Andrea Glauser

Verordnete Entgrenzung

Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst

[transcript] Materialitäten 12

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Andrea Glauser
Verordnete Entgrenzung

Materialitäten | Hg. von Gabriele Klein, Martina Löw und Michael Meuser | Band 12

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Andrea Glauser (Dr. rer. soc.) arbeitet am Institut für Soziologie der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kultursoziologie, Soziologische Theorie, Geschichte der Soziologie und Qualitative Sozialforschung.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Andrea Glauser

Verordnete Entgrenzung

Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme
und die Praxis der Kunst

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doctor rerum socialium der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern. Die Fakultät hat diese Arbeit unter dem Titel »Kulturpolitik und künstlerisches Subjekt. Untersuchungen zum ›Artist in Residence‹« am 11. Dezember 2008 auf Antrag der beiden Gutachter Prof. Dr. Claudia Honegger und Prof. Dr. Peter J. Schneemann als Dissertation angenommen, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Auffassungen Stellung nehmen zu wollen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Andrea Glauser
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1244-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Die Zeit ist vorüber, wo man abenteuerlich in die weite Welt rannte.
Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Inhalt

Entsandte Künstler

1 Einleitung 13
Konzeptuelle und methodische Grundlagen 19
Theorie der Felder kultureller Produktion 20
Weltgesellschaft, Nationalstaat, Isomorphien 27
Kontrastierende Fallstudien – Grounded Theory 34
Zum Aufbau der Studie 39

Institutionelle Muster

2 »Mein Job ist ja das Ausstellen.« Kunst als Beruf 45
Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur 50
Prekäre Profession 57
Kunst der Finanzierung 59

3 Der global diffundierte »Artist in Residence« 63
Internationale Künstlerstätten, lokale Indizes 67
Vernetzte Vernetzer 75
Das Atelier in der Fremde als Schaufenster 77
Sozialräumliche Strukturierung zwischen Entgrenzung und Bekräftigung 84

4 Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderung 89
Die ›Entdeckung‹ von Atelierstipendien 89
»Mein Gastspiel ist nicht im Plaza Hotel.«
Raum und physisches Ungemach 95
Bedeutungszuschreibungen – Legitimationen 106
Auswahlprozedere: Wer wird wie zum »Artist in Residence«? 110
Ethik und Pragmatik der Ortswahl 117
Entsendung aus der »Enge«? 121

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Künstlerische Positionierungen

5 Text und Kontext 129
Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst 129
»Hier ist es sehr debattenfreudig.« Geld und Geist in Berlin 131
»Wie in einem unfreiwillig gewählten Exil.«
Atelier und Subjektivität 137
Brot und Kurzweil 143
Explorative Unternehmungen 145
Ethnographische Wende in der Fremde 149
Gewöhnung ans Ungewohnte 152
Verschiebungen in der Arbeitsweise 156

6 Bildungsfragen 159
»Horizonterweiterung« 159
Der Künstler als weltgewandter Tausendsassa 164
Interaktionen als Spiegel 171
Neue Fragen, neue Einsichten 173
Über die Abwesenheit zeitgenössischer Kunst
in den Kunstmetropolen 179
Antiakademische Stossrichtung – Modernes Künstlersubjekt 185

7 Raumzeitliche Konstellationen 191
New York, New York 193
Topos Magnetwirkung 194
Weltgesellschaft im Kleinen 196
Überlebenskunst 200
Passungsverhältnisse 204
Europäische Kunstmetropolen 205
Historisierte Gegenwart 205
Last exit Berlin 208
Kairo als Passion 213
»Da fällst du einfach um.« Ausseralltäglichkeit in Reichweite 216
China und die Zukunft 221
Mehr als ein Robustheitstest: Atelieraufenthalt in Peking 222
Bewegungsmodi: Flanieren versus Jetten 229
Mobilitätsmuster in Künstlerbiographien 232

8 Beziehungsarbeit 237
Durchbruch dank Atelierstipendium? 237
Vorgeschichten 241
Auserwählt werden 243

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Glückliche Zufälle provozieren 245
»Je suis un solitaire qui n'aime pas la solitude.« 247
Lehrreiche Kontakte 253
Auf den Spuren skurriler Praktiken 254
Globalisierte Ausstellungskunst 256

Schlussbetrachtung

9 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte 261
Kulturförderung als Kreativitätstechnologie 267
Instrumentarium mit Vergangenheit – Reflektierte Residenz 272

Literatur 279
Dank 299

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Entsandte Künstler

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

1 Einleitung

Im Jahre 1896 diagnostizierte Hans Auer, Bundeshausarchitekt und damaliges Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, »dass das Durchschnittsniveau der Schweizer Kunst im allgemeinen unleugbar hinter demjenigen anderer Länder, die sich schon seit Jahrhunderten einer systematischen Kunstpflege erfreuen, weit zurückstehe«. Um dieser Misere entgegenzuwirken, sollte »ein Betrag festgesetzt werden für Reise- und Studienstipendien an Künstler, die ihre besondere Befähigung und Reife bereits deutlich an den Tag gelegt haben«.[1] Auers Einschätzung wurde in der Kunstkommission kaum angezweifelt; indes kam es zu einem Gegenvorschlag, der dem skizzierten Problem durch die Gründung einer nationalen Kunstakademie Abhilfe schaffen wollte. Auers Vorschlag vermochte sich durchzusetzen.[2] Drei Jahre später wurden erstmals sogenannte »Eidgenössische Kunststipendien« vergeben, die an einen Aufenthalt in einem Kunstzentrum wie Florenz, München oder Paris geknüpft waren, wo sich die Künstler weiterbilden und die Qualität ihrer Arbeit verbessern sollten. Von den Stipendiatinnen und Stipendiaten wurde verlangt, dass sie der Eidgenössischen Kunstkommission nach Ablauf eines Jahres ausführlich Rechenschaft über ihren Aufenthalt ablegen. Die Unterstützung wurde nur dann fortgesetzt, wenn sich in den Arbeiten Fortschritte ausmachen liessen.[3]

Mit der Gründung dieses Stipendiums griff die Eidgenössische Kunstkommission auf ein klassisches Mittel der Kunstförderung zurück, das zum damaligen Zeitpunkt bereits mehrere hundert Jahre alt war. Wie das Bild des modernen Künstlers überhaupt, entstanden die Entsendungspraktiken an den Höfen. Um seine »Zuständigkeit für die ästhetische Gesamterscheinung des höfischen Lebens« wahrnehmen zu können, musste der »Hofkünstler« beweg-

1 Bundesamt für Kultur (1999a: 30)
2 Fellenberg (2006)
3 Bundesamt für Kultur (1999a: 30, 170)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

lich sein und sich stets auf der Höhe der internationalen Geschmacksentwicklung halten.[4] Diese »Notwendigkeit« hat, so Martin Warnke, die Vergabe von Reisestipendien provoziert:

»Die folgenreichste Auswirkung des Bedürfnisses, auf einem internationalen Niveau zu bleiben, ergab sich [...] für den Bereich der Nachwuchsförderung. Durch die Vergabe von *Stipendien* für Auslandsreisen an junge oder auch an bereits engagierte Künstler haben die Höfe ein Instrumentarium entwickelt, das auch in den folgenden Jahrhunderten immer weiter ausgebaut wurde und das bis zum heutigen Tage ein wichtiges Element staatlicher Kunstförderung geblieben ist. Die frühesten Ausbildungsreisen von Künstlern sind aufgrund fürstlicher Anregung und mit fürstlichen Reisestipendien zustande gekommen.«[5]

Das wohl berühmteste Beispiel dieser Form von Kunstförderung ist der *Prix de Rome* – die Gründung der Académie de France in Rom im Jahre 1666.[6] Jean-Baptiste Colbert hat die Entsendungspraxis nicht (wie häufig vermutet) erfunden, jedoch konsequent institutionalisiert.[7]

Nachdem das Instrumentarium im 20. Jahrhundert teilweise von Auflösungserscheinungen gekennzeichnet war – der Prix de Rome beispielsweise wurde im Jahre 1968 abgeschafft und das Eidgenössische Kunststipendium bald nach seiner Gründung von einer zwingenden Bindung an einen Auslandsaufenthalt gelöst –, erlebt es seit den 1990er Jahren in Form von »Artist in Residence«-Programmen und »Atelierstipendien« eine Renaissance im grossen Stil.[8] Zahlreiche private und öffentliche Kulturförderungsinstitutionen verfügen heute in klassischen Kunstmetropolen wie New York, Berlin, London und Paris oder an Orten am Rande beziehungsweise jenseits abendländischer Kulturen – etwa in Bangalore, Kairo oder Peking – dauerhaft über Ateliers und vergeben diese auf Wettbewerbsbasis an Kunstschaffende. In zahlreichen Ländern sind solche Entsendungen zu einem zentralen Standbein der Kulturförderung avanciert. Die Praxis ist indes alles andere als homogen – »Atelierstipendien« und »Artist in Residence«-Programme gibt es in den unterschiedlichsten Spielarten: Manche Künstler sind während des Aufenthaltes gänzlich auf sich selbst gestellt, andere sind in Kulturaustauschprogramme involviert, Gast einer Künstlerstätte, einer Ausstellungsinstitution oder einer Kunstschule. Neben vereinzelten, freischwebenden Studios existieren veritable Künstlerkolonien, etwa die im Zentrum von Paris gelegene, mehr als

4 Warnke (1996: 259)
5 Warnke (1996: 137)
6 Pevsner (1986 [1940]: 106); Boime (1984); Grunchec (1984)
7 Warnke (1996: 138)
8 Zum Ende des Prix de Rome vgl. Wolinski (2001: 48); Le Targat (1978: 65); zur Geschichte des Eidgenössischen Kunststipendiums vgl. Bundesamt für Kultur (1999a)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

dreihundert Ateliers umfassende Cité Internationale des Arts, sowie Arrangements mittlerer Grösse, die Assoziationen an Schwesternheime wecken. Während gewisse Kulturförderungsinstitutionen primär entsenden, setzen andere auf das Prinzip der Einladung, wobei sich die einschlägigen Gastgeber keineswegs ausschliesslich aus dem Feld der Kunst rekrutieren, oder auf Austausch.[9] Wie immer diese Aufenthalte konzipiert sein mögen – sie bilden heute zentrale Momente von Künstlerbiographien. Kunstschaffende sind typischerweise einmal oder mehrfach auf diese Weise vorübergehend im ›Exil‹ und weisen dies in ihrem Curriculum Vitae aus.

Der Begriff »Artist in Residence« stammt aus den frühen 1960er Jahren und hat ursprünglich mit Entsendungspraktiken nichts zu tun, sondern vielmehr mit einer Sondererlaubnis, die Kunstschaffenden in New York City gewährte, Lofts als »studio-residencies« zu nutzen. Zu diesem Zeitpunkt beherbergten Lofts noch primär Manufakturen und durften nicht ausschliesslich zum Wohnen genutzt werden. Die Sonderregelung umfasste verschiedene »safety and registration regulations« und nicht zuletzt die Verpflichtung, am Gebäude die Präsenz von Kunstschaffenden anzuschreiben: »Artists had to meet certain building specifications, register their residence with the Buildings Department, and alert the Fire Department to their presence by posting a special sign on the building's exterior – ›Artist in Residence‹ (A.I.R.).«[10] In den vergangenen rund zwanzig Jahren ist der Begriff vornehmlich im Zusammenhang mit Residenzprogrammen aufgetaucht und verweist in diesem Kontext auf einen finanzierten, institutionell eingebundenen und vorübergehenden Aufenthalt.

