besucht und ins Programm aufgenommen wurde, schätzt das Potential von Atelierstipendien im Hinblick auf die Generierung von feldrelevanten Kontakten als eher gering ein; deren Bedeutung macht er massgeblich in der Möglichkeit zur Horizonterweiterung aus: »So von dem her müsste man kaum einen Künstler nach New York schicken, um irgendwie Connections machen zu können und so, das ist Blödsinn.«³ Diese Einschätzung hängt damit zusammen, dass Breuning überhaupt anzweifelt, dass Kunstschafter über aktives Networking ihren Erfolg positiv zu beeinflussen vermögen: »Das Herumstehen an Vernissagen, dort das Gesicht zu zeigen, das ist noch lange kein Grund, interessante Kunst zu machen.«⁴ Breuning zufolge funktioniert das künstlerische Feld meritokratisch; Ausstellungsmöglichkeiten erhält man als Antwort auf gute Arbeiten. Wie kein anderer interviewter Künstler geht er davon aus, dass »interessante Kunst« die ihr gebührende Aufmerksamkeit erhalten wird. Nicht, dass der Künstler den personalen Beziehungen im Kunstbetrieb einen geringen Stellenwert beimessen würde; im Gegenteil betonen seine Ausführungen die Bedeutsamkeit von Fürsprechern. Doch ist er davon überzeugt, dass man solche bekommt, indem man überzeugende Arbeiten präsentiert. Aktiv auf sich aufmerksam machen und Personen angehen, ist seiner Ansicht nach nur sinnvoll, wenn man frisch vom Studium kommt und noch gänzlich unbekannt ist. Grundsätzlich gelte, dass man als Künstlerin und Künstler nicht zu aktiv sein dürfe.⁵ Breunings Ausführungen skizzieren eine

2 Interview Künstler Y, 2004

3 Interview Olaf Breuning, 2004

4 Interview Olaf Breuning, 2004

5 Vgl. zu dieser Devis auch die Publikation »Young Artists and the Charismatic Myth«, die vom Selbst- und Berufsverständnis norwegischer Kunstschafter handelt und Positionierungen zur Sprache bringt, die teils nahezu wörtlich mit

Situation, derzufolge sich der Künstler möglichst uneingeschränkt der Arbeit zu widmen und gewissermassen Angebote für Kooperationen, Ausstellungen und so weiter abzuwarten hat. Der Kunstschaftende ist gemäss dieser Skizze zu einer gewissen Passivität verdammt, hat dann aber »richtig« zu entscheiden, auf welche Offerten er einsteigt und welche er ausschlägt, um sich nicht unter dem eigenen Wert zu verkaufen und damit womöglich die eigene Karriere zu ruinieren.⁶ Eine explizite und gewissermassen formale Theorie dazu, welche Angebote ein Künstler, eine Künstlerin anzunehmen hat und welche nicht, wird nicht formuliert; im eigenen Fall wird auf das »Bauchgefühl« verwiesen.

Dass er selbst exakt während seines Stipendienaufenthaltes von besagter New Yorker Galerie kontaktiert wurde, bezeichnet er als »Zufall« und mutmasst, dass diese Verbindung auch ohne seine leibhaftige Anwesenheit in der Kunstkapitale zustande gekommen wäre.⁷ Er verweist vor allem auf die Bedeutung von vermittelnden, fürsprechenden Personen. Wenn auch diese Sichtweise die persönliche Anwesenheit in New York und die aus der räumlichen Nähe resultierende einfache Möglichkeit eines Atelierbesuches etwas unterschätzen dürfte, so kann sie für sich doch einige Plausibilität in Anspruch nehmen. An diversen Beispielen lässt sich zeigen, dass die Vertretung durch eine grosse New Yorker Galerie nicht die längere Anwesenheit der Künstlerperson vor Ort zur Voraussetzung hatte.⁸ Neben der konkreten räumlichen Anwesenheit des Künstlers selbst ist augenscheinlich vor allem die Reichweite der Beziehungen seiner Verbündeten entscheidend, um karrierewirksame Aufmerksamkeit zu erfahren. Von zentraler Bedeutung ist dabei insbesondere das internationale Netzwerk der Hauptgalerie. Im Idealfall vertritt die Galerie die Künstlerin nicht allein an den wichtigen internationalen Messen, sondern kann auf der Basis eines Netzes an (symbolisch hochwertigen) Kooperationspartnern Galerievertretungen in andern Ländern vermitteln. Meist verfügen Galerien nicht über mehrere »Ableger«; sie zielen darauf, andere Galerien als Verbündete zu gewinnen, um die Position ihrer Künstlerinnen und Künstler und somit auch die eigene Stellung zu stärken. Dabei werden Kunstschaftende typischerweise national exklusiv vertreten.⁹

Wenn auch kaum in Frage gestellt wird, dass die Konzentration auf die künstlerische Arbeit im engeren Sinne das Kerngeschäft sei, so nehmen die meisten der interviewten Kunstschaftenden hinsichtlich der Frage, ob Atelier-

der skizzierten Sichtweise von Breuning übereinstimmen. Røyseng/Mangset/Borgen (2007)

6 Auf den Punkt gebracht: »Incorrect associations in the Arts can be disastrous.« Abbing (2006: 260)

7 Interview Olaf Breuning, 2004

8 Kunstschaftende wie Thomas Hirschhorn, Pipilotti Rist, Peter Fischli und David Weiss verfügen über einschlägige Vertretungen, ohne sich selbst in New York niedergelassen zu haben.

9 Vgl. Moulin (1997: 47-51); Moulin (2003: 42-47)

stipendien der Vernetzung dienen können oder sollen, eine etwas andere Haltung ein. Auch ist mit wenigen Ausnahmen – bezeichnenderweise handelt es sich bei diesen um die erfolgsverwöhntesten Künstlerinnen und Künstler – die Zuversicht in die karrieretechnischen Wirkungsmechanismen von guter Arbeit viel weniger ausgeprägt. Künstler S, der ebenso wie Breuning längere Zeit Stipendiat in New York war, geht in gewissen Hinsichten mit diesem einig, relativiert jedoch dessen Perspektive in einem entscheidenden Punkt. Dass man Dank des Aufenthaltes im Big Apple gross raus komme und international »wirklich Erfolg« habe, »weißt du, so richtig Erfolg, so«, dass man ein »super bekannter Künstler« werde, diese Hoffnung sollte man sich als Stipendiat tunlichst aus dem Kopf schlagen.¹⁰ Er rechnet vor: »Wenn du schaust, die Massen, die durch die Ateliers schon durchgeschleust worden sind in den letzten zwanzig Jahren an Schweizer Künstlern, und wie viele von diesen in Amerika bekannt geworden sind, letztlich, dann ist das wirklich nur ein winziger Promille-Anteil.« Wenn man ein New York-Stipendium bekommt, so heisse das noch lange nicht, dass man da Fuss fassen könne. Im Gegenteil schätzt S es sogar für besonders unwahrscheinlich ein, dass ein »subventionierter« Künstler und eine bedeutende New Yorker Galerie zusammenfinden. Gleichwohl hält er Atelierstipendien hinsichtlich der Generierung von feldrelevanten Kontakten für wichtig und gibt zu bedenken: »Wobei, wenn du natürlich die Connection schon ein wenig hast vorher, und dann tatsächlich ein halbes Jahr, ein Jahr vor Ort bist, das schadet natürlich auch nicht, oder, also das kann dir unter Umständen gerade noch ein wenig so den zusätzlichen Kick geben, dass du wirklich etwas machen kannst.« Was seine eigene Berufsbiographie betrifft, geht er gar davon aus, dass er ohne die im Rahmen von Ateliereaufenthalten generierten Verbindungen als Künstler nicht hätte überleben können. Er kommt auf konkrete Ausstellungen in New York zu sprechen, die ihm, wie er sagt, bei der Rückkehr sehr geholfen hätten, eine gewisse Aufmerksamkeit zu sichern. Dass er während seines Aufenthaltes in New York rasch Kontakte zu zentralen Akteuren des Feldes knüpfen konnte, führt er primär darauf zurück, dass ihm eine renommierte Kunstzeitschrift kurz zuvor einen Artikel gewidmet hatte – »was für mich natürlich so ein Geschenk des Himmels gewesen ist, weil ich dadurch so wirklich die Aufmerksamkeit bekommen habe vom richtigen Publikum«. Der Artikel hat auch das Interesse gewisser etablierter New Yorker Galerien geweckt. Eine der renommiertesten Institutionen zeigte seine Arbeiten im Rahmen von Gruppenausstellungen, wozu es dem Künstler zufolge ohne seine Anwesenheit vor Ort nicht gekommen wäre. Eine längerfristige Vertretung hat sich hier indes nicht ergeben. Als eine Einzelausstellung zur Diskussion stand, sei das Argument des Wohnortes gefallen: »Sie könne nicht mit jemandem zusammenarbeiten,