Die vorliegende Studie spürt der Logik von Atelieraufenthalten und Konfigurationen des »Artist in Residence« nach. Welche Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt und von künstlerischer Arbeit liegen den Wahrnehmungen, Urteilen und Konturen der Aufenthalte zu Grunde? Weshalb investieren Institutionen auf diese Art und Weise in Kunstschaffende? Welche Bedeutung hat diese Form der Kulturförderung für die künstlerische Arbeits- und Lebenspraxis? Wie stellen sich Kunstschaffende zu diesem Instrumentarium im Allgemeinen und zu ihren konkreten Erfahrungen im Besonderen? Die Atelieraufenthalte interessieren hier primär hinsichtlich ihrer Kulturbedeutung – als sinnhafte, für das zeitgenössische künstlerische Feld zentrale Praxis, die in ihrer Konzeption und Performanz auf bestimmten Prämissen

9 Den umfassendsten Einblick in die Diversität von »Artist in Residence«-Programmen weltweit bietet die Internetplattform Trans Artists http://www.transartists.nl/ (13. März 2008). Zu den wichtigsten nordamerikanischen Künstlerstätten vgl. Alliance of Artists Communities (2005a)

10 Vgl. Zukin (1982: 50, 123) – Diese Erlaubnis verdankt sich massgeblich des Engagements der anfangs der 1960er Jahre gegründeten Artist Tenants Association. Kostelanetz (2003); The New York Times (2003)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Programmatiken beruht. Dieses explorative Forschungsunterfangen ist massgeblich durch das Interesse an der umfassenderen Frage motiviert, welche institutionellen Praktiken heute Künstlerdasein ›erzeugen‹ und wie dabei künstlerische Subjektivität codiert wird, welche Vorstellungen vom Künstler, seinem Ort in der Gesellschaft und seiner Mission in der Welt als handlungs- und deutungspraktisch relevante Strukturen wirksam sind. Der »Artist in Residence« und sein transitorisches Atelier sind selbstredend nicht die einzigen diesbezüglich interessanten Phänomene. Sie sind jedoch besonders beachtenswert, insofern sie einen komplexen Knoten bilden, in den vielerlei Probleme künstlerischer Identität verstrickt sind und sich solcherart verdichtet einer Analyse darbieten. Die involvierten Akteure sind bei der Konzeption und der Narration eines Atelieraufenthaltes quasi gezwungen (explizit oder implizit) zu artikulieren, was in ihren Augen Künstlerdasein ausmacht: angefangen bei den Eigentümlichkeiten künstlerischer Arbeitsprozesse über Probleme der Inklusion ins Feld der Kunst bis hin zu Fragen der (nicht zuletzt ökonomischen) Möglichkeitsbedingungen einer solchen Existenz. In den Entwurf des »Artist in Residence« spielen viele Dimensionen hinein, die in grundsätzlicher Weise Künstlerbilder tangieren. Es handelt sich um ein strukturiertes und strukturierendes Instrumentarium: Einerseits dokumentieren sich in ihm Künstlerbilder, andererseits fungiert es als produktives Moment von Künstlerexistenzen. Es ist Teil einer »gelebten Vita« und aus den Relevanzhorizonten von Kunstschaffenden kaum mehr wegzudenken.

Die Untersuchung spürt dem Phänomen des »Artist in Residence« von zwei Seiten her nach. Erstens nimmt sie das global diffundierte, institutionelle Muster in den Blick, insbesondere die in den 1960er und 1970er Jahren in den westlichen Kunstzentren gegründeten Künstlerstätten, die die Verbreitung von Atelierstipendien entscheidend ins Rollen gebracht haben. Weiter beleuchtet sie das jüngere Phänomen des Ateliers als »Schaufenster«, das vornehmlich (aber nicht ausschliesslich) in New York City verbreitet ist, sowie die ›Vernetzer der Vernetzer‹ – die Landschaft an Interessengruppen und Informationsplattformen rund um den »Artist in Residence«, die auf seine globale Durchsetzung und Konsolidierung hinwirken.[11] Anhand von Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft wird der Bedeutung der nationalstaatlichen Ebene – ihren endogenen und exogenen Verstrickungen – nachgespürt. In der Schweiz wurde das Instrumentarium der Atelierstipendien so intensiv wie kaum in einem anderen Land aufgegriffen und ausgebaut.[12] Mitt-

11 Schneemann (2008)

12 Dass die Schweiz über die höchste Dichte an Atelierstipendien verfügt, ist eine (oft geäusserte) Vermutung; zahlenmässig abgestützt ist sie indes nicht. Wie in den meisten Bereichen der Kulturförderungspolitik fehlen auch hinsichtlich dieses Instrumentariums Statistiken nahezu gänzlich. Zu dieser Problematik vgl. Bätschmann (2006)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lerweile verfügt nahezu jeder Kanton und jede mittelgrosse Stadt über solche Studios, wobei sich die involvierten Programme und Akteure durch ausgeprägte Heterogenität auszeichnen. Die Untersuchungen zu diesem Geflecht sind spezifisch und freilich nicht Beispiel für die nationalstaatliche Ebene ›an sich‹.[13] Gleichwohl lassen sich anhand dieser Fallstudien neben Besonderheiten auch strukturelle Komponenten dieses Praxisgebietes in den Blick nehmen. Neben dem institutionellen Gefüge beleuchtet die Studie zweitens Atelieraufenthalte entlang der Perspektive von Kunstschaffenden. Im Zentrum der Auseinandersetzungen stehen die Deutungen von Künstlerinnen und Künstlern, die in den vergangenen rund fünfzehn Jahren einschlägige Stipendien von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten haben. Auf der Basis von kontrastierenden Fallanalysen wird untersucht, in welchen Kategorien sie das »Atelier in der Fremde« auslegen und welchen Sinn sie ihm zuschreiben.[14] Dieser Zugang basiert auf der Annahme, dass die Aufenthalte interpretationsbedürftig sind und die Auslegungen und Gebrauchsweisen eine zentrale Dimension bilden, um die Logik dieses Phänomens verstehen zu können. Die jeweiligen »Positionierungen« (Pierre Bourdieu) sind dabei ihrerseits soziologisch zu interpretieren, indem sie als Äusserungen innerhalb eines spezifischen kulturellen Universums in den Blick genommen werden, das sich durch bestimmte konstitutive Spielregeln, Kräfteverhältnisse, Deutungstraditionen sowie Subjektivierungspraktiken auszeichnet.

Trotz des augenfälligen internationalen Booms von Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programmen wurden sie bisher kaum untersucht. Anlässlich des Workshops, den ihnen die ESA Konferenz »New Frontiers in Arts Sociology« (2007) widmete (und der bezeichnenderweise hauptsächlich von verschiedenen Akteuren des Kunstbetriebs selbst bestritten wurde), konstatierten die Veranstalter zu Recht: »This field of arts support has not yet been analyzed in depth in the scientific community although it has become a significant tool for globally supporting artists within the last years.«[15] Die Logik dieses institutionellen Geflechts, die Zielsetzungen der (unterschiedlichen) Stipendien und Programme, ihre Strukturierung der künstlerischen Lebens-

13 Damit zusammenhängend wird die schweizerische Kulturförderungslandschaft auch nicht als »natürliche[s] Laboratorium« aufgefasst. Vgl. zu einer pointierten Kritik an dieser Vorstellung Geertz (1987: 32f.)

14 Schneemann (2008)

15 Kirchberg (2007: 176) – Unter dem Motto »Artist-in-Residence Programs in International Comparison« kamen an diesem Workshop vornehmlich Vertreterinnen von Künstlerstätten und Informationsplattformen sowie Kulturbeauftragte, Kunstschaffende und Galeristen zu Wort. Er stand im Kontext einer Untersuchung, die vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur in Auftrag gegeben und 2008 veröffentlicht wurde (Behnke et al. 2008). Ein spezielles Augenmerk galt der Frage, ob Künstlerstätten in »remote areas« (es gibt in Niedersachen einige solcher) überhaupt sinnvoll seien.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Arbeitspraxis sind bislang weitgehend unerforscht geblieben. Zwar fehlt es nicht an Publikationen zu Künstlerresidenzen. In den vergangenen rund zwanzig Jahren sind sowohl zur Geschichte einzelner Künstlerstätten als auch zu bestimmten Künstleraufenthalten eine kaum überschaubare Menge an Texten erschienen. Es handelt sich bei diesen jedoch in der Mehrheit um Selbstbeschreibungen von Kulturförderungsinstitutionen und Kunstschaffenden, die anlässlich eines Stipendienjubiläums veröffentlicht wurden und vornehmlich als Quellentexte von Interesse sind.[16] Einige wenige Arbeiten beschäftigen sich mit »Artist in Residence«-Programmen und ihrer Bedeutung für die Ausbildung des modernen Künstlers.[17] Weiter liegen einige Studien vor, die vornehmlich Künstlerprogramme und transitorische Ateliers in New York City in den Blick nehmen.[18] Punktuell sind die Programme ins Blickfeld des Kulturmanagements gerückt, wobei vornehmlich verwaltungstechnische Fragen sowie Probleme der Optimierung des Angebotes im Zentrum stehen.[19] Anschlussfähig für die vorliegende Untersuchung sind vornehmlich Studien, welche die Frage der Atelieraufenthalte mit der Problematik des Mobilitätszwangs im künstlerischen Feld der Gegenwart verbinden, die Aufenthalte und Reisen in ihren Differenzen historisch situieren und der Ausdifferenzierung der aktuellen Formen (etwa nach Motivation, Destinationen und Rollenverständnis) Rechnung zu tragen fordern.[20] Historische Entsendungspraktiken und Künstlerreisen sind vergleichsweise eingehend erforscht worden.[21] Dasselbe gilt auch für angrenzende oder allgemeiner ausgerichtete Fragestellungen zur Geschichte und Struktur von Kulturpolitiken, zur Autonomisierung und den Eigentümlichkeiten des künstlerischen Feldes sowie zur Soziologie

16 In den einschlägigen Publikationen wird typischerweise einerseits die Geschichte des jeweiligen Stipendiums thematisiert, andererseits kommen beteiligte Kunstschaffende zu Wort. Vgl. etwa Künstlerhaus Bethanien (2007); Halle für Kunst e.V./Niemann/Steinbrügge (2004); Künstlerhaus Bethanien (2000); Esmond/Shanberg (2000); Stucki/Pesenti (1997); Harris (1999); Andrew (1996); Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (1996)

17 Schneemann (2007); Grant (2003); Romero (1997)

18 Bydler (2004: 51-55); Aders (2003); Mettauer (1996); Schwalb (1977)

19 Schmid (2008); Alliance of Artists Communities (2005b); Schafroth (2003); Stephens (2001); Teffer (2000)

20 Behnke et al. (2008); Schneemann/Welter (2008); Schneemann (2008); Macnaughton (2007); Lesage (2007)

21 Vgl. zum Prix de Rome Boime (1984); Grunchec (1984); zu Künstlerreisen in den ›Orient‹ und über die europäischen Grenzen hinaus Otterbeck (2007); Lemaire (2000); Damus (2000); zu Reisen im Kontext der Künstlerbildung Goldstein (1996); Warnke (1996); Pevsner (1986 [1940]); zur Bedeutung von Bildungsreisen in Vergangenheit und Gegenwart Babel/Paravicini (2005); Brilli (1997); Kunstforum International (1997a); Kunstforum International (1997b); Adler (1989)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Kulturgeschichte des künstlerischen Subjekts.[22] Diese Analysen wie auch Studien zu Kulturpolitiken liefern der vorliegenden Untersuchung zentrale Bezugspunkte.[23]

Konzeptuelle und methodische Grundlagen

Die vorliegende Studie orientiert sich an Max Webers Programmatik einer »Wissenschaft im Dienste der Klarheit«.[24] Ein Problem zu klären bedeutet Weber zufolge aufzuzeigen, welche »Stellungen« ihm gegenüber eingenommen werden können beziehungsweise konkret eingenommen werden und auf welchen »letzten weltanschauungsmässigen Grundposition[en]« diese Positionierungen basieren: »Ihr dient, bildlich geredet, diesem Gott und kränkt jenen anderen, wenn Ihr Euch für diese Stellungnahme entschliesst. Denn ihr kommt notwendig zu diesen und diesen letzten inneren sinnhaften Konsequenzen, wenn Ihr Euch treu bleibt.«[25] Unter »Stellungen« hat man sich ausgehend von der Überzeugung, dass jeder Erkenntnis- und Urteilsgegenstand nicht einfach passiv registriert, sondern spezifisch konstruiert wird, nicht allein befürwortende oder ablehnende Urteile vorzustellen, sondern auch jene Elemente des Diskurses, die den Charakter von ›Tatsachenberichten‹[26] haben – in diesem Zusammenhang die Gesamtheit dessen, was Kunstschaffende an Wahrnehmungen, Konzepten, Urteilen, Erinnerungen artikulieren. Die weltanschauungsmässigen Grundpositionen stehen für die Gesamtheit der strukturierenden Vorstellungen eines Akteurs und umfassen nicht zuletzt die hier vornehmlich interessierenden Theorien über Kunst, die Mission von Kunstschaffenden, über Kulturförderung und Kreativität. Die Erzählungen der Ak-

22 Zur Geschichte und Codierung des künstlerischen Subjekts vgl. Krieger (2007); Kampmann (2006); Weintraub (2003); Janssen (2001); Ruppert (1998); Griener/Schneemann (1998); Bätschmann (1997); Holert (1997); Thurn (1997); Libermann (1988). Allgemein zur Struktur des künstlerischen Praxisgebietes vgl. Zahner (2006); Bydler (2004); Beckert/Rössel (2004); Bourdieu (2001); Moulin (1997); Becker (1982); Becker (1974)

23 Zu Kulturpolitik vgl. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2006); Lepenies (2006); Schwencke (2006); Maass (2005); Rueschemeyer/Alexander (2005); English (2005); European Cultural Policies 2015 (2005); DiMaggio (2002); Beyme (1998); Chiapello (1998); Fuchs (1998). Zur schweizerischen Kulturpolitik vgl. Gabriel/Fischer (2003); Holland (2002); Omlin (2002); Weckerle/Volk (2000); Bundesamt für Kultur (1999a); Bundesamt für Kultur (1999b); Kettenacker/Schulte/Weckerle (1998); Simmen (1995); Wyss (1995); Bundesamt für Kulturpflege (1988)

24 Weber (1988b [1919]: 608)

25 Weber (1988b [1919]: 607)

26 Damit sind Äusserungen gemeint, deren »illokutionäre Kraft« einer Aussage entspricht. Vgl. Austin (1975 [1955])

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

teure werden als theoretisch und perspektivisch strukturierte Schilderungen betrachtet, als Erzählungen, die ›System haben‹, ohne dass dieses von den Akteuren reflektiert werden müsste. Es sind jene Aspekte davon zu explizieren, die für das Verständnis des jeweiligen Blicks auf die Atelierpraxis als zentral zu erachten sind. Die Untersuchung zielt darauf, kontrastierende Positionen hinsichtlich der Atelieraufenthalte sowie die sie fundierenden Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und künstlerischer Subjektivität in den Blick zu bekommen. Sie skizziert eine Landschaft, die sich aus unterschiedlichen »Stellungnahmen« und der für sie relevanten Bezugspunkten zusammensetzt. Diese sinnlogisch-semantischen Untersuchungen werden einerseits anknüpfend an Pierre Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion, andererseits im Kontext der Debatten um das Verhältnis von Weltgesellschaft und Nationalstaat, von »Weltkultur und kulturelle[n] Bedeutungswelten«, wissenssoziologisch situiert.[27]

Theorie der Felder kultureller Produktion

Bourdieu entwirft anhand der Feldtheorie das Bild einer sozialen Welt, die in relativ eigenständige Praxisbereiche gegliedert ist, die über eine Eigenlogik verfügen, ohne absolut autonom zu sein. Er beschreibt diese »sozialen Mikrokosmen« als Resultat von historischen Entwicklungs- und Differenzierungsprozessen sowie als »Spiele« mit besonderen Regeln, Einsätzen, Restriktionen, Gewinnen – einer feldspezifischen »Logik«.[28] Die Felder kultureller Produktion haben sich Bourdieu zufolge in Abgrenzung zum ökonomischen Feld entwickelt:

»Die literarische (usw.) Ordnung hat sich im Verlauf eines langen und langsamen Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus – herausgebildet: Wer in sie eintritt, hat an Interesselosigkeit Interesse; wie die *Prophetie*, und insbesondere diejenige, die Unheil weissagt und Weber zufolge ihre Echtheit durch ihre Unentgeltlichkeit unter Beweis stellt, so findet auch der häretische Bruch mit den tonangebenden künstlerischen Traditionen den Massstab seiner Glaubwürdigkeit in seiner materiellen Uninteressiertheit.«[29]

27 Schriewer (2007)
28 Bourdieu (1985: 74); Bourdieu (1998a: 62)
29 Bourdieu (2001: 342) – Zur These, dass sich das künstlerische Universum in Abgrenzung zum ökonomischen Feld herausgebildet hat und der Künstler (Bohème) als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entstand, vgl. auch Graña (1964); Boltanski/Chiapello (2003).

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Konsequenz dieser »symbolischen Ökonomie« ist, dass Nichterfolg (zumindest im Falle von jüngeren Kunstschaffenden) einen zweideutigen Charakter hat, »da er als freiwillig oder unfreiwillig aufgefasst werden kann«.[30]

Wie jedes andere Praxisgebiet beschreibt Bourdieu auch das künstlerische als eine Art Glaubensuniversum. Die Teilnahme an diesem »Spiel« erfordert eine »illusio« – ein »Spielinteresse«, einen »Glauben« ans Spiel sowie daran, dass sich der Einsatz lohnt: »Der *Glaube* ist daher entscheidend dafür, ob man zu einem Feld gehört.«[31] Die »illusio« verweist auf die Ernsthaftigkeit des Engagements, auf die affektiv-motivationale Bindung, welche auch Kontrahenten innerhalb des Feldes eint, sowie auf die Bedeutsamkeit des Einsatzes, der in nichts Geringerem als der »sozialen Existenz der Individuen« besteht.[32] Das Konzept der »illusio« macht geltend, dass Akteure in ihrem Engagement einer Täuschung unterliegen und soziale Felder Orte der »kollektiven Verkennung« sind.[33] Diese »Verkennung« betrifft vornehmlich den kontingenten Charakter von Bewertungs- und Wahrnehmungsschemata, die für das jeweilige Feld charakteristisch sind und von den Akteuren weitgehend unhinterfragt beziehungsweise als unhinterfragbar hingenommen werden. Bourdieu übt vor diesem Hintergrund Kritik am Konzept des Einzelgenies und konstatiert, dass der Wert eines Kunstwerkes nicht vom Künstler allein produziert wird, sondern vom künstlerischen Feld, seinen Akteuren und Institutionen als Ganzem.[34]

In *Die Regeln der Kunst* entwirft Bourdieu in programmatischer Weise, wie die Wechselbeziehungen zwischen »Positionen«, »Dispositionen« und »Positionierungen« in den Blick zu nehmen sind, um die Dynamik kultureller Produktion soziologisch rekonstruieren zu können.[35] Die »Position« eines Akteurs ergibt sich dieser Konzeption zufolge aus dem relativen Umfang an feldrelevanten Ressourcen – aus dem »ökonomischen«, »kulturellen«, »sozialen«

30 Bourdieu (2001: 347); Roh (1993 [1948]) – Die für das Kunstfeld charakteristische Logik ist durch eine anti-ökonomistische Ökonomie geprägt. Wie in jedem anderen Praxisgebiet wird auch im künstlerischen um spezifische Profite gekämpft. Boris Groys spitzt diese These zu, wenn er konstatiert: »Wer über ›den‹ Markt spricht – und speziell über ›den‹ Kunstmarkt –, der unterliegt einer neuen, aber nicht weniger naiven totalisierenden Utopie. Unsere Märkte sind genauso fragmentiert wie unsere Gesellschaft insgesamt. […] Der Konflikt zwischen Ästhetischem und Ökonomischem ist vollkommen fiktiv: Er entsteht nur dann, wenn man unterschiedliche Märkte miteinander vermischt und beginnt, die Werke, die in einem Markt zirkulieren, nach den Kriterien zu beurteilen, die für andere Märkte ihre Gültigkeit haben.« Groys (2001: 176)

31 Bourdieu (1999: 124)

32 Krais (2000: 40)

33 Bourdieu (2001: 270-279); Wuggenig (1995: 95)

34 Bourdieu (2001: 362)

35 Bourdieu (2001)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

und »symbolischen Kapital«, über das ein Akteur verfügt.[36] Gleich »Trümpfen in einem Kartenspiel« sind diese Ressourcen für die Erlangung spezifischer, innerhalb des Feldes umstrittener Profite wie künstlerisches oder literarisches Prestige entscheidend.[37] Die Verteilung der Ressourcen bestimmt die Kräfteverhältnisse innerhalb eines Feldes. Bourdieu verbindet mit den einzelnen Positionen nicht allein unterschiedliche Handlungsspielräume und Restriktionen, sondern auch differente Interessenlagen und Perspektiven:

»Der soziale Mikrokosmos, in dem die kulturellen Werke produziert werden, das literarische, künstlerische, wissenschaftliche usw. Feld, ist ein Raum von objektiven Relationen zwischen Positionen – der des etablierten Künstlers und der des ›artiste maudit‹ zum Beispiel –, und was sich in ihm abspielt, ist nur zu verstehen, wenn man jeden Akteur und jede Institution in ihren objektiven Relationen zu allen anderen bestimmt. Diese spezifischen Kräfteverhältnisse sowie die Kämpfe um ihren Erhalt oder ihre Veränderung bilden den Entstehungshorizont für die Strategien der Produzenten, die Kunstform, die sie vertreten, die Bündnisse, die sie schliessen, die Schulen, die sie begründen, und zwar mittels der von ihm bestimmten spezifischen Interessen.«[38]

Dieser Perspektive zufolge ist indes die künstlerische Produktion nicht direkt aus der Positionenkonstellation ableitbar.[39] Als zweite zentrale analytische Ebene gilt es, den »Raum der Positionierungen« in Betracht zu ziehen: Äusserungen der Akteure – »literarische oder künstlerische Werke selbstverständlich, aber auch Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.« – fasst Bourdieu als »Positionierungen« auf, die sich in einem »Raum des Möglichen« situieren und ebenso wie die »Positionen« relational aufeinander zu beziehen sind:

»Jede (thematische, stilistische usw.) Positionierung definiert sich (objektiv und manchmal auch absichtlich) durch ihren Bezug auf das Universum der Positionierungen und ihren Bezug auf die dort als *Raum des Möglichen* indizierte oder suggerierte *Problematik*; sie erhält ihren distinktiven *Wert* von ihrer negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist und die sie durch Begrenzung bestimmen.«[40]

Künstlerische Praktiken sind so gesehen nicht gänzlich aus sich selbst heraus verstehbar. Bourdieu nimmt sie mithin als Waffen in den Blick, anhand derer in einem Mikrokosmos, der sich durch die »Norm der Abweichung« aus-