10 Interview Künstler S, 2004

der nicht fest in New York wohne.« S schätzt diese Begründung als Halbwahrheit ein, doch will er nicht hadern. Obgleich sein Verhältnis zur New Yorker Szene auf der Ebene eines Flirts verblieb und das »Networking« »nicht so direkt funktioniert« hat, konstatiert er, dass die punktuell realisierten Ausstellungsbeteiligungen in New York für seinen weiteren Werdegang »natürlich wahnsinnig gut« und wichtig gewesen seien. Er habe ein »Interessenplus gehabt, weil man halt aus New York die Leute gekannt hat und Sachen ausgestellt hat und so weiter. Du bist einfach viel interessanter als jemand, der immer nur in derselben Stadt herumhängt.«

Dass Kunstschaffende während des Atelieraufenthaltes in einer Kunstmetropole von einer renommierten Galerie kontaktiert werden oder sich gar, wie im Falle von Breuning, eine längerfristige Zusammenarbeit mit einer solchen Institution ergibt, geschieht sehr selten. Dies zeichnet sich in den Interviews mit Stipendiaten schweizerischer Kulturförderungsinstitutionen ebenso ab wie in Gesprächen, die im Rahmen von Atelierbesuchen in verschiedenen New Yorker Künstlerstätten geführt worden sind. Ein auf nationaler oder lokaler Ebene gesprochenes Atelierstipendium ist zwar durchaus eine Konsekration, jedoch eine zu wenig distinguierende, um im künstlerischen Feld quasi »durchschlagend« für Aufmerksamkeit zu sorgen. Auch ist zu berücksichtigen, dass die Wahrscheinlichkeit, ein Auslands- beziehungsweise Atelierstipendium zu bekommen, offensichtlich um einiges grösser ist als von einem grossen Haus vertreten zu werden. Es ist lediglich ein kleiner Bruchteil von Kunstschaffenden, die in ein solches Programm Eingang finden. Dass sich eine solche Verbindung entspinnt und einem Künstler die entsprechende institutionelle Anerkennung zuteil wird, diese Chance ist generell eher gering – daran scheinen auch Atelierstipendien grundsätzlich nichts zu ändern. Indes kann aus dieser Beobachtung nicht geschlossen werden, dass die Aufenthalte bezüglich der Vernetzung überhaupt nutzlos sind. Die Unwahrscheinlichkeit von realisierten Arbeits- und Kooperationsbeziehungen durch die vorübergehende Anwesenheit vor Ort bezieht sich primär auf die grossen Häuser. Von diesen hochumkämpften Positionen im künstlerischen Feld abgesehen, können im Rahmen von Atelieraufenthalten durchaus wertvolle Kontakte hergestellt werden.

Vorgeschichten

Die Erzählungen von Kunstschaffenden über die Art und Weise, wie solche Verbindungen zustande kommen, bringen etwas zur Sprache, das sich bereits in den Ausführungen von Künstler S abgezeichnet hat: dass die sich mithilfe von Atelierstipendien konstituierenden Beziehungen im Normalfall eine konkrete Vorgeschichte haben. Es ist augenfällig, dass die Zusammenarbeiten mit

Galeristinnen und Kuratoren typischerweise an frühere Begegnungen anknüpften und sich die involvierten Personen entweder früher bereits einmal an einem anderen Ort getroffen hatten oder die Künstlerin, der Künstler über eine Ausstellung aufgefallen war. Von solchen ›Wiedersehen‹, die in eine Zusammenarbeit mündeten, erzählen insbesondere Personen, die in Berlin und New York waren. Die Möglichkeit, über einen lokalen Rahmen hinaus (in transatlantisch-globalen Dimensionen) aufzufallen, ist hauptsächlich an die Präsenz an grossen internationalen Ausstellungen und Messen geknüpft.¹¹ Diese Orte bilden international bedeutsame Dreh- und Angelpunkte.

Aus den Erzählungen der Kunstschaffenden geht eine gewisse Unplanbarkeit der Kontakte hervor. Zu erinnern ist an die Schilderung von Philippe Schwinger, die davon handelt, wie er und Frédéric Moser in Berlin im wahrsten Sinne des Wortes ihrem künftigen Produzenten über den Weg gelaufen sind. Auch Claudia Müller erzählt, dass für ihre Zusammenarbeit mit der Galerie Maccarone in New York ihr Aufenthalt vor Ort bedeutsam gewesen sei:

»Ja, jetzt muss ich grad überlegen, wir haben sie schon in der Schweiz, glaube ich, kennen gelernt. Und zwar hat sie vorher noch in einer grossen Galerie in New York gearbeitet. Und ich glaube, als sie dort gearbeitet hat, ist sie in der Schweiz gewesen. Und wir haben sie dort kennen gelernt. Und so sind dann die Beziehungen entstanden, genau, also als sie sich dann selbständig gemacht hat, hat sie uns dann gefragt, so.«¹²

Müller zufolge haben sie die Galeristin während ihres Atelieraufenthaltes in New York wieder getroffen, sind von ihr im Atelier besucht worden, wo sie »mitbekommen hat, was wir machen, und dadurch ist das Interesse auch gestiegen bei ihr.«¹³ Kurz nach ihrer Rückkehr in die Schweiz wurde ihnen eine längerfristige Vertretung angeboten.

Augenfällig ist, dass es sich in beiden Fällen um Verbindungen zu Akteuren handelt, die gerade dabei sind, neu etwas aufzubauen, und die auf der Suche nach Kunstschaffenden für ihr Programm sind. Von einer vergleichbaren Konstellation erzählen auch zwei andere Künstler. Im Falle von jungen Galeristen sind die Chancen grösser, ins Programm aufgenommen zu werden.

11 Die hohe Bedeutung insbesondere der regelmässigen Präsenz an grossen Kunstmes- sen wird von den Kunstschaffenden weitgehend unisono betont. Da an der Kunstmesse Art Basel Schweizer Galerien tendenziell übervertreten sind, dürfte dies auch für Schweizer Künstlerinnen und Künstler gelten. Vgl. Quemin (2006: 538f.)

12 Interview Claudia Müller, 2004

13 Interview Claudia Müller, 2004

Auserwählt werden

Nur wenige interviewte Kunstschaaffende – vornehmlich berufsbiographisch junge – wollen während eines Stipendienaufenthaltes von sich aus aktiv auf Galeristen oder Kuratorinnen zugegangen sein. Als Inbegriff einer Art Untat wird immer wieder das Szenario des Künstlers heraufbeschworen, der sich mit der Dokumentation unter dem Arm in Galerien vorstellig macht. Dezierte Eigeninitiative wird nicht allein als wenig aussichtsreich hingestellt – »sicher nicht mit der Mappe irgendwie in eine Galerie gehen und, das ist eigentlich illusorisch, dass man so irgendwie zu etwas kommt«¹⁴ –, sondern geradezu als Tabubruch, als Beschmutzung der künstlerischen Ehre: »Ich meine, was willst du, wie willst du die Kontakte machen, willst du mit der Mappe vorbeigehen. Also ich habe es noch nie gemacht, ich gehe nie mit der Mappe vorbei, also das ist nicht mein Ding.«¹⁵ Künstlerin K erzählt über New York, man könne gut Kontakte knüpfen, wenn man wisse, »wie man sich in der Kunstwelt dort bewegt«.¹⁶ Sie habe in der Stadt viele Leute kennen gelernt, vornehmlich Kunstschaaffende, »dann auch Kuratoren und Galerien, so, und es ist jetzt nicht so, dass wir vorbeigegangen sind und so handshake, machen wir nicht, das ist auch nicht meine, unsere Art, so. Und es ist schon irgendwie so, entweder wirst du vorgestellt oder du sagst, du möchtest gerne dem vorgestellt werden, es ist ja umgekehrt auch dasselbe.« Bereits direktes Ansprechen wird als zu offensiv beurteilt. Die angefügte Begründung, dass es ja umgekehrt auch so sei, ist bemerkenswert; sie unterstellt normalisierend eine Symmetrie, die im Kunstbetrieb nur beschränkt besteht.

Künstler A legt im Interview einigermaßen ausführlich dar, weshalb Kunstschaaffende in seinen Augen von Aktivismus abzusehen haben und kritisiert damit zusammenhängend gewisse entsendende Kulturförderungsinstitutionen, die von Kunstschaaffenden erwarten, aktiv »Networking« zu betreiben. Insbesondere die Vorstellung, dass Kunstschaaffende am Entsendungsort eine Galerie finden sollten, beurteilt er als problematisch – betont, dass dies gar »ein wenig fatal sei«.¹⁷ A selbst konnte zwar während eines Atelieraufenthaltes in einer europäischen Grossstadt eine solche Verbindung eingehen, die sich zu einem für ihn professionell entscheidenden Kontakt entwickelt hat: »Also das ist jetzt bei mir passiert zum Beispiel in [X], oder, dass ein Galerist aus [L] in [X] gewesen ist und er den Kontakt aufgenommen hat.«¹⁸ Er relati-

14 Interview Künstler L, 2004

15 Interview Künstler A, 2004

16 Interview Künstlerin K, 2004

17 Interview Künstler A, 2004

18 Aus Anonymitätsgründen wird in diesem Abschnitt von der Nennung der konkreten Städte abgesehen.

viert diesen Erfolg jedoch, indem er auf die besonderen Umstände und das Alter des Galeristen verweist:

»Aber der ist ein junger Galerist gewesen damals, der ist gleich alt wie ich, und der hat diese Galerie erst ein Jahr gehabt, und der hat Künstler gesucht. Das heisst, wir haben uns gegenseitig aufgebaut, also das heisst, er hat dann noch andere reingezogen. Auch diese Künstler haben ihn aufgebaut und er hat uns aufgebaut. Das ist ein gemeinsamer Weg gewesen.«

A macht deutlich, dass die Schwierigkeiten, am Atelierort eine Galerie zu finden, massgeblich etablierte Galerien betreffen – Galerien, die bereit sind, in eine Künstlerin zu investieren, weil sie an deren Zukunft glauben. A beschreibt die Entstehung eines geglückten Arbeitsverhältnisses als etwas einigermassen Unwahrscheinliches, das von Seiten eines Künstlers nur beschränkt beeinflusst werden kann. Er erläutert dies vornehmlich an seiner eigenen Situation in einer europäischen Kunstmetropole, wo er zum Zeitpunkt des Interviews seit einigen Monaten als Stipendiat weilt:

»Bestimmt kannst du in einer Galerie ausstellen, ich könnte in einigen Galerien ausstellen, aber ich will bei denen nicht ausstellen, weil es geht ja auch um deinen Ruf, in welcher Galerie du ausstellst. Also so Sachen. Und dann gibt es Galerien, wo ich sage, ja, da würde ich gerne ausstellen, aber ich weiss nicht, da kommst du nicht einfach so schnell rein. Erstens, sie kennen deine Arbeit, sie kennen meine Arbeit bestimmt, aber sie wissen gerade, es ist schwierig, weil diese Arbeit kannst du nicht verkaufen oder was auch immer. Und dann braucht es einfach gewisse Leute, die Mut haben, irgendwie mit dieser Arbeit zu arbeiten. Oder es ist nicht ihr Geschmack und so weiter und so fort. Und einfach so verschiedene Sachen. Und sie schauen schon rum, was da ist, also ich bin ja präsent auch an Messen und so weiter, oder an Ausstellungen. Also die sehen das ja schon auch, und wenn sie interessiert gewesen wären, dann hätten die sich schon längstens gemeldet.«

A zufolge wollen Galerien primär entdecken – also junge Künstlerinnen und Künstler ins Programm holen – und/oder Geld machen. Wenn man nicht in dieses Schema passt, wird es seiner Ansicht nach schwierig. Für ihn wiederum als Künstler ist eine Galerie interessant, deren Programm ihn anspricht, die etabliert ist (das heisst: die an die wichtigsten Kunstmessen geht) und mit deren Betreibern die Chemie stimmt: »Gewisse mag ich von denen und gewisse sind Arschlöcher, also mag ich auch nicht mit denen zusammenarbeiten.« Auch die Ausführungen von A thematisieren die Bedeutsamkeit der Selektionstätigkeit durch Kunstschaaffende sowie die Gefahr, durch die Zusammenarbeit mit einer Galerie, die quasi unter dem eigenen Niveau liegt, den Ruf zu schädigen. Zugleich macht A deutlich, dass das Kriterium des symbolischen Kapitals der Galerie punktuell vernachlässigt werden kann, wenn die

inhaltliche Positionierung des Hauses sehr überzeugt: »Es gibt eine kleine Galerie, das ist eine Galerie und Buchhandlung, gerade nebenan. Das ist eine kleine und die macht wahnsinnig schönes Zeug. Und das wäre der einzige Raum, wo ich sagen würde, okay, das ist spannend, auch wenn sie nicht an Messen geht oder so, aber es ist ein schöner Raum.«

Glückliche Zufälle provozieren

Den Sinn seines Aufenthaltes in dieser Stadt sieht Künstler A massgeblich darin, in einer sozial und kulturell anregenden Umgebung leben zu können. Der Besuch von kulturellen Anlässen verschiedenster Art, gemeinsam mit Künstlerfreunden, ist als etwas präsent, von dem er sich als Künstler quasi nährt. Bemerkenswert ist, dass er diese Unternehmungen nicht mit Fragen der Vernetzung in Zusammenhang bringt – sie sind ihm selbstverständlich. Das sehen andere Kunstschaaffende teils durchaus anders. Ihre Wahrnehmung zeichnet sich dadurch aus, dass soziale Anlässe (man ist geneigt zu sagen: welcher Art auch immer) unter »Networking« laufen und Grenzen zwischen freundschaftlichen und beruflichen Komponenten weitestgehend fehlen. Doch muss eine solche Sichtweise augenscheinlich zunächst gelernt werden – häufig gegen inneren Widerstand, insofern sich hier das Prinzip der Selbstlosigkeit und Mittel-Zweck-Überlegungen in eigentümlicher Weise mischen. Als einschlägige Lernplattform bietet sich vor allem ein Stipendienaufenthalt in New York an. Künstler D erzählt im Interview ausführlich davon, dass er in New York entdeckt habe, wie wichtig und schön »Socializing« sein könne:

»Ich habe in New York irgendwie gemerkt, dass das Lockere, dass Smalltalk etwas super Interessantes ergeben kann. Habe ich gelernt, also ich bin ziemlich verändert aus New York zurückgekommen. Also mich hat es auch persönlich geöffnet. Ich war wirklich vorher extrem so der Europäer, der das Gefühl gehabt hat, es müsse alles mit rechten Dingen zu und her gehen, oder sogar Schweizer. Die Arbeit muss überzeugen, einfach so ein wenig streng. Und nicht dass ich jetzt..., aber ich bin dem Partysystem mit zwanzig, oder mit fünfundzwanzig hätte ich es ziemlich verdammt, wenn ich dann dort gewesen wäre. Und jetzt bin ich..., hey, es gehört zum Betrieb, und du musst nicht, aber du kannst, und wenn sich etwas ergibt, dann... take it, so.«¹⁹

Sich strategisch-vorsätzlich unter die Leute zu mischen und mit einschlägigen Hintergedanken an Anlässen wie Vernissagen oder Parties zu erscheinen, gehört – bei aller Betonung der Freiwilligkeit – in seinen Augen unverzichtbar

19 Interview Künstler D, 2004

zum Künstlerdasein. Es geht um die Möglichkeit Kontakte zu generieren, die für die Präsenz im Feld der Kunst wichtig werden oder gar relativ direkt in eine Ausstellung münden können:

»Also es ist mir auch schon passiert, dass ich an eine Vernissage bin von einem Freund und nachher geht man noch essen und dann sitzt man an einem Tisch und dann, kennst du ja auch, und du fragst den neben dir, was machst du, und der sagt irgendwie, ich bin Kurator im Heidelberger Museum. Man versteht sich gut, man redet gut und so, und am Schluss sagt er dir, ja, schickst du mir einen Katalog, oder ich weiss auch nicht was.«