36 Bourdieu (1985: 10f.)
37 Bourdieu (1985: 10); Bourdieu (2001: 365-371)
38 Bourdieu (1998a: 62)
39 Graw (2003: 14)
40 Bourdieu (2001: 368)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zeichnet, um Durchsetzung der neuesten legitimen Differenz gekämpft wird.[41] Er unterscheidet hierbei zwei gegensätzliche und für die Dynamik des sozialen Feldes entscheidende Typen von Strategien: Die »Erhaltungsstrategien«, welche von etablierten Akteuren eingesetzt werden, denen es darum geht, ihre »Position« und die herrschenden Wertigkeitsprinzipien zu wahren, und die »Strategien der Häresie«, die diese in Frage stellen und von Akteuren verfolgt werden, die darauf zielen, ihrerseits dominante Positionen einzunehmen.[42] Was das künstlerische Feld angeht, können Bourdieus These nach die involvierten Akteure und Institutionen gar nicht anders, als stets auch auf der Metaebene zu spielen – darum, wie gespielt wird und wer als Künstler beziehungsweise was als Kunst anzusehen ist. Die Erlangung von relativer Autonomie erfolgte im Falle dieses Praxisgebietes, so Bourdieu, einhergehend mit der »Institutionalisierung von Anomie« – dem Wegfall einer Art Zentralbank.[43]

Das Verhältnis zwischen der »Position« und den »Positionierungen« (beziehungsweise »Stellungnahmen«) ist gemäss Bourdieu durch den »Raum des Möglichen« und die Dispositionen des jeweiligen Akteurs vermittelt. Ersterer wird beschrieben als »Raum vollzogener Positionierungen, wie ihn die Wahrnehmungskategorien eines bestimmten Habitus erfassen«; er funktioniert als spezifischer »Code«, der von jenen, die Zugang zum künstlerischen Feld erstreben, gekannt und anerkannt sein will.[44] Künstlerische Kühnheiten, Neues und Revolutionäres sind dieser Konzeption zufolge nur möglich, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form von strukturellen Lücken angelegt sind und als potentielle Entwicklungslinien und Wege möglicher Erneuerung ›entdeckt‹ werden. Die Frage der Dispositionen spielt in Bourdieus Sozialtheorie eine entscheidende Rolle. Das Konzept des »Habitus«, das eine Subjekttheorie, eine »Theorie des Erzeugungsmodus der Praxisformen« und eine »Theorie der praktischen Erkenntnis der sozialen Welt« umfasst, basiert auf der Vorstellung, dass sich das Soziale nicht nur in Institutionen, Normen und »Spielregeln« manifestiert, sondern sich zugleich subjektiviert.[45] Ohne soziale Akteure, die über »künstlerische«, »ästhetische Dispositionen« verfügen, die Galeristen, Kuratorinnen, Künstler, Kunstkritikerinnen oder Museumsdirektoren werden, Kunstausstellungen besuchen, Kunst sammeln oder fördern, ist künstlerische Praxis dieser Perspektive zufolge (auch theoretisch) undenkbar. Bourdieu beschreibt den Habitus als eine Art Pforte, die den Zugang zu Praktiken und Vorstellungen regelt, und der als »modus operandi« dafür verantwortlich ist, wie Denk- und Handlungsprakti-

41 Osten (2003)
42 Bourdieu (2001: 370); Bourdieu (1993: 109)
43 Bourdieu (2001: 216)
44 Bourdieu (2001: 371)
45 Bourdieu (1976: 148, 164)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ken ausgeführt werden.[46] Er verwirklicht sich als Selektionsinstanz sowie als »Stil« und bedingt damit die Körperhaltung (»körperliche Hexis«) einer Person ebenso wie die Art und Weise ihres Sprechens, Wahrnehmens und Urteilens.[47] Als Selektionsinstrument schreibt Bourdieu dem Habitus – verstanden als Produkt einer Bildungsgeschichte, als spezifische Verinnerlichung äusserer Lebensbedingungen – traditionalistische Züge zu. Er schützt sich vor »Krisen und kritischer Befragung« qua unbewusster Meidungsstrategie und sucht sich ein Milieu, dem er vorangepasst ist.[48] Damit zusammenhängend inhäriert diesem System strukturierter Dispositionen die Tendenz, aus der Not eine Tugend zu machen, Schwieriges zu verwerfen und Unvermeidliches zu wollen – ein »amor fati«, den Bourdieu dafür verantwortlich macht, dass zwischen dem Habitus eines Akteurs und dem sozialen Feld, in dem er sich engagiert (exakter noch: seiner spezifischen Position in diesem) oftmals eine Art »Komplizenschaft« besteht.[49] Das Konzept des »Habitus« besagt, dass nicht alle Personen gleichermassen dazu prädestiniert sind, sich im »künstlerischen Feld« zu bewegen – einen »Sinn« für dieses »Spiel« zu entwickeln.

Was künstlerische Praktiken anbelangt, so entfalten sich gemäss Bourdieu die einer bestimmten Position innewohnenden Möglichkeiten erst durch die »Dispositionen« des Akteurs. Diese wiederum aktualisieren sich stets in Bezug auf eine bestimmte Struktur von Positionen und Positionierungen. Dies bedeutet, dass sich, je nach Habitus, die »Stellungnahmen« von Inhabern vergleichbarer Positionen beträchtlich unterscheiden und umgekehrt ähnliche Dispositionen je nach Zustand des »Feldes«, an dem sie sich auszurichten haben, zu ganz unterschiedlichen ästhetischen und politischen Positionierungen führen können.[50] Die Dispositionen fallen Bourdieu zufolge umso mehr ins Gewicht, je weniger die Position, die ein Akteur einnimmt, institutionalisiert ist.

Die vorliegende Untersuchung knüpft insofern an diese Konzeption an, als die von den Kunstschaffenden geäusserten Stellungnahmen zu den Atelieraufenthalten und die damit verbundenden Konzepte von künstlerischer Arbeit – vom künstlerischen Subjekt – als »Positionierung« hinsichtlich der Problematik der Künstlerexistenz aufgefasst werden. Neben der inneren Logik interessiert vornehmlich, wie sie sich in den einschlägigen »Raum des Möglichen« einfügen. Dies bedeutet nicht allein, verschiedene quasi zeitgleich existierende Konzepte zueinander in Beziehung zu setzen, sondern vornehmlich auch zu fragen, inwiefern die jeweiligen Perspektiven an kollektive Denktraditionen bezüglich des künstlerischen Subjekts und der Kreativi-

46 Bourdieu (1997: 281)
47 Bourdieu (1999: 129)
48 Bourdieu (1999: 114)
49 Bourdieu (1999: 117); Bourdieu (1985: 75)
50 Bourdieu (2001: 405-409, 419-422)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tät anschliessen. Die Erzählungen der Atelieraufenthalte und die mit ihnen verknüpften Künstlerbilder interessieren nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu grösseren historischen Diskursformationen. In Anlehnung an verschiedene Studien zu Künstlerlegenden und -bildern ist wahrscheinlich, dass die Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt deutungsmächtige Kerne umfassen, die von einer bemerkenswerten Beständigkeit sind und sich über längere Zeiträume hinweg tradiert haben.[51] Es ist eine empirische Frage zu klären, wie es um Anlehnungen und Absetzungsbewegungen bestellt ist. Des Weiteren sind die solcherart als »Positionierungen« konzipierten Äusserungen mit der »Position« sowie den »Dispositionen« des Akteurs in Zusammenhang zu bringen. Ausgehend von Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion ist die Art und Weise, wie über Aufenthalte nachgedacht wird, mitbedingt durch die Handlungsmöglichkeiten eines Künstlers, einer Künstlerin sowie durch inkorporierte bildungs- und berufsbiographische Dynamiken.

Obgleich Bourdieu explizit konstatiert, dass die »Beziehung zwischen Positionen und Positionierungen [...] alles andere als mechanisch« sei, tendiert seine Perspektive diesbezüglich zu einem konflikttheoretischen Schematismus.[52] Bourdieu führt alles, was sich im Bereich der Kunst abspielt, inklusive der Besonderheiten von Kunstwerken, auf soziale Auseinandersetzungen zurück, die im Kern stets dieselben sind: auf das antagonistische Verhältnis zwischen Arrivierten und Dominierten – auf Kämpfe um dominierende Positionen und künstlerisches Prestige. Damit zusammenhängend geht Bourdieu davon aus, dass Innovationen stets von jenen Akteuren ausgehen, die eine dominierte Position einnehmen und daran interessiert sind, die Regeln des Spiels und die bestehenden legitimen Wertigkeitsprinzipien zu revolutionieren.[53] Veränderungen im Bereich der künstlerischen Produktion werden, so Bourdieu, »per definitionem« von »Jungen« ausgelöst, von »Neulingen«, die im

51 Zur Tradierung von Künstlerbildern und -legenden vgl. Krieger (2007); Røyseng/Mangset/Borgen (2007); Beaucamp (1998); Kris/Kurz (1995 [1934]); Groblewski/Bätschmann (1993); Graña/Graña (1990). – In ihrer berühmt gewordenen Studie *Die Legende vom Künstler* vertreten Kris und Kurz die These, dass in der Künstlerbiographik – den Fremdbeschreibungen von Kunstschaffenden – »gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachzuweisen sind«, die über Einheitlichkeit verfügen und sich »bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen«. Bestimmte Elemente von Künstlerbildern haben sich den Autoren zufolge »bei aller Abwandlung und Umgestaltung« bis in die jüngste Vergangenheit hinein erhalten und ihre Bedeutung nie ganz eingebüsst: »Unsere Behauptung lautet nun, dass von dem Augenblick ab, da der bildende Künstler das Szenarium der Überlieferung betritt, mit seinem Werk und seiner Person bestimmte Vorstellungen verknüpft werden, die nie ganz an Bedeutung verloren haben und noch in unserem Bilde vom Künstler wirksam sind.« Kris/Kurz (1995 [1934]: 23-25)

52 Bourdieu (2001: 371)

53 Bourdieu (2001: 379)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Legitimationsprozess am wenigsten weit fortgeschritten sind. Wenn auch gewisse Parallelen, die Bourdieu zwischen der Kunst und dem Boxen zieht, kaum zu bestreiten sind, so ist doch das Verhältnis von Arriviertheit und Innovationsbereitschaft nicht a priori theoretisch zu fixieren, sondern als empirische Frage zu stellen. Damit zusammenhängend ist auch das Verhältnis von »Position« und »Positionierung« nicht als einseitig verursachend zu setzen.[54]

Die Frage nach dem Habitus wird im Kontext dieser Studie vornehmlich als Frage nach den Eigentümlichkeiten einer bestimmten Lebens- und Arbeitspraxis aufgefasst. Es geht darum, zentrale Komponenten einer Künstlerexistenz in den Blick zu nehmen, die für die Relevanzen des jeweiligen Akteurs entscheidend sind. Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten sind im Hinblick auf die Charakteristika der jeweiligen beruflichen Praxis zu diskutieren, zu der vornehmlich auch die künstlerischen Positionierungen (im engeren Sinne) zählen. Gemäss Bourdieus zeichnen sich die einzelnen Positionierungen eines Akteurs durch Stilaffinität aus. Die Dispositionen eines Künstlers, die Bourdieu für diese Stilaffinität verantwortlich macht, sind nicht mit seinem Selbstbild gleichzusetzen. Das »Habitusensemble« – die im Laufe des Lebens erworbenen Gewohnheiten und Dispositionen – bildet ein implizites Selbst, eine »sozial geprägte Identität in der An-sich-Form«, die in den Handlungen des Akteurs präsent ist; demgegenüber ist das Selbstbild ein explizites Selbst, »ein Ich, das seine Selbstheit ausdrücklich macht, sie als solche zum Gegenstand von Darstellung und Kommunikation erhebt.«[55] Explizite Identitäten sind an bestimmte gesellschaftlich kontingente, institutionelle Formen der Selbstthematisierung gebunden, die eine derartige Perspektive auf das eigene Dasein überhaupt erst ermöglichen und bestimmte Thematisierungsebenen vorgeben.[56] Dies gilt vor allem auch für die biographische Selbstreflexion, die ohne »Biographiegeneratoren« undenkbar und nicht als Abbild des ›tatsächlichen‹ Lebenslaufs misszuverstehen ist.[57]

Wird entlang der Bourdieuschen Perspektive auf das Spiel der künstlerischen Produktion und den Künstler als zentralen Akteur fokussiert, treten Kulturförderungsinstitutionen vornehmlich als Lieferanten von ökonomischem und symbolischem Kapital in Erscheinung. Wie andere Institutionen des Feldes (Galerien, Ausstellungsräume, Museen, Kunstzeitschriften usw.) fungieren sie Bourdieu zufolge als mehr oder weniger gewichtige »Konsekra-

54 Bourdieu (1998a: 70)

55 Hahn (1995: 131, 137)

56 »Es macht eben einen Unterschied, ob das Leben im religiösen, gerichtlichen, medizinisch-therapeutischen, beruflichen, privaten, wissenschaftlichen oder ästhetischen Zusammenhang thematisiert wird.« Hahn (1995: 138)

57 Ob und in welcher Art es ein explizites Selbst gibt, hängt wesentlich davon ab, welche Darstellungsformen für den biographischen Diskurs zur Verfügung stehen. Vgl. Hahn (1995)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tionsinstanzen«.[58] Die Verflechtungen von globalen und lokalen Dynamiken, wie sie vornehmlich für die öffentlich-staatliche, aber auch für die private Kulturförderung charakteristisch sind, lassen sich anhand der Feldtheorie nur beschränkt in den Blick nehmen. Die Organisationen agieren typischerweise mit einem stark lokalen Bezug in einem Kontext, für den Welthorizont unterstellt werden muss und der sich in vielfältiger Hinsicht durch Globalisierungsdynamiken auszeichnet. Bourdieu selbst hat die Grenzen eines Praxisgebietes häufig implizit mit den Staatsgrenzen zusammenfallen lassen. Differenzierter wird diese Problematik im Kontext von weltgesellschaftstheoretischen Debatten verhandelt. Als anschlussfähig erweisen sich insbesondere Perspektiven, die Globalisierung nicht schlicht als Entgrenzung fassen – als Prozess, der primär von innen nach aussen verläuft und eine Relativierung oder Auflösung von lokalen, nationalstaatlichen Grenzen bedeutet –, sondern die Durchsetzung des Nationalstaates ihrerseits als zentrales Moment der Globalisierungsdynamik diskutieren.[59]

Weltgesellschaft, Nationalstaat, Isomorphien

Im Sozialen geschieht alles als Erfindung und
Nachahmung, wobei die Nachahmungen die Flüsse
bilden und die Erfindungen die Berge.
Gabriel Tarde, Die Gesetze der Nachahmung

John W. Meyer und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die für die neoinstitutionalistische Variante der Weltgesellschaftstheorie stehen, haben Globalisierung und Nationalisierung konsequent als sich wechselseitig bedingende Dynamiken thematisiert.[60] Sie argumentieren, dass der Nationalstaat weltgesellschaftlich konstruiert sei und grenzen sich dezidiert von Perspektiven ab, die ihn vornehmlich als kollektiven Akteur beziehungsweise als Produkt der eigenen Geschichte und interner Kräfteverhältnisse verstehen.[61] Ihre Argumentation stützen sie auf empirische Untersuchungen, die aufzeigen,

58 Bourdieu (2001: 362)

59 »Sie [die Theorie der Weltgesellschaft] weist kein eingebautes Präjudiz zugunsten des Verschwindens klassischer Grenzen beispielsweise des Nationalstaates auf. Ihre These ist nur die, dass eine Makroordnung entsteht, für die gilt, dass neben vielem anderen auch die Funktion nationaler Grenzen von der Systembildungsebene Weltgesellschaft her neu bestimmt wird.« Stichweh (2000: 27) – Zur Differenz von Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorien vgl. Tyrell (2005); Greve/Heintz (2005)

60 Die neo-institutionalistische Weltgesellschaftstheorie führt modernisierungstheoretische Denktraditionen weiter. Max Webers These einer zunehmenden formalen Rationalität wird vom Neo-Institutionalismus für die globale Ebene konstatiert. Vgl. Meyer (1980); Greve/Heintz (2005: 102); Schriewer (2007: 7)

61 Meyer et al. (2005)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass Nationalstaaten ein hohes Mass an »Isomorphie in ihren Strukturen und politischen Programmen« aufweisen.[62] Institutionelle Formgleichheiten machen sie in verschiedensten Dimensionen aus – in Verfassungen, die einerseits die Macht des Staates, andererseits die Rechte des Individuums festschreiben; in der allgemeinen Schulbildung, die global nach weitgehend standardisierten Lehrplänen ausgerichtet ist; in wohlfahrtsstaatlichen Leistungen, allgemeinen Menschenrechten, der formalen Gleichberechtigung von Frauen, standardisierten Auffassungen von Krankheit und medizinischer Versorgung, Aufzeichnungsmodi von wirtschaftlichen und demographischen Entwicklungen etc. Angesichts der beträchtlichen Differenzen in den wirtschaftlichen und politischen Ressourcen sind diese Formgleichheiten ausgesprochen erklärungsbedürftig. Der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge sprechen sie für eine determinierende Makroebene im Sinne einer »World Culture« und lassen sich nur verstehen, wenn man den Nationalstaat »wenigstens zum Teil als Konstruktion einer übergreifenden Kultur begreift und nicht als eigenständigen Akteur«[63]. Die Konvergenzen in den Strukturen und Programmen machen deutlich, dass der Staat »hochgradig eingebettet« sei »in übergreifende oder vorgängige Macht- und Bedeutungsstrukturen«.[64] Für eine weltgesellschaftliche Konstruktion des Nationalstaates spricht gemäss den Autoren vor allem, dass sich die Nationalstaaten darum bemühen, dem Modell des rationalen Akteurs gerecht zu werden; dass es nicht selten zu extremen Entkoppelungen zwischen formalen Zwecken und realen Strukturen, Intentionen und Ergebnissen kommt; schliesslich, dass die weitgehend standardisierten formalen Strukturen seit dem zweiten Weltkrieg zusehends ausgebaut wurden – sehr viel weitreichender, als sich dies von lokalen beziehungsweise funktionalen Erfordernissen aus gesehen nachvollziehen liesse.[65] Entwicklung und Wirkungskraft von globalen soziokulturellen Strukturen haben sich der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge vor allem seit dem zweiten Weltkrieg (insbesondere seit der Gründung der Vereinten Nationen und den damit

62 Meyer et al. (2005: 95)

63 Meyer et al. (2005: 95f.)

64 Meyer (2005: 133) – Dieses Argumentationsmuster ist charakteristisch für die neo-institutionalistische Weltgesellschaftsperspektive. Die These einer globalen Makrodetermination haben Meyer und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter an verschiedenen Beispielen auf der Basis von empirischen Studien zu plausibilisieren versucht, die alle nach einem ähnlichen Muster strukturiert sind: »Man nehme einen weltweit präsenten ›isomorphen‹ Trend, z.B. den Ausbau des Bildungssystems [...] oder die zunehmende Regulationskompetenz des Staates [...], versuche diesen Trend endogen, d.h. über die Binnenstruktur der einzelnen Länder zu erklären, zeige, dass dies nicht möglich ist, und leite daraus die Folgerung ab, dass die Strukturähnlichkeiten die Existenz einer übergeordneten Wirklichkeitsebene voraussetzen, die auf alle Länder in gleichem Masse einwirkt.« Greve/Heintz (2005: 102)

65 Meyer et al. (2005: 95-104, 129)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verbundenen Körperschaften) entscheidend verstärkt.[66] Damit einhergehend seien in grossem Umfang soziale Bereiche in den Einzugsbereich globaler Organisation und ideologischer Diskussionen geraten, wobei dies zugleich eine Intensivierung nationaler Organisation bedeute.[67]

Die weltgesellschaftliche Konstruktion von Identität und Zweck des Nationalstaates impliziert gemäss dieser Perspektive Druck, sich an den einschlägigen globalen Modellen zu orientieren, um als Nationalstaat überhaupt ernst genommen zu werden – »sie fungieren als Kriterium seiner weltweiten Akzeptanz«.[68] Diese Modelle legen die angemessene Form nationalstaatlicher Verfassung, Ziele, Organisationsstrukturen und politischer Programme fest und umfassen standardisierte Formen der Darstellung nationaler Identität.[69] Die Übernahme der Modelle laufe oftmals auf ein schlichtes Kopieren hinaus und habe mehr mit der Einhaltung äusserer Formen als mit der Lösung konkreter Probleme zu tun.[70] Was von den Staaten selbst gerne als »Ergebnis autonomer Entscheidungen« dargestellt wird, ist gemäss Meyer et al. häufig eine Inszenierung feststehender Drehbücher sowie vorgegebener Programme.[71] Stichweh vergleicht die Situation des modernen Nationalstaates mit dem Status des Bürgers:

»Ich denke, man kann ohne Übertreibung davon sprechen, dass, ähnlich wie dem Bürger im Staat, dem Nationalstaat in der Weltpolitik ›Rechte‹ und ›Pflichten‹ zuwachsen, wobei diese beiden Begriffe natürlich in einem übertragenen Sinne gemeint sind. [...] ›Pflichten‹ meint dabei so etwas wie eine Verpflichtung des Nationalstaates auf die Institutionen der Modernität. Auf jeden einzelnen Nationalstaat wird von der Ebene der Weltpolitik aus ein struktureller Druck ausgeübt, ein anderen Staaten vergleichbares institutionelles Geflecht zu schaffen: Schulen und Hochschulen, Wissenschaftspolitik und Kunstförderung, Sprachpolitik, eine Armee mit Erziehungs- und Modernisierungsfunktionen und vieles andere mehr. In diesen strukturellen Effekten liegt der Grund für die erstaunliche Konvergenzen im System der Weltgesellschaft.«[72]

Die weltgesellschaftliche Formung des Nationalstaates äussert sich auch darin, dass seine Identität von aussen gestützt wird. Ist ein Staat zur Durch-

66 Meyer et al. (2005: 113)
67 Meyer et al. (2005: 113, 119)
68 Stichweh (2000: 41)
69 Meyer et al. (2005: 106)
70 Meyer et al. (2005: 106)
71 Meyer et al. (2005: 107)
72 Stichweh (2000: 26) – Im Jahre 1969 rief die UNESCO die Staatsregierungen dazu auf, »kulturelle Tätigkeiten ausdrücklich als bedeutendes Ziel öffentlicher Politik anzuerkennen«. Staatliche Kunst- und Kulturförderung existiert in manchen Ländern freilich schon weitaus länger. Fuchs (2007: 59f.); Moulin (1997: 87f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

führung der implizit geforderten Programme nicht in der Lage, kann er mit externer Hilfe rechnen. Meyer et al. betonen, dass internationale Organisationen dabei typischerweise als »objektive und interesselose Andere« auftreten, »die Nationalstaaten bei der Verfolgung ihrer von aussen gesetzten Ziele helfen«.[73] Die konstituierende Wirkung der weltkulturellen Ebene zeigt sich weiter in Form der Legitimierung von subnationalen Akteuren und Praktiken. Die zum Bild des Nationalstaates gehörenden Programme und organisationalen Strukturen rechtfertigen die damit zusammenhängenden Interessen und Funktionen. Versäumt es ein Staat, gewisse weltweit für gut befundene Programme einzuführen, so kümmern sich oftmals staatsinterne Gruppen und Akteure um die Einhaltung der globalen Standards.[74] Die Ähnlichkeit von Themen und Strategien in sehr unterschiedlichen Ländern gründet der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge darin, dass sich Nationalstaaten ausgehend von lokalen, subnationalen Akteuren entlang von weltkulturellen Modellen formen. Das Lokale selbst sei häufig durch und durch kosmopolitisch.[75]