Aus einer solchen Begegnung kann sich, wie Künstler D betont, durchaus eine Zusammenarbeit ergeben. Doch weil sich dies nicht planen lässt, ist es umso wichtiger, aktiv am sozialen Leben teilzunehmen, viele Begegnungen zu suchen und sich nicht zu verkriechen. In dramatisierendem Ton schildert er, dass sich im Rahmen eines einzigen kurzen Vernissagebesuches ein wichtiger Kontakt ergeben könne, aber zahlreiche quasi erfolglose Ausflüge hierfür notwendig seien:

»Und in dieser halben Stunde kann es genau sein, dass du in jemanden hinein ›latschst‹, der ungefähr dein Feld abdeckt. Kann sein. Aber es kann natürlich auch wirklich von zehn mal neun mal ein Nuller sein und einmal kann es ein Treffer sein.«

Mehrfach wehrt sich Künstler D antizipierend dagegen, dass die Frage der Kontaktgenerierung gegen das Argument der künstlerischen Qualität ausgespielt wird:

»Ich glaube, es ist einfach ein Teil des Projekts, aber ich würde nie, nie, nie sagen, das ist gut, nur da an die Partys zu gehen und erst dann kommt das Projekt, das würde ich nie sagen. Die Arbeit muss eben auch noch stimmen. Wenn sie dich nur einen netten, ›glatten‹ Typ finden und die Arbeit eine Katastrophe ist... Aber es ist schon wichtig.«

Seine Einschätzung ist durchaus widersprüchlich: Auf der einen Seite betont er die Freiwilligkeit der Vernetzungsaktivitäten; auf der anderen Seite äussert er sich dahingehend, dass man ohne solche kaum bestehen könne, wobei er die Bedeutung von Kontakten zu rationalisieren sucht: »Wenn du Kuratorin bist, gehst du zuerst in die Ateliers, die du einfach kennst. Also du nimmst auch nicht das Telefonbuch von New Dehli in die Hand und schaut, wer ist da Künstler, geht gar nicht.« Die ausgesprochen personen- und ortsgebundene Möglichkeit der Generierung von Kontakten durch die Provokation glücklicher Zufälle relativiert er hingegen gegenüber der Bedeutsamkeit von internationalen Kunstaustellungen und Messen. Wenn es darum geht, über einen

lokalen Raum hinaus Aufmerksamkeit zu bekommen, führt an diesen Anlässen, wie D betont, kein Weg vorbei.

»Je suis un solitaire qui n'aime pas la solitude.«

Die Thematisierung von Beziehungsarbeit ist mit verschiedenen Widersprüchen verknüpft. Sie zeugt von Zwängen, asymmetrischen Konstellationen sowie einem gewissen Druck, das Gewicht des sozialen Kapitals sowie feldtypische Formen der Kontaktherstellung zu legitimieren. Darüber hinaus nimmt sie häufig antizipierend die Qualität der künstlerischen Arbeit (bei potentielltem oder aktuellem Desinteresse durch Galeristen, Kuratoren etc.) aus der Schusslinie. Dass die Generierung von Kontakten weitgehend als etwas Schwieriges präsent ist, hängt zum einen mit der eigentümlichen Aporie zusammen, als Künstler das eigene Geschick nicht aktiv in die Hand nehmen zu dürfen und dennoch mit der Forderung konfrontiert zu sein, sich erfolgreich zu vernetzen. Zum anderen zeichnet sich ab, dass die Grenzen und Modi der feldspezifischen Sozialität erst erlernt werden müssen. Es gibt eine bestimmte Art von Geselligkeit, die einen wichtigen Teil des künstlerischen Spiels ausmacht. Kunstschaaffende versuchen mehr oder weniger erfolgreich, mit dieser zu Rande zu kommen. Ein wichtiges Thema in den Interviews ist denn auch das Scheitern. Teils konstatieren Kunstschaaffende, Vernetzungsaktivitäten sträflich vernachlässigt zu haben – so beispielsweise Künstler L, der erzählt, seinen Aufhalten sei die Dimension der Beziehungsarbeit weitgehend abgegangen:

»Es ist bei mir eher im Hintergrund gewesen. Ich hätte eindeutig mehr daraus machen können, aus dieser Situation, bin dort ein wenig schlampig gewesen. Also gerade jetzt in New York und auch in Paris, da hätte ich mehr machen können. Nicht, dass man eigentlich mit der Doku vorbeigeht, aber dass man einfach gezielt an gewisse Partys geht, an gewisse Ausstellungseröffnungen und dann eigentlich so Leute kennen lernt. Aber ich habe das leider oft, also zu lange ein wenig unterschätzt, diesen ganzen eben Netzwerkaufwand und auch administrativen Aufwand, habe das oft einfach so ein wenig unter den Tisch gewischt.«²⁰

Manchmal schreiben sich Kunstschaaffende in Sachen Beziehungsarbeit selbst schlicht Unfähigkeit zu. Künstler G beispielsweise behauptet, an sozialen Hemmungen zu leiden. Er war mit einem Stipendium für einige Monate in Berlin und betont, wie wichtig es sei, gewisse Anlässe im Feld der Kunst zu frequentieren. Wie D verbindet er damit die Möglichkeit, (im Idealfall) konsequenzenreiche Kontakte zu knüpfen, locker mit Personen ins Gespräch zu

20 Interview Künstler L, 2004

kommen, später im Atelier besucht und daraufhin an Ausstellungen eingeladen zu werden. Er selbst sei unfähig zu diesem Spiel:

»Mais pour ça, il faut commencer par rencontrer des gens. Et donc, il faut faire ça. Il faut aller aux vernissages et il faut être un peu social. Et il faut savoir faire ça. Et ça, c'est malheureusement, c'est vachement important. Malheureusement pour moi. Parce que moi, si vous avez la gentillesse, vous me trouvez sympathique. Moi je suis sympathique plutôt quand on vient vers moi. Moi, je n'arrive pas, je ne vais pas vraiment voir les gens, voilà.«²¹

Wo liegt das Problem? Lehnt Künstler G Smalltalk ab? »Non, parce que ce n'est pas facile pour moi. Moi, j'aime le blabla. Mais c'est difficile pour moi d'être le premier à parler, voilà, oui. Ou alors, pour moi, j'arrive à parler, mais quand on me donne un peu le cadre.« Im Kontext seines Aufenthaltes in Berlin soll es besonders drastisch gewesen sein: »Alors, moi à Berlin, malheureusement, je n'ai parlé avec personne du monde de l'art. Parce que je ne sais pas faire ça.«

Das Erzählen der eigenen, als defizitär beschriebenen Vernetzungsaktivitäten ist ambivalent. Auf der einen Seite werden sie ernsthaft als etwas Problematisches thematisiert, das mit den Gepflogenheiten des Praxisgebietes kaum kompatibel ist und dem eigenen Vorankommen im Wege steht. Auf der anderen Seite entbehrt die Art und Weise, wie über die eigene Schüchtern beziehungsweise Nachlässigkeit gesprochen wird, nicht einer gewissen Leichtigkeit und Stilisierung. Die diagnostizierten »Mängel« werden nicht als etwas zur Sprache gebracht, dessen man sich quasi zu schämen brauchte. Obgleich die Ideale des unternehmerischen Selbst und der Imperativ des Erfolgs dem künstlerischen Feld alles andere als fremd sind, fungieren Unfähigkeit zum »Selbstmarketing« sowie eine gewisse Kauzigkeit nicht selten als tugendhafte Laster, die im Zweifelsfall für die künstlerische Integrität sprechen.²² Augen-

21 Interview Künstler G, 2005

22 Besonders ausgeprägt zeichnet sich diese Konstellation in den Erzählungen einer Künstlerin ab, die nach Abschluss der Kunsthochschule einige wichtige Förderpreise und Stipendien erhalten hatte, im Kunstfeld aber nie richtig Fuss fassen konnte. Sie äussert sich im Interview vehement gegen Vermarktungsstrategien in der Kunst (etwa in Form von Open Studio Anlässen, die sie mit der Fernsehshow »Big Brother« vergleicht), gegen Vernetzungsaktivitäten in Form von Vernissagebesuchen (»tu vois des prostituées«) und setzt die Zusammenarbeit mit Galerien einigermassen direkt mit Auftragskunst gleich: »J'ai un petit peu boycotté, peut-être boycotté d'une manière idiote, mais je n'avais pas envie, je n'ai pas envie de devenir l'artiste qui se fait le travail que la galerie demande, qui travaille sur commande et tout ça. Donc, voilà, c'est une manière de me préserver qui ne m'a pas aidé du tout à continuer à travailler, parce que j'ai beaucoup de difficultés maintenant, mais voilà, c'est un choix quoi. C'est, si je veux

fällig ist, dass diese Art von Problematisierung ausschliesslich in Interviews mit Kunstschaffenden auftaucht, die im Feld der Kunst (mehr oder weniger ausgeprägt) Grenzgänger sind und nur punktuell über feldrelevante Kontakte verfügen. Wenn auch die thematisierten Schwierigkeiten in sozialen Belangen zu diesem Mangel an tragfähigen Beziehungen beigetragen haben mögen, so können sie gleichwohl nicht schlicht als Tatsachenberichte aufgefasst und für die Marginalität der Kunstschaffenden verantwortlich gemacht werden. Diese Künstlerinnen und Künstler haben nur vereinzelt die Erfahrung gemacht, vorgestellt und protegiert zu werden, und überschätzen tendenziell die Bedeutung proaktiver Bestrebungen, von denen vergleichsweise erfolgsverwöhnte Kunstschaffende weitgehend unisono berichten, dass sie nicht nur wenig bringen, sondern teils sogar schaden. Die thematisierten Kontaktschwierigkeiten haben eine ausgeprägt defensive Stossrichtung und tendieren dazu, vorwegnehmend kritische Nachfragen beziehungsweise Verdachtsmomente bezüglich der eigenen künstlerischen Arbeit abzuwenden. Dass es automatisch weitergehe, wenn man gute Arbeiten mache, bestreiten diese Einschätzungen vehement. Sie sehen ›weltlichen‹ Erfolg vornehmlich durch versiertes Selbstmarketing und geschickte Beziehungsarbeit verursacht. Die Qualität der Arbeit wird so von einer engen, kausalen Verknüpfung an den Erfolg (oder Misserfolg) im Feld der Kunst losgelöst. Die Problematisierung der eigenen Geschäftstüchtigkeit scheint für Kunstschaffende, denen wenig institutionelle Anerkennung zuteil wird, eine überlebenswichtige Strategie abzugeben. Sie zielt stabilisierend auf die »illusio« im Sinne Bourdieus: auf die Spielbereitschaft sowie die Motivation, sich in diesem Gebiet (gleichwohl) zu betätigen.

Bezeichnenderweise unterscheiden sich die Erzählungen der ›defizitären‹ Vernetzungsaktivitäten vom Stil her von Schilderungen bedrohlicher Einsamkeit, wie sie teilweise erfahren wird, wenn ein Stipendiat am Atelierort (zumindest anfänglich) überhaupt keine Leute kennt. Offenbar ist es in einem freischwebenden Studio ebenso wie an der grossen Cité Internationale des Arts in Paris nicht sonderlich schwierig, sich isoliert und etwas verloren zu fühlen.²³ Nicht jede Erzählung von Einsamkeit ist ein auf die Stabilisierung

faire du business je vais travailler à Wall Street ou quelque chose comme ça. Je vais directement là ou il y a du fric.« Interview Künstlerin B, 2005

- 23 Wegen der Vielzahl an Ateliers und der Struktur der Institution scheint die Cité gewissermassen prädestiniert zu sein für Gefühle der Isolation, das geht aus diversen Interviews hervor. Künstler J, der ein halbes Jahr hier verbracht hat, umreist die Situation folgendermassen: »Und in dieser Cité, auch wenn das toll tönt, aber es ist auch ein wenig ein Ghetto, also es hat zwar Ausgänge, aber viele einsame Künstler, die nicht so recht wissen, wie sie jetzt eh, ja.« Die ersten Wochen an dieser Stätte seien »ziemlich hart gewesen« und hätten ihn »in eine Krise gestürzt«. Bis er dann einige Leute kennen gelernt hatte, musste er bereits wieder die Koffer packen. Interview Künstler J, 2004 – Auch am P.S.1 in New

der künstlerischen »illusio« hinwirkendes *doing artist*. Einsamkeit im Sinne einer menschlichen Isolierung wird mehrfach als Problem beschrieben – auch von Kunstschaffenden, die grundsätzlich gut vernetzt sind. Dass die Organisation Trans Artists einen Postkartenservice für einsame Stipendiaten ins Leben gerufen hat, spricht (bei allen humoristischen Konnotationen) für sich.²⁴ Gerade wenn dies für Künstlerinnen eine ungewohnte Erfahrung ist und sie sich selbst als halbwegs gesellig wahrnehmen, werden konkrete Forderungen an die Adresse von Kulturförderungsinstitutionen formuliert. Künstler S etwa war ungefähr zehnmal in seiner Berufsbiographie »Artist in Residence« und betont, dass Einsamkeit vor allem zu Beginn des Aufenthaltes regelmässig ein Problem gewesen sei: »Es kann wirklich schwierig sein, also rein so psychomässig. Also du kannst wirklich durchdrehen.«²⁵ Diese Gefahr besteht S zufolge vornehmlich deshalb, weil ein entsandter Künstler schnell einmal in die Situation komme, tagelang kein face-to-face Gespräch führen zu können. Von den Kulturförderungsinstitutionen verlangt er deshalb, soziale Anlässe zu organisieren, um insbesondere Kontakte unter Kunstschaffenden zu fördern, die sich in einer ähnlichen Situation befinden. Es sollte nicht so sein wie im »Kindergarten, wo du dann so jeden Tag etwas organisiert bekommst«, aber eine ernsthaft verfolgte Bestrebung. Vor dem Hintergrund der Einsamkeitsproblematik plädiert er denn auch dafür, Kunstschaffende nicht in vereinzelte Studios, sondern primär an internationale Künstlerstätten zu entsenden, und rät insbesondere dazu, von »kontraproduktiven« Landverschickungen abzugehen: »Ja, ich meine, es gibt natürlich Leute, die gerne sechs Monate irgendwo isoliert in der Landschaft sind und so, ja, es ist wahrscheinlich die grosse Ausnahme.«

Vergleicht man die Erfahrungsberichte von Musikerinnen mit den Erzählungen von (visuellen) Künstlern, so fällt ins Auge, dass letztere vergleichsweise ausgeprägt das Modell des Solitärs verkörpern.²⁶ Während Musikerinnen typischerweise dezidiert darauf hinwirken, Kontakte zur lokalen Szene herzustellen und in neuen Formationen zu spielen, tauchen in den Erzählungen von bildenden Künstlern zahlreiche Tätigkeiten auf, die alleine bestritten werden. Dies gilt etwa für die Erkundungstouren vor Ort, aber auch für manche Schritte der künstlerischen Arbeit im engeren Sinne. Nun scheint aber gerade der Umstand einer vergleichsweise starken Vereinzelung Kontakte umso

York beschränkte sich der Austausch, wie eine ehemalige Stipendiatin betont, teilweise auf kurze Gespräche unter den Anwesenden: »J'ai eu, par chance, j'ai eu beaucoup d'amis suisses qui étaient là-bas, mais sinon, j'aurais été vraiment seule.« Interview Künstlerin B, 2005

24 http://www.transartists.nl/articles/postcard_service.520.html, 6. Juli 2009

25 Interview Künstler S, 2004

26 Punktuell liessen sich solche Vergleiche anhand archivierter Dokumente (Kairo-Stipendium) oder publizierter Berichte (Chicago-Stipendium) anstellen.