Von den im weltgesellschaftlichen Kontext autorisierten und verantwortlichen Akteuren, zu denen Meyer et al. Nationalstaaten, Organisationen und Individuen zählen, unterscheiden die Autoren »rationalisierte Andere« – Wissenschaften und Professionen, die Nationalstaaten darin beraten, »wer sie eigentlich sind, welche Ziele sie haben, welche Technologien sie einsetzen können usw.«[76] Solche »rationalisierte Andere« seien heute allgegenwärtig und würden in internationalen Verbänden und epistemischen Gemeinschaften wahre Fluten an wissenschaftlichen und professionellen Diskursen erzeugen: »Das rationalisierte Wissen der Wissenschaften und Professionen bildet die Religion der modernen Welt.«[77] Verbreitet würden insbesondere Theorien über die »funktionalen Erfordernisse« moderner Gesellschaften, wobei deren legitime Ziele auf sozioökonomische Entwicklung einerseits und umfassende individuelle Selbstentfaltung andererseits ausgerichtet seien. Erfolgsbeispiele würden definiert und zur Nachahmung empfohlen. Dass »in der heutigen Welt [...] unentwegt Modelle kopiert« werden, führen die Autoren indes vornehmlich auf die Ausbreitung von formal gleichen Nationalstaaten selbst zurück.[78] Die Ausbildung und Durchsetzung des Modells des Nationalstaates ist

73 Meyer et al. (2005: 108)
74 Meyer et al. (2005: 108f.)
75 Meyer et al. (2005: 111)
76 Meyer et al. (2005: 111)
77 Meyer et al. (2005: 117f.)
78 Meyer et al. betonen, dass im Westen spätestens seit dem 17. Jahrhundert Nationalstaaten ihre Legitimität weitgehend aus gemeinsamen Modellen beziehen. Einschlägige Kopiervorgänge spielen sich den Autoren zufolge hauptsächlich entlang der zentralen Linien sozialer Schichtung ab; da in diesem multidimensionalen Schichtungssystem verschiedene Länder spezifische ›Tugenden‹ vorwei-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dieser Perspektive zufolge der entscheidende Mechanismus für Globalisierungsprozesse beziehungsweise die »globale Diffusion der Institutionen des Nationalstaates«.[79]

Im Kontext dieser Untersuchung sind die Überlegungen zum Verhältnis von Weltgesellschaft, Nationalstaat und Isomorphie vornehmlich in zwei Hinsichten bedeutsam. Zum einen lenkt die neo-institutionalistische Perspektive bezüglich der Etablierung von institutionellen Mustern und nationalstaatlichen Zuständigkeiten den Blick auf (globale) Beobachtungs- und Imitationsverhältnisse. Im Hinblick auf das Phänomen des »Artist in Residence« impliziert sie, dass sich Entstehung und Ausbreitung dieser institutionellen Figur nicht allein endogen erklären lässt, sondern danach zu suchen ist, in welchen weltgesellschaftlichen Zusammenhängen sie zu einem für die (nationalstaatliche) Kulturförderung quasi unverzichtbaren Instrumentarium avancieren konnte. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei auch dem Zusammenspiel von nationalstaatlichen Akteuren, subnationalen Akteuren und Nichtregierungsorganisationen. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an die Vielzahl nichtstaatlicher Kulturförderungsinstitutionen, Fonds und Interessengemeinschaften, welche in die (nationalstaatlichen) kulturpolitischen Tätigkeiten verstrickt sind und mit diesen zusammen ein komplexes institutionelles Geflecht bilden. Zum anderen (und mit der obigen Problematik zusammenhängend) ist die neo-institutionalistische Perspektive in diesem Zusammenhang anschlussfähig, als sie auf die Bedeutsamkeit der Durchsetzung des Nationalstaates und seiner Institutionen für die Globalisierung von relativ autonomen Praxisgebieten verweist. Für das Wissenschaftssystem hat Rudolf Stichweh in verschiedenen Studien aufgezeigt, dass Nationalisierung und Globalisierung keineswegs widersprüchliche Dynamiken sein müssen, sondern häufig »vielmehr komplementäre Aspekte ein und desselben Prozesses« bilden – dass die globale Diffusion der Form des Nationalstaates durchaus als Voraussetzung und Motor für die Globalisierung des Wissenschaftssystems fungierte.[80] Was die Kunst betrifft, sind solche Dynamiken bislang kaum systematisch analysiert worden, obgleich sie sich im Bereich der Kunstausbildung, der Etablierung des internationalen Ausstellungswesens – insbesondere im Kontext der Weltausstellungen und der Biennale Venedig – sowie in der Kunst- und Kulturförderung ähnlich ausnehmen dürften.[81] Was das künstlerische Feld angeht, gibt es vergleichbar wie im Bereich der Wissenschaft verschiedene nationalstaaliche Institutionen und Aktivitäten, die die Entgrenzung des Praxisgebietes vorangetrieben haben und stützen. Zu denken ist neben der Ausdifferenzierung

sen können, fungieren nicht auf allen Gebieten und zu allen Zeiten dieselben Staaten als Vorbilder. Meyer et al. (2005: 114f.)

79 Stichweh (2000: 132)

80 Stichweh (2000: 132)

81 Vgl. Schneemann (1996); Grasskamp (1995: 131-152)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einer Vielzahl an Institutionen (Museen, Kunsthochschulen, Akademien, Kulturförderung) vor allem auch an die ersten Weltkunstausstellungen. Auch das Phänomen des »Artist in Residence« lebt weitgehend von der Verschränkung von Nationalisierung und Internationalisierung, insofern mit der Ausweitung der Bewegungsradien von Künstlerinnen und Künstlern und ihrer globlen Interrelation eine Aktivität von nationalen und subnationalen Akteuren einhergeht, denen (vornehmlich im Bereich der Nachwuchsförderung) Definitionsmacht zukommt. Die neo-institutionalistische Perspektive schärft den Blick für den Umstand, dass die Transzendierung staatlich-territorialer Grenzen über weite Strecken ausgehend von den Bestrebungen eben dieses sozialen Gebildes getragen wird.[82]

Die neo-institutionalistische Perspektive und die These der Isomorphie, die sich auf eine kaum noch überblickbare Anzahl von (typischerweise quantitativ ausgerichteten) empirischen Studien stützt, sind indes auch mit gewissen Problemen verknüpft, die in den vergangenen Jahren mehrfach zur Sprache gebracht wurden. Kritik an den einschlägigen Diagnosen ist etwa im Kontext der Bildungsforschung laut geworden. Der von Jürgen Schriewer (2007) herausgegebene Sammelband *Weltkultur und kulturelle Bedeutungswelten* relativiert die neo-institutionalistischen Thesen, indem er auf gegenläufige Tendenzen zur konstatierten Konvergenzdynamik verweist.[83] Die Perspektive von Meyer et al. wird dabei nicht grundlegend in Frage gestellt, sondern als ergänzungsbedürftig thematisiert. Erklärungskraft wird ihr hinsichtlich formaler institutioneller Muster attestiert. Für Divergenzen und widersprüchliche, spannungsreiche Gleichzeitigkeiten der Globalisierungsdynamik sei sie jedoch weitgehend blind, da sie konkreten Politiken sowie lokalen beziehungsweise kulturspezifischen Sinnmustern zu wenig Rechnung trage.[84] Kritik an der makrodeterministischen Perspektive der Stanford Schule sowie an

82 Auf ein vergleichbares »Paradox« verweist Yasemin Nugoglu Soysal in ihrer Studie zu »postnationale[r] Mitgliedschaft und Nationalstaat in Europa«, wo sie konstatiert: »Obgleich die Zuschreibung und Kodifizierung von Rechten sich über den nationalen Bezugsrahmen hinaus verlagern, werden postnationale Rechte doch weiterhin auf nationaler Ebene organisiert. Da die Welt auch künftig in territorial gegliederte politische Einheiten aufgeteilt ist, hängt die Durchführung und Erzwingung globaler Regeln und Normen weiterhin von nationalen politischen Strukturen ab, so dass die Anwendung universalistischer Regeln an spezifische Staaten und deren Institutionen gebunden bleibt. Obgleich seine Wirkungsweise und sein Handlungsbereich zunehmend durch das globale System bestimmt und begrenzt werden, bleibt der souveräne Nationalstaat formal und organisatorisch die legitime Organisationsform, die von den Ideologien und Konventionen transnationaler Organisationen wie UNO, UNESCO, EU etc. anerkannt wird.« Soysal (1996: 186f.)

83 Vgl. zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den neo-institutionalistischen Thesen auf empirischer Basis auch Schriewer (2005)

84 Schriewer (2007: 10-12)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Konvergenzthese wurde von anderer Seite teilweise in radikalisierter Form laut.[85] So kommen Bettina Heintz und Annette Schnabel in ihrer Studie zu Familien- und Gleichberechtigungsartikeln in nationalen Verfassungen zum Schluss, dass hinsichtlich institutioneller Formen Divergenzen nicht allein in den konkreten Praktiken und Bedeutungszuschreibungen anzutreffen sind, sondern auch der formalisierte Bereich keineswegs durchgängig von Strukturangleichungen geprägt ist.[86] Kritik üben die Autorinnen zudem an der Vorstellung einer auf alle Staaten gleichförmig wirkenden globalen Norm und betonen demgegenüber die je nach Kontext unterschiedlich gelagerten Bedeutsamkeiten exogener und endogener Faktoren (etwa kulturelle und religiöse Traditionen).[87] Diese Studie macht (ebenso wie die Untersuchung zur weltgesellschaftlichen Institutionalisierung von Frauenrechten von Bettina Heintz, Dagmar Müller und Heike Schiener) deutlich, dass die neo-institutionalistischen Thesen nicht verallgemeinert werden können, globale Erwartungsstrukturen auf unterschiedliche Relevanzstrukturen treffen sowie (potentiell verschieden) interpretiert und lokalen Konstellationen angepasst werden.[88]

Für die vorliegende Studie bedeutet dies, dass grundsätzlich von der Gleichzeitigkeit heterogener Dynamiken auszugehen ist und sowohl exogene Dimensionen wie auch endogene in den Blick zu nehmen sind, da nicht von vornherein feststehen kann, was es mit deren Bedeutsamkeit auf sich hat. Dy-

85 Jens Greve und Bettina Heintz kritisieren generell an den ›klassischen‹ Weltgesellschaftstheorien (von John W. Meyer, Niklas Luhmann und Peter Heintz) eine »makrodeterministische Orientierung«. Sie argumentieren, dass an der Existenz einer Weltgesellschaft im Sinne eines »globalen Kommunikations- und Beobachtungszusammenhangs« kaum zu zweifeln sei, dies indes nicht zwangsläufig die Herausbildung vertikal wirkender, übergeordneter Regel- und Ordnungsinstanzen impliziere. Weltgesellschaftstheorien würden dazu tendieren, die determinierende Wirkung von transnationalen Strukturen zu hypostasieren und »die Autonomie und die Eigendynamik von Prozessen auf tieferer Ebene zu unterschätzen«. Auch kritisieren sie, dass die strikt makrosoziologische Ausrichtung der Weltgesellschaftstheorien dazu führe, dass globale Mikrostrukturen aus dem Blick geraten – »globale Zusammenhänge, die noch wenig institutionalisiert und entsprechend instabil und interaktionsabhängig sind«. Greve/Heintz (2005: 113f.).