wichtiger zu machen. Abgesehen von Arbeitsbündnissen mit Kuratorinnen, Galeristen und Kritikern geht es bei diesen massgeblich um Austausch mit anderen Kunschtchaffenden. In den Interviews ist nahezu ausnahmslos unterstellt, dass ein Dasein ohne Künstlerkollegen vor Ort eigentlich undenkbar ist. Kunschtchaffende versuchen während der Aufenthalte Verbündete zu gewinnen, die quasi funktional bedeutsam sind, sich indes nicht auf diese Komponente reduzieren lassen. Dies gilt besonders für Aufenthalte jenseits abendländischer Kulturen, wobei hier die Möglichkeit, sich an einem Ort bewegen und orientieren zu können, massgeblich von solchen Beziehungen abhängt.²⁷ Komplizenschaften kommen aber auch in Kunstmetropolen zum Tragen – sie entspinnen sich hier primär unter zeitgleich anwesenden »Artists in Residence«. Die Beziehungsgeflechte decken eine breite Spannweite an Formen ab. Sie sind bedeutsam, wenn es darum geht, sich Infrastruktur anzueignen (Räumlichkeiten, Fahrzeuge) und sich längerfristig an einem Ort niederzulassen. Gewisse soziale Beziehungen basieren massgeblich auf diskursivem Austausch sowie gemeinsamen Unternehmungen. Schliesslich kommt den Liebesbeziehungen unter Kunschtchaffenden im Rahmen von Residenzen eine wesentliche Bedeutung zu. Ohne dass in den Interviews und bei den Recherchen spezifisch auf dieses Phänomen fokussiert wurde, zeichnete sich unübersehbar ab, dass Künstlerstätten veritable Dreh- und Angelpunkte für die Generierung von Liebesbeziehungen bilden. Dies gilt keineswegs allein für die Cité Internationale des Arts in Paris, die Künstler J als »ein kleines Liebesnest« beschreibt²⁸, sondern ist ein mit dem »Artist in Residence« augenscheinlich untrennbar verknüpftes Phänomen. Von den interviewten Kunschtchaffenden haben mehrere ihren Lebenspartner beziehungsweise ihre Ehefrau im Kontext einer Künstlerstätte kennen gelernt. Die Implikationen dieses Umstandes sind berufsbiographisch nicht nebensächlich. Mitunter entstehen aus diesen Begegnungen Künstlerduos und Partnerschaften, so bei den Künstlern Teresa Hubbard und Alexander Birchler.²⁹ Fast durchgehend sind solche Liebesver-

27 Solche Kontakte unter Kunschtchaffenden werden häufig durch lokale Kulturförderungsinstitutionen (typischerweise: die vor Ort agierende Pro Helvetia) vermittelt; teils kommen sie aber auch quasi automatisch an Künstlerstätten in Gange, in denen Studios teils an lokale Künstler, teils an Gastkünstler vergeben werden. So erzählt Karin Suter über ihren Aufenthalt in Peking: »Ich habe dann auch einen Künstler in diesem Atelier, in diesem Compound irgendwie kennen gelernt, das ist mein Nachbar gewesen, und nach zwei Monaten habe ich ihn kennen gelernt. Und er hat auch so ein bisschen Englisch gekonnt. Und wir sind dann eh sehr viel zusammen unterwegs gewesen. Und er hat mich dann eher so in seine Kreise mitgenommen und ich habe mich dann gar nicht mehr so um die Ausländer gekümmert.« Interview Karin Suter, 2007

28 »Es hat viele kleine Affären gehabt, praktisch jeder, den ich von der Schweiz aus gekannt habe, der dort hin ist, hat einfach mindestens eine Affäre in diesem Haus gehabt.« Interview Künstler J, 2004

29 Teresa Hubbard in E-Mail vom 14. Dezember 2004

hältnisse hinsichtlich der Frage, wo nach dem Stipendienaufenthalt der Arbeits- und Lebensort fixiert werden soll, von grosser Bedeutung. Gerade bei jungen Kunschtchaffenden haben die örtlichen Entscheidungen wiederum Konsequenzen für die Positionierung im Kunstfeld. Eine Niederlassung in den Kunstmetropolen New York und Berlin korreliert häufig mit einer Liebesbeziehung vor Ort. Die Rolle von »Artist in Residence«-Programmen für die Transnationalisierung des künstlerischen Liebeslebens wurde in diesem Zusammenhang nicht systematisch verfolgt, wäre aber (auch wegen der räumlichen Implikationen) eine eigene Untersuchung wert.

Nicht zuletzt kommt in den Interviews zur Sprache, dass im Rahmen von Atelieraufenthalten Kontakte zu Schweizerinnen und Schweizern vor Ort hilfreich sind und eine gewisse Rückendeckung bieten. Dies gilt nicht nur für Akteure, die konkret in das Residenzgeschehen involviert sind – etwa für die Mitarbeiterinnen der Verbindungsbüros von Pro Helvetia –, sondern auch für Personen, die mit diesen Programmen reichlich wenig zu tun haben. Das Phänomen der schweizerischen »Solidargemeinschaften« kommt vornehmlich im Zusammenhang mit New York zur Sprache. Es wird (wie man vielleicht angesichts der breiten Orientierung am Ideal des Kosmopolitischen und Weltgewandten vermuten könnte) kaum problematisiert, im Gegenteil.³⁰ Ergeben sich konkret über diese Verbindungen Ausstellungsmöglichkeiten, werden sie zwar typischerweise geschätzt und auch wahrgenommen, aber nur eingeschränkt als Ausdruck einer künstlerischen Anerkennung thematisiert. So erzählt Künstler D über den Aufenthalt in New York und seine Ausstellungstätigkeit während dieser Zeit:

»Also im Swiss Institute ist noch etwas gewesen, aber das ist natürlich auch im Zusammenhang gewesen mit, das ist auch logisch gewesen, dass die, das ist damals die [Kuratorin M] gewesen, die das Swiss Institute geleitet hat. Die ist mal zu mir ins Atelier gekommen und hat mich dann an eine Gruppenausstellung eingeladen. Dieser Kontakt ist natürlich zustande gekommen, weil sie im Swiss Institute gearbeitet hat und ich auch Schweizer bin. Sie ist zu mir gekommen, weil ich Schweizer bin. Hätte natürlich immer noch die Möglichkeit gehabt zu sagen, ja, sali, du bist Schweizer, wunderbar, aber mit deiner Arbeit kann ich nichts anfangen. Aber sie hat

30 Bezeichnend hierfür ist die Schilderung von Künstlerin C: »Dann gibt es eine grosse Schweizer Kolonie in New York, die im Gegensatz zu anderen Orten im Ausland, wo man vielleicht nicht so gerne Schweizer sieht, sieht man sie da gerne, oder. Weil es ist eigentlich sehr wichtig, den Zusammenhang zu haben zu seinem eigenen Kontext, zu seinem eigenen Kulturraum, weil diese Leute können einem helfen. Die Leute können einem Beziehungen verschaffen, irgendwelche, alles, was man sucht, muss man immer jemanden anrufen und fragen, du, wo finde ich das, wo ist jenes, wo ist anderes, oder. Dann muss man sich irgendwie in die Beziehungsstrukturen einfügen. Und da sind Schweizer eben sehr wichtig.« Interview Künstlerin C, 2004

dann plötzlich etwas in meinem Atelier entdeckt, das sie in der Ausstellung, die sie gerade am Planen gewesen ist, auch gut hat integrieren können.«³¹

Lehrreiche Kontakte

Die Atelier- und Mobilitätsbiographie von Gerda Steiner (1967) sowie ihre Auffassung von Beziehungsarbeit unterscheiden sich von der bisher skizzierten Landschaft teilweise in signifikanter Weise; zugleich sind sie für das künstlerische Feld der Gegenwart symptomatisch.³² Steiners Position ist in unserem Zusammenhang besonders bemerkenswert, weil sie ihre zahlreichen Ateliernaufenthalte weitgehend jenseits der gegenwärtig dominierenden Kunstmetropolen verbracht hat, im Feld der Kunst aber eine vergleichsweise starke Position einnimmt. Interessant ist auch, dass sie hinsichtlich der Beziehungsarbeit die Haltung vertritt, dass die über Reisen und Ateliernaufenthalte hergestellten Kontakte vornehmlich in Bezug auf das für ihre Praxis relevante Künstlerwissen wichtig geworden sind.