86 In der Studie »Verfassungen als Spiegel globaler Normen? Eine quantitative Analyse der Gleichberechtigungsartikel in nationalen Verfassungen« untersuchen die Autorinnen mittels quantitativer Inhaltsanalyse Gleichberechtigungs- und Familienartikel in 164 Verfassungen beziehungsweise Ländern (Stand 2002) und kommen zum Ergebnis, dass es sich bei Verfassungsartikeln keineswegs um isomorphe Strukturen handelt. Obschon sich Verfassungen besonders gut für eine Symbolpolitik eignen, konvergieren sie nicht, wie dies gemäss neo-institutionalistischer Perspektive zu erwarten wäre. Heintz/Schnabel (2006)

87 Heintz/Schnabel (2006: 706)

88 Heintz/Müller/Schiener (2006)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

namiken der Kulturförderung spielen sich in einem globalen Beobachtungshorizont ab. Auslegung und Konkretisierung von legitimierten formalen Strukturen sind indes keineswegs als gleichförmig und rein exogen erzeugt zu supponieren. Da die vorliegende Studie sich primär für die Auslegung dieses Instrumentariums durch Kunstschaffende interessiert, stehen vornehmlich diese Akteure im Blick; Angleichung und Differenzen im Bereich der Kulturförderungsinstitutionen wären in einer ländervergleichenden, systematischen Studie eingehender zu untersuchen. Aber auch für die Diskussion der internationalen Künstlerstätten sowie die Fallbeispiele zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft ist die Kritik an einer Perspektive, die primär von Makrodetermination ausgeht, hilfreich. Isomorphie, aber auch lokaler institutioneller Eigensinn sind als Möglichkeiten zu denken und nicht a priori zu unterstellen.

Kontrastierende Fallstudien – Grounded Theory

Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand basiert vornehmlich auf kontrastierenden Fallstudien, wobei sich Datenerhebung und Analyse am Verfahren der »Grounded Theory« orientieren.[89] Anknüpfend an die sozialphilosophische Tradition des Pragmatismus sowie die empirischen Studien der Chicago School of Sociology steht diese für einen spezifischen Stil der Reflexion und Erforschung sozialer Wirklichkeit. Sie umfasst verschiedene analytische Instrumente, mit Hilfe derer eine induktiv abgeleitete, gegenstandsverankerte Theorie über das interessierende Phänomen zu entwickeln ist. Ausgangspunkt des Forschungsprozesses ist weniger eine zu überprüfende These oder Theorie als vielmehr ein Untersuchungsbereich; was für diesen relevant ist, gilt es im Zuge der Forschung systematisch auszuloten. Die Perspektive der Grounded Theory setzt hierzu auf eine enge Verzahnung von materialen Analysen und theoriegeleiteter Datenerhebung – auf ein »Theoretical Sampling«.[90] Der Forschungsprozess wird als stete Hin- und Herbewegung zwischen diesen Tätigkeiten aufgefasst. Die zunächst vergleichsweise sparsam erhobenen Materialien werden eingehend analysiert und bilden eine zentrale Grundlage für die Formulierung »generativer Fragen«, die den weiteren Forschungsprozess strukturieren. Ausgehend von konzeptuellen Vorüberlegungen sowie den Ergebnissen der ersten materialen Analysen sind gezielt weitere Daten zu sammeln beziehungsweise zu generieren. Die »generativen Fragen« entscheiden, welche Daten weiter erhoben und welche Akteure, Ereignisse, Texte oder Handlungen in den Blick genommen werden sollen. Der Prozess der Datenerhebung wird durch die sich entwickelnde Theorie geformt

89 Strauss (1998); Strauss/Corbin (1996); Glaser/Strauss (1967)
90 Strauss/Corbin (1996: 148-165)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

und kontrolliert. Er kommt zum Abschluss, wenn eine theoretische Sättigung erreicht ist.[91]

Die »Kodierung« des Datenmaterials ist gemäss der Methodologie der Grounded Theory je nach Stand des Forschungsprozesses unterschiedlich auszurichten. Zu Beginn der Untersuchung dominiert »offenes Kodieren«. Es hat die Forschungsarbeit zu eröffnen, indem das Material extensiv interpretiert wird.[92] Ziel der Auseinandersetzung ist es, Kategorien und Subkategorien aufzuspüren, die für den Untersuchungsgegenstand zentral sind, sowie den Daten angemessene Konzepte zu entwickeln. Die einschlägigen ›Entdeckungen‹ haben insofern provisorischen Charakter, als ihr Stellenwert innerhalb der zu entwickelnden Theorie noch weitgehend ungeklärt ist; sie spielen vor allem für die Bestimmung der weiteren Forschungsschritte eine zentrale Rolle. »Axiales Kodieren« bedeutet, dass das Datenmaterial intensiver auf bestimmte Kategorien hin analysiert wird; es gilt, ein dichtes Beziehungsnetz um die »Achse« der im Fokus stehenden Kategorien aufzubauen.[93] Dies bedeutet zum einen, Eigenschaften und Dimensionen der einzelnen Kategorien herauszuarbeiten; zum anderen sollen Bedingungen, Interaktionen, Strategien und Konsequenzen spezifiziert werden, die mit dem Auftreten des zur Diskussion stehenden Phänomens verbunden sind. Auch gilt es, das Verhältnis der jeweiligen Kategorie zu anderen für die Untersuchung zentralen Bezugsgrössen zu klären. Im Zuge des axialen Kodierens ist zu eruieren, welche Kategorien konstitutiv und für den zu untersuchenden Gegenstand als »Schlüsselkategorien« zu betrachten sind. Im Rahmen des »selektiven Kodierens« schliesslich wird das empirische Material darauf hin befragt, in welchem Verhältnis die eruierten Kategorien und Subkategorien zu den Schlüsselkategorien stehen. Es sind Zusammenhänge – nicht zuletzt auch mögliche Widersprüche – zwischen den verschiedenen zentralen Grössen zu reflektieren.[94]

Da in der vorliegenden Studie die Kategorien des untersuchten Feldes im Zentrum des Interesses stehen und den massgeblichen Forschungsgegenstand bilden, stützt sie sich auf Erhebungsmethoden, die den Ausdruck der involvierten Akteure möglichst wenig vorstrukturieren.[95] Die Quellenbasis setzt sich aus unterschiedlichen Daten- und Dokumenttypen zusammen. Vornehmlich umfasst sie nicht-standardisierte, themenzentrierte Interviews mit Kunstschaffenden, die entlang spezifischer Divergenzlinien ausgewählt und zu ei-

91 Strauss (1998: 54-71)
92 Strauss (1998: 57-62)
93 Strauss (1998: 63, 101-106)
94 Strauss (1998: 63f., 106-115)
95 Solche praxisrelevanten Deutungsschemata und Semantiken werden im Rahmen der Grounded Theory in etwas irreführender Weise als »natürliche Kodes« bezeichnet. Strauss (1998: 64f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nem Sample von »Beziehungen und Variationen« zusammengestellt wurden.[96] Die Suche galt Künstlerinnen und Künstlern, die in den vergangenen rund fünfzehn Jahren – seit dieses Instrument zu einem zentralen Standbein der Kulturförderung avanciert ist – Atelierstipendien von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten haben und sich sowohl in ihren Wahrnehmungen des Aufenthaltes als auch bezüglich ihrer »Positionen« und »Positionierungen« im künstlerischen Feld signifikant voneinander unterscheiden. Um im Rahmen einer spezifischen, beobacht- und beschreibbaren institutionellen Landschaft die Spannweite an Interpretationsleistungen sowie die Gebrauchsweisen dieses Instrumentariums ausloten zu können, wurde gezielt nach Differenzen in den Konfigurationen entsandter Künstlerinnen gesucht. Die Fallauswahl erfolgte auf der Basis von Stipendiatenlisten von Kulturförderungsinstitutionen, Expertenempfehlungen und gezielten Recherchen. Von besonderem Interesse waren Differenzen in den bereisten Destinationen (in Relation zur Berufs- und Bildungsbiographie), den Eigentümlichkeiten und Medien der künstlerischen Praxis sowie der Dynamik der Berufsbiographie. Zwischen Frühjahr 2004 und Herbst 2007 wurden mit einundzwanzig Kunstschaffenden Gespräche durchgeführt, die entweder mit Fragen zum Werdegang oder danach, wie es zu diesem oder jenem Aufenthalt gekommen sei, eröffnet wurden.[97] Die Nachfragen betrafen massgeblich die Konturen der Aufenthalte, berufs- und bildungsbiographische Konstellationen sowie die Haltung gegenüber Atelierstipendien im Besonderen und Kulturförderungspolitiken im Allgemeinen. Im Zuge des Kodierens wurden zunächst die Eingangssequenzen der vollständig transkribierten Interviews extensiv analysiert, um sodann die eruierten Kategorien im Kontext des Gesamtgesprächs zu überprüfen und durch axiales und selektives Kodieren zu spezifizieren.[98] Die Gespräche wurden gewissermassen als »Biographiegeneratoren« eingesetzt und zielten auf die Generierung von »life histories« – ein insbesondere in der frühen Chicago School of Sociology genutztes Medium, um die Subjektivierung von institutionellen Landschaften in den Blick zu bekommen.[99] In Anlehnung an Alois Hahn wird der »Lebenslauf« als ein typischerweise durch Karrieremuster und Positionssequenzen sozial institutionalisiertes »Insgesamt

96 Strauss/Corbin (1996: 148)

97 Die Interviews dauerten zwischen einer und vier Stunden. Einige Kunstschaffende, mit denen aus terminlichen Gründen kein Interview geführt werden konnte, haben sich schriftlich (E-mail) zur Frage der Atelierstipendien geäussert.

98 Vgl. zur Strategie der extensiven Analyse von Eingangssequenzen Honegger (2001a: 115-119); Honegger/Bühler/Schallberger (2002: 58-60); Oevermann (1996: 5-9); Strauss (1998: 56-62)

99 Das Medium der »life-history« bzw. des »life report« kommen vornehmlich in *The Polish Peasant in Europe and America* (Thomas/Znaniecki, 1974 [1918-1920]), *The Jack-Roller* (Shaw, 1966 [1930]), *The Taxi-Dance Hall* (Cressey, 1969 [1932]) sowie *The Hobo* (Anderson, 1975 [1923]) zum Tragen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

von Ereignissen, Erfahrungen, Empfindungen usw. mit unendlicher Zahl von Elementen« aufgefasst und von der »Biographie« unterschieden, verstanden als zwangsläufig selektive Vergegenwärtigung eines grundsätzlich unendlichen Stromes von Erlebnissen und Handlungen.[100] Ergänzend zu den generierten Erzählungen wurden Angaben zur Bildungs- und Berufsbiographie, zur Mobilität, zum Herkunftsmilieu und zur künstlerischen Arbeit erhoben. Die Kunstschaffenden waren zum Zeitpunkt des Interviews mehrheitlich zwischen dreissig und fünfundvierzig Jahre alt.[101]

Die Studie basiert weiter auf Quellen, welche die Kulturförderungspraxis selbst (unabhängig von der Untersuchung) erzeugt hat. Es handelt sich dabei vornehmlich um Dokumente, die eng an die institutionellen Mechanismen gebunden sind. Die Entsendungspraxis umfasst diverse Erzählgeneratoren: Ein grosser Teil von Kulturförderungsinstitutionen verlangt von den Stipendiaten nach Ablauf des Aufenthaltes einen schriftlichen Erfahrungsbericht. Teils sind diese – in Papierform oder im Internet – publiziert;[102] teils lagern sie in institutsinternen Archiven, wie die Berichte des Kairo-Stipendiums der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen (KSK), die für die Zeit zwischen 1991 und 2004 eingesehen werden konnten. Weiter generiert diese Kulturförderungspraxis eine Vielzahl von Erzählungen in Form von Motivationsschreiben. Diese sind typischerweise Bestandteil des Bewerbungsdossiers. Im Falle eines kantonalen New York-Stipendiums stellte die vergebende Institution sämtliche Unterlagen zur Analyse zur Verfügung und ermöglichte eine (teilnehmende) Beobachtung der Jurierung.