Steiner hat nach der obligatorischen Schulzeit in Luzern einen gestalterischen Vorkurs sowie nach einem kürzeren Abstecher in die Graphik in Basel die Malfachklasse besucht. Mitte zwanzig erhielt sie ein Stipendium für die Cité Internationale des Arts und hatte so, wie ein Grossteil der Kunstschaaffenden aus der Schweiz, das erste Auslandsatelier in Paris. Ein Jahr später war sie mit der Christoph Merian Stiftung in Montréal. Ende der 1990er Jahre unternahm sie mit ihrem (Künstler-)Partner Jörg Lenzlinger eine ausgedehnte Reise nach Indien, Nepal und Indonesien, die in die Künstlerstätte Gertrude Contemporary Art Spaces in Melbourne mündete. Weiter waren die zwei Kunstschaaffenden im Jahr 2003 mit einem Atelierstipendium für drei Monate in Mali (Bamako) sowie drei Jahre später als »Artists in Residence« bei artpace in San Antonio. Wie Gerda Steiner war auch Jörg Lenzlinger vor der gemeinsamen Praxis mehrfach alleine als Stipendiat im Ausland – unter anderem verbrachte er einen Aufenthalt am Exploratorium in San Francisco. Spricht Steiner über ihre verschiedenen Residenzen und Reisen, so stehen sie ganz im Zeichen von Erkundungstouren, wobei sie die einzelnen Unternehmungen auf je besondere Ausgangslagen und Interessenskonstellationen zurückführt. Mit den Ateliernaufenthalten sowie den auf eigene Faust unternommenen Reisen verbindet sie vornehmlich die Möglichkeit einer erweiterten Denkungsart. Atelierstipendien und Reisen ermöglichen, wie Steiner betont,

31 Interview Künstler D, 2004

32 Das Interview mit Gerda Steiner fand im April 2007 in Uster statt – zu einem Zeitpunkt, als der Untersuchungsprozess schon relativ weit fortgeschritten war und sich Steiners Position in kontrastiver Hinsicht als besonders aufschlussreich abgezeichnet hat.

vergleichbar wie die zahllosen, vornehmlich zu Beginn der Künstlerbiographie wahrgenommenen Erwerbstätigkeiten ausserhalb des künstlerischen Praxisgebietes (im Bahnhofbuffet, auf dem Bau, in der Condomeria, als Christbaumverkäuferin etc.) eine Transzendierung der gewohnten Perspektive: »Dort siehst du auch wieder in andere Sachen rein, hast andere, neue Blickwinkel. Und das ist eigentlich das Wichtige«.

Auf den Spuren skurriler Praktiken

Die Erweiterung des Perspektivenspektrums taucht in Steiners Erzählung nicht als Selbstzweck auf, sondern als entscheidende Grundlage für die eigene Arbeit – »wir reisen auch, weil das unsere Arbeit enorm bereichert.« Zwischen den spezifischen Arbeitsinteressen einerseits sowie den jeweiligen örtlichen Erkundungen andererseits unterstellt sie ein intensives Wechselverhältnis. Insofern ihre Erzählungen weder von provozierten zufälligen Begegnungen mit Galeristen und Kuratorinnen noch massgeblich von Akteuren des künstlerischen Praxisgebietes handeln, entsteht der Eindruck, dass im Kontext dieser Aufenthalte die Vernetzungsidee (im Sinne einer Generierung von feldrelevanten Kontakten) keine Rolle spielt. Doch einer solchen Sichtweise tritt Steiner dezidiert entgegen – betont, Beziehungsarbeit habe schon eine zentrale Rolle gespielt, »aber anders«:

»Wir haben zum Beispiel oft auch Wissenschaftler gesucht, oder, in Australien, als wir durch diese Wüste sind, haben wir einen Wissenschaftler gesucht, der spezialisiert ist auf Pilze. Wir haben dann einfach, wir gehen eher diesen Leuten nach, die halt gerade auch in diesem Interesse arbeiten, oder auch Bauern, oder was weiss ich was, Kamelzüchter. Wir sind durch die Wüste gereist und dann hat einer einen Vortrag gehalten über Füchse, ein Wissenschaftler, das ist hoch interessant gewesen. Und an diesem Vortrag sind vielleicht fünf Nasen gewesen, aber da ist der Kamelzüchter dabei gewesen, und dieser Kamelzüchter hat uns viel über Kamele erzählen können und über diese Kamele, die sie einfangen und nach Saudi Arabien bringen. Und jetzt sind wir ja gerade in Saudi Arabien gewesen, wo sie Kamelrennen machen.«

Vornehmlich über Wissenschaftler, aber auch über andere Akteure generieren Steiner und Lenzlinger Wissen, das für ihre künstlerische Tätigkeit einen konstitutiven Fundus bildet. Kontakte zu Akteuren, die scheinbar nichts mit Kunst zu tun haben, sondern in anderen Zusammenhängen agieren (etwa Tänzerinnen und Zirkusartisten beim Aufenthalt in Montréal) – genau diese Kontakte werden von Steiner als keineswegs peripher für die eigene Berufstätigkeit thematisiert. Der Reiz dieser Kontakte besteht im Wesentlichen darin, dass sie Erkenntnisse über Phänomene und deren Hintergründe ermöglichen, die man in keinem Buch nachlesen kann. Sie erschliessen sich nur, wenn man

reist, mit verschiedenen Personen spricht und/oder an ihrer Praxis partizipiert. So bringt Steiner den Umstand, dass sie in Montréal dank vieler »Querbeet-Freundschaften« aus Tanz und Zirkus selbst häufig getanzt hat, mit einem geschärften Problembewusstsein für Räumlichkeit und Bewegung in Verbindung, das wiederum Ausgangspunkt für das Interesse an räumlich bezogenen Arbeiten und Wandmalereien war. Seit einigen Jahren richtet sich das Interesse von Steiner und Lenzlinger vornehmlich auf die Grenzbereiche von Kultur und Natur, auf stoffliche Praktiken und Technikkulturen, die sie in eigensinniger Weise aufgreifen. Das Augenmerk richtet sich dabei besonders auf wenig alltägliche, scheinbar abstruse, bizarre Prozeduren, die ihrem funktionalen Kontext enthoben und in neue Zusammenhänge eingespeist werden, wo sie eine eigentümlich expressive Wirkung entfalten. Steiner betont im Interview zwar, dass Wissensaneignung auch auf anderen Wegen, durchaus auch vom Schreibtisch aus, erfolgen kann: »Ich habe letztthin einen jungen Philosophen kennen gelernt. Der weigert sich, irgendwohin zu gehen. Er hat gesagt, er mache alles mit Google. Das ist sein Wissen. Und es funktioniert eben auch, weißt du (lacht)«. Sie und Jörg Lenzlinger gehen indes dezidiert »ins Feld«, eignen sich vornehmlich über den direkten Kontakt zu Experten sowie auf der Basis von quasi-ethnographischen Beobachtungen Wissen zu ihrem jeweiligen Interessensgebiet an. Zu diesem Zugang gehört eine ausgeprägte Fokussierung auf materiale, gegenständliche Praktiken, ein Lob der Handarbeit, subversive Strategien hinsichtlich der Hierarchisierung materialer Kulturen sowie vorsätzlich-ironische Zusammenführungen von gemeinhin getrennten Objekten und Techniken.³³

Steiner und Lenzlinger arbeiten vornehmlich in den Medien Installation und Aktion, wobei sie ihre Praxis häufig auch ausserhalb der White Cube-Konstellation ausüben – etwa in einer Bibliothek, einer Silbermine, im Altersheim oder in naturhistorischen Museen, so ganz nach der Devise: »Diese Welt, die ist viel grösser als eben nur Kunst, Künstler unter sich in den Städten. Die Welt hat noch viel mehr zu bieten.« Ein Impuls ihrer Praxis verläuft dahin gehend, die Grenzen des künstlerischen Feldes zu überschreiten, ohne dieses zu verlassen. Steiner und Lenzlinger bewegen sich mit ihrer Arbeit in einem künstlerischen Kontext, der gewissermassen einen Sonderdiskurs innerhalb des breiteren kulturalistischen Zuganges bildet. Zeitlich weitgehend

33 Wenn auch Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger augenscheinlich eine Affinität zu ausseralltäglichen, gewissermassen skurrilen Praktiken als Untersuchungsgegenstand haben, so gilt für sie dasselbe, was Klaus Amann und Stefan Hirschauer für die Ethnographie konstatieren: »Die in der Ethnographie liegende Affinität zum Kuriosen ist nicht eine Eigenschaft bevorzugter Gegenstände, sondern das Potential, alle möglichen Gegenstände »kurios«, also zum Objekt einer ebenso empirischen wie theoretischen Neugier zu machen.« Amann/Hirschauer (1997: 9)

parallel zur Entstehung kulturwissenschaftlicher Untersuchungen von naturwissenschaftlichen Praktiken und zur Logik des Labors in den 1980er Jahren³⁴, gibt es auch im Kunstfeld intensive, unterschiedlich ausgerichtete Auseinandersetzungen mit Technologien sowie naturwissenschaftlichem Wissen und Forschungsstrategien. Diese Praktiken sind eng mit Organisationen verknüpft, die solche Annäherungen und Beobachtungen ermöglichen – dies sind neben Museen typischerweise Residenz-Programme, die Aufenthalte in Labors vorsehen.³⁵ Jörg Lenzlinger hat sich sehr früh in seiner Biographie solchen Problemstellungen gewidmet, in einschlägigen Kontexten Residenzen verbracht (insbesondere im erwähnten Exploratorium Science Center in San Francisco) und ausgestellt – etwa in einem naturhistorischen Museum sowie im Technorama. Diese Komponente ist auch in der Zusammenarbeit von Steiner und Lenzlinger wichtig geblieben und ist von den Künstlern in unterschiedlichsten Kontexten erprobt worden.

Globalisierte Ausstellungskunst

Die Möglichkeit, sich innerhalb des künstlerischen Mikrokosmos und gleichzeitig ausserhalb der klassischen Ausstellungsräume betätigen zu können, diskutiert Steiner als ein Privileg, das massgeblich durch den Erfolg an der Biennale Venedig 2003 mit ihrer Installation »Fallender Garten« in San Staë möglich wurde. Nicht nur hat sich im Anschluss an diese Ausstellung Steiners und Lenzlingers Praxis sprunghaft internationalisiert. Auch wurde mit diesem Auftritt, wie Steiner deutlich macht, ihre Verhandlungsbasis besser sowie die Grundlage dafür geschaffen, eine Entlohnung für die (weitgehend unverkäuflichen) installativen Arbeiten verlangen und diese so finanzieren zu können. Mit dem Ausstellungserfolg in Venedig haben sie verstärkt die Möglichkeit, ihren Anliegen in Verhandlungen Gewicht zu verleihen und die Konturen ihrer Engagements eigenständig mitzugestalten: »Ja, das kannst du natürlich auch erst, eben, wir haben uns natürlich nach der Biennale viel mehr Rechte rausnehmen können, wir haben viel eher sagen können, dann und dann nicht, oder zu diesen Bedingungen. Aber das kannst du nicht, wenn du jung bist.«

Der Auftritt an der Biennale Venedig hat auch eine ausgeprägte Synchronisierung der Reise- und Ausstellungstätigkeit nach sich gezogen. In den Jahren zuvor waren diese Aktivitäten in Steiners Biographie nur lose miteinander

34 Knorr Cetina (1984); Latour/Woolgar (1986)

35 Verschiedene künstlerische Laborstudien bzw. institutionelle Arrangements sind diskutiert in Scott (2006) sowie Harris (1999: 3-11). Den besten Überblick über die weltweit bestehenden Programme, die Aufenthalte von Kunstschaaffenden in Labors vorsehen, bietet die Interessengruppe Artsactive – International network of artists' programs in science and industry research lab. <http://www.artsactive.net/en/>, 26. August 2008

verknüpft. Die Mobilität war damals primär über Atelierstipendien oder aus eigener Tasche finanziert. Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger verbanden ihre Reise nach Südostasien und Australien durchaus auch mit Aktionen; die Ausstellungstätigkeit fand indes über weite Strecken in der Schweiz statt. Im Anschluss an die Biennale, mit den vermehrten Einladungen im globalen Rahmen – vornehmlich auch ausserhalb Europas – ist die Mobilität massgeblich diesen Interventionen geschuldet, die typischerweise mit längeren Aufenthalten vor Ort verbunden sind. Steiner zufolge suchen und organisieren sie das Material primär vor Ort und planen die jeweiligen Aufenthalte so, dass sie »noch ein bisschen auch etwas mitbekommen und schauen gehen können«. Im vergangenen Jahr sind sie lediglich zwei Monate zu Hause in Uster gewesen.

Was Atelieraufenthalte angeht, so ist dieser Aspekt mit der Internationalisierung nicht einfach verschwunden – sowohl in Mali als auch in San Antonio waren Steiner und Lenzlinger nach ihrem Auftritt in Venedig –, doch hat sich die Form angepasst: Auf der einen Seite handelt es sich bei diesen Aufenthalten nicht um ganzjährige, sondern um kürzere Residenzen von zwei, drei Monaten; auf der anderen Seite scheinen Institutionen wichtiger geworden zu sein, bei denen man sich nicht bewerben kann, sondern die ihrerseits einladen und den Aufenthalt finanzieren. Ihr Aufenthalt bei artpace in San Antonio ist symptomatisch für ihre veränderte Position im Feld der Kunst beziehungsweise für die Globalisierung ihrer Ausstellungstätigkeit – er kam Steiner zufolge über die Empfehlung einer japanischen Kuratorin zustande. Mit der Intensivierung und Internationalisierung der Arbeit ist die Frage der Erreichbarkeit zu einer zentralen Problematik geworden, was die Notwendigkeit impliziert, die einzelnen Aufenthalte auf eine optimale Dauer hin zu begrenzen. Steiner macht deutlich, dass ihre Installationen durchaus zeitaufwändig sind und zeitliche Zuwendung beanspruchen »dürfen« –, jedoch anderen Arbeiten nicht zu sehr im Wege stehen sollten. Längere Aufenthalte an einem Ort, unabhängig von konkreten Projekten, stehen nicht (mehr) zur Diskussion. Eine mit der Frage der Erreichbarkeit zusammenhängende wichtige Problemstellung ist zudem die der Kommunikationskontrolle. Häufig wird diese über die Galerien wahrgenommen – zumal im angelsächsischen Raum. Gemäss Steiner ist das bei ihnen nur punktuell der Fall; sie sind in vielen Fällen direkt mit Kuratorinnen, Kritikern und Ausstellungshäusern in Kontakt und stützen sich dabei stark auf die Kommunikation via Internet. Steiner zufolge wäre ihre internationalisierte Praxis undenkbar ohne dieses Medium, das auf der einen Seite eine weitgehend ortsunabhängige Erreichbarkeit ermöglicht, andererseits sehr gezielt genutzt werden kann. Steiner beschreibt das Internet als ideales Medium, um eine mobile und weitgehend »selbstverwaltete« Künstlerexistenz führen zu können sowie Reisen und Ausstellungsvorbereitungen unter einen Hut zu bringen.

Die Ausstellungstätigkeit ist in Steiners Wahrnehmung als Kettenreaktion präsent, deren Dynamik sich primär aus der Rezeption ihrer Arbeiten speist: »Wir werden eigentlich praktisch immer eingeladen, weil jemand eine Ausstellung von uns gesehen hat. Das ist sehr schön, das gibt gleich eine Vertrauensbasis.« Weiter betont sie die Bedeutung von Akteuren, die sich anwaltschaftlich verhalten. Wenn die Künstlerin über Einladungen und Ausstellungsmöglichkeiten spricht, so erwähnt sie von sich aus fast immer Personen, die vermittelnd gewirkt haben. Es handelt sich bei diesen um unterschiedliche Akteurstypen – um Kunstschaaffende, Kuratoren, Universitätsprofessoren und nicht zuletzt um die Hauptgalerie. Zunächst spielten sich die Vermittlungs- und Empfehlungstätigkeiten innerhalb Schweiz ab, um sich später auf eine transnationale Ebene auszuweiten und hier ihrerseits eine Eigendynamik zu entwickeln: »Ja, und so zieht das eine das andere nach sich. Das ist eigentlich alles, das wächst so. Es wächst einfach weiter und wir machen auch mit (lacht).«

Steiner macht deutlich, dass für den Anshub dieser Dynamik Beziehungen wichtig waren, die im Kontext von selbstverwalteten Projekten in der »Künstlerjugend« geknüpft wurden. Solche Praktiken tauchen im Interview immer wieder auf und sind durchgehend positiv konnotiert. Steiner attestiert ihnen Bildungseffekte:

»In den früheren Zeiten haben wir oft selbst organisiert, sowohl Jörg als auch ich, oder, die Filiale in Basel, das sind Orte gewesen, die die Künstler selbst organisiert haben. Und das ist natürlich total wichtig, dass man das macht, finde ich, wenn man jung ist, und nicht einfach findet, jene müssen einen jetzt einladen, sondern dass man sich selbst einen »Tschutt« gibt und sich zusammen tut und Sachen organisiert. Das ist super. Du lernst viel, wenn du organisierst, und zwar nicht nur für dich, sondern auch für andere. Weißt du, das ist spannend, ich finde es wichtig, dass man auch zusammenarbeitet. Ich habe viel gelernt dabei.«

Auch sind die in diesem Rahmen geknüpften Beziehungen Steiner zufolge von einer besonderen Solidität. Die kollektive Tätigkeit hat »gute Freunde« geschaffen sowie einen über die konkreten Aktionen hinaus wirkungsmächtigen Zusammenhalt gestiftet.