Um das globale institutionelle Setting, das entsandte Künstler produziert, in seinen Grundzügen fassen zu können, wurden zum einen Daten erhoben zu

100 »Die Biographie macht für ein Individuum den Lebenslauf zum Thema. [...] Diese Thematisierung darf nicht als Spiegelung missverstanden werden. Die Spiegelmetapher suggeriert ja, dass die Gesamtheit des Gegebenen wiedergegeben würde. Davon kann natürlich keine Rede sein.« Hahn (1995: 140)

101 Die Interviewten (sieben Frauen, vierzehn Männer) sind zwischen 1945 und 1979 geboren; etwa dreiviertel der Gesprächspartnerinnen und -partner sind 1963 oder danach zur Welt gekommen. Zehn der Gesprächspartner sind in den internationalen Kunstbetrieb inkludiert, verfügen weltweit bzw. in den Kunstzentren über ein Netz an Galerien, sind an den wichtigsten Kunstmessen vertreten und/oder im nicht-kommerziellen Ausstellungsbereich stark präsent (Auftritte an der Biennale Venedig, regelmässig Gruppen- und Einzelausstellungen in Museen und Kunsträumen). Bei den anderen elf Kunstschaffenden handelt es sich um Akteure, die a) berufsbiographisch jung und im Konsekrationsprozess noch wenig weit fortgeschritten sind, b) vornehmlich lokal agieren und punktuell Ausstellungen im In- und Ausland bestreiten, c) eine Zeit lang intensiv in den Kunstbetrieb involviert waren, dann aber aus den institutionellen Zusammenhängen weitgehend ›herausgefallen‹ sind.

102 Portraits von Atelieraufenthalten beziehungsweise Stipendiaten finden sich auch in beträchtlichem Umfange in Jubiläumsschriften von Institutionen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

internationalen Künstlerstätten in den Kunstmetropolen New York, Paris, Berlin und London, die entscheidend zur Diffusion dieser Stipendien beigetragen haben, und zum anderen zu den auf Interrelation angelegten Informationsplattformen und global agierenden Interessengemeinschaften rund um den »Artist in Residence«. Die einschlägige Quellengrundlage umfasst Selbstbeschreibungen von Organisationen (Bücher, Broschüren, Internetauftritte), Feldnotizen, die im Rahmen von teilnehmender Beobachtung entstanden sind, sowie Interviews mit Programmverantwortlichen. Ein siebenmonatiger Studien- und Forschungsaufenthalt 2006 in New York ermöglichte, in verschiedenen internationalen Künstlerstätten (ISCP, The artist network, Location One) sowie Bildungs- und Studioprogrammen (Tisch School for the Arts, Whitney Independant Studio Program) vor Ort Feldforschungen durchzuführen, mit Kunstschaffenden sowie Programmzuständigen Gespräche zu führen sowie die Präsentations- und Interaktionsmodi in den Blick zu nehmen. Feldforschungen wurden zudem in einzelnen quasi freischwebenden Ateliers in Berlin sowie an der Cité Interantionale des Arts in Paris durchgeführt. Was die Materialien zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft betrifft, wurde wie im Falle der Kunstschaffenden entlang spezifischer Konvergenz- und Divergenzlinien ein Sample von »Beziehungen und Variationen« zusammengestellt.[103] Konkret wurden Programme von Institutionen genauer ins Auge gefasst, die sich in ihrer organisatorisch-rechtlichen Struktur, hinsichtlich der Destinationen ihrer Ateliers, der räumlich-konzeptuellen Ausgestaltung der Programme sowie bezüglich ihres Ansehens als »Konsekrationsinstanzen« möglichst stark voneinander unterscheiden. Die jeweiligen Atelier- und Stipendienprogramme wurden auf der Basis von rechtlichen Grundlagen, Informationsbroschüren, Sitzungsprotokollen, Dokumentationen sowie nichtstandardisierten Interviews mit Kulturbeauftragten erforscht.[104]

103 Strauss/Corbin (1996: 148)

104 Zu den Atelierprogrammen der folgenden Institutionen wurden Quellenstudien sowie Interviews mit den zuständigen Kulturbeauftragten durchgeführt: Pro Helvetia, Bundesamt für Kultur, Kanton Bern, Zentralschweizer Kantone, Kanton Genf, Kanton Jura, Stadt Biel, Stadt Zürich, Stadt Luzern, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Kulturstiftung Landis & Gyr, Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel IAAB, Künstlerhaus Krone Aarau. Interviewt wurde auch die Schauspielerin Linda Geiser. Sie lebt seit 1961 in New York und beherbergt in ihrem Haus im East Village seit mehr als fünfundzwanzig Jahren Stipendiatinnen und Stipendiaten aus der Schweiz – mittlerweile aus allen Westschweizer Kantonen, aus dem Kanton Bern und den Städten Bern und Zürich.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Zum Aufbau der Studie

Die Untersuchung widmet sich zunächst den institutionellen Dimensionen des »Artist in Residence«. Als erstes werden dabei relativ allgemein die Eigentümlichkeiten des modernen Kunstfeldes diskutiert. Ein besonderes Augenmerk gilt zum einen den sozialräumlichen Strukturen des Praxisgebietes und zum anderen der Frage, welche Bedeutung Preisen und Stipendien zukommt – wie sie mit der »prekären Profession« des Künstlers zusammenhängen.[105] Vor diesem Hintergrund werden die Konturen der globalen Landschaft der »Artist in Residence«-Programme skizziert sowie mit Blick auf die schweizerische Kulturförderungspolitik deren Charakteristika und den Verschränkungen von lokalen und globalen Konstellationen nachgespürt. Im Zentrum des Interesses stehen die Entstehungs- und Diffusionsdynamiken der einschlägigen Programme und Stipendien, die Bedeutungszuschreibungen und Legitimationsmuster von Seiten der Kulturförderungsinstitutionen, die in die Förderungspraxis involvierten räumlichen Ordnungen, die Logik des Verfahrens und die Typik der Vergabepraxis. Entlang dieser Dimensionen ist zu konturieren, wie der entsandte Künstler von Seiten der Institutionen definiert wird und mit welchem institutionellen Gefüge die hier zur Diskussion stehenden Kunstschaffenden konfrontiert sind.

Der daran anschliessende Hauptteil der Arbeit ist der Perspektive der Kunstschaffenden gewidmet sowie der Frage nach der Bedeutung und den Konsequenzen dieser Art von Kulturförderung für die künstlerische Arbeits- und Lebenspraxis. Er gliedert sich in vier Themenschwerpunkte, die sich bezüglich der Gebrauchsweisen von Atelierstipendien als zentral erwiesen haben. Entlang dieser vier Dimensionen lassen sich verschiedene mit dem Phänomen zusammenhängende Aspekte in spezifischer Gewichtung zur Sprache bringen. Es wurde eine Darstellungsweise gewählt, die einerseits überblicksartige Skizzen, andererseits vertiefende Fallstudien (soziologische Portraits) umfasst. Auf diese Weise soll sowohl die Spannweite einer bestimmten Problemlage aufgezeigt als auch bestimmte für besonders interessant erachtete Positionen und Zusammenhänge eingehender betrachtet werden können. In einem ersten Schritt – dem Kapitel »Text und Kontext« – wird beleuchtet, wie Kunstschaffende das Verhältnis von künstlerischer Arbeit und räumlich-institutioneller Umgebung des transitorischen Ateliers reflektieren. Zum einen wird dabei eine Perspektive diskutiert, die dieses Verhältnis primär als ein »Arbeiten in...« auslegt – den Atelierort vornehmlich als Infrastruktur oder atmosphärisches Setting begreift, das sich in einer bestimmten Weise auf die eigene Arbeitsweise auswirkt. Von dieser Blickrichtung ist eine zweite zu unterscheiden, die der Logik des »Arbeitens über...« entspricht und den Auf-

105 Müller-Jentsch (2005)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

enthaltsort als visuell-kulturellen Kontext unterstellt, der als Untersuchungsgegenstand fungiert und entweder primär formal-bildlich oder quasi-ethnographisch befragt sein will. Der zweite Themenkomplex ist Bildungsfragen gewidmet. In diesem Zusammenhang gilt es vornehmlich zu diskutieren, was es mit dem verbreiteten (wörtlichen oder sinngemässen) Bildungsideal der »Horizonterweiterung« auf sich hat. Es wird zu zeigen sein, dass die im Kontext dieses Ideals häufig erwähnten Streifzüge helfen, eine Art Bildarchiv zu generieren, das als Fundus für die (spätere) künstlerische Produktion dient, sich indes die Problematik der »Horizonterweiterung« nicht hierauf reduzieren lässt. Vielmehr ist sie auch aufs Engste mit dem Ideal des Künstlers als weltgewandtes, universal gebildetes Subjekt verknüpft und involviert Fragen des Kosmopolitismus. Diese spielen hinsichtlich der Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten eine zentrale Rolle. Ein zweiter wichtiger Aspekt, der in diesem Zusammenhang zu beleuchten sein wird, betrifft die Vorstellung von Bildung als Selbsterkenntnis. Verschiedentlich wird Selbsterkenntnis von Kunstschaffenden als zentrale Voraussetzung für eine gelingende künstlerische Praxis thematisiert und von ihren Möglichkeitsbedingungen her an eine hohe Interaktionsdichte – die Präsenz in einer Kunstmetropole – geknüpft. Auch wird zu diskutieren sein, was es damit auf sich hat, dass Kunstschaffende in einer geradezu beredten Weise die zeitgenössische Kunst in den Kunstmetropolen verschweigen. Diese augenfällige Nicht-Thematisierung kann nicht allein auf die in Kunstmetropolen verschärfte und zweifelsohne bedeutsame Konkurrenz zwischen Kunstschaffenden reduziert werden; vielmehr ist sie im Kontext eines Künstlerbildes zu sehen, das sich massgeblich an den Prinzipien der Originalität und Authentizität orientiert. Im Zentrum des dritten Themenschwerpunktes, der den Charakter einer Zwischenbetrachtung hat, stehen raumzeitliche Ordnungen. Wer will wann weshalb wohin? In den Blick genommen wird dabei zum einen die »geistige Geographie« – die Beziehung zwischen Künstlerbild, Selbstverortung und Vorstellung von Welt; zum anderen sind Mobilitätsmuster in Verschränkung mit zeitlichen Dynamiken von Künstlerbiographien zu beleuchten.[106] Der vierte Schwerpunkt handelt von Beziehungsarbeit. Es gilt auszuloten, welche Bedeutung Atelierstipendien hinsichtlich der Vernetzung von Kunstschaffenden im künstlerischen Feld zukommt. Geben Atelierstipendien, die teils primär unter Rückgriff auf diese Mission legitimiert werden, ein taugliches Mittel des ›Networking‹ ab? Können und sollen sie überhaupt diesem Zwecke dienen? Ein spezielles Augenmerk gilt der Frage, was Kunstschaffende unter Vernetzung verstehen, welchen Stellenwert sie ihr einräumen und wie sie die »Sozialität der Solitären« (Hans Peter Thurn) fassen.

106 Vgl. Said (1997: 38)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im letzten Teil der Arbeit wird der Zusammenhang zwischen künstlerischem Subjekt und der Kulturpolitik des »Artist in Residence« diskutiert. Dabei geht es einerseits um die Frage, welche Vorstellungen vom Künstler und von künstlerischer Arbeit in den Selbst- und Fremdbeschreibungen auftauchen, wie sich diese zueinander stellen und aus welchen Denktraditionen sie sich speisen. Andererseits werden die produktiven Dimensionen dieser Form der Kulturförderung zu verhandeln sein. Es interessiert dabei primär, welche künstlerischen Subjekte und sozialräumlichen Ordnungsstrukturen diese eigentümliche Regierungsform generiert und stützt.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Institutionelle Muster

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

2 »Mein Job ist ja das Ausstellen.« Kunst als Beruf

Was den Künstlerberuf und seine gesellschaftliche Situierung angeht, lassen sich in historischer Perspektive drei distinkte Sozialtypen unterscheiden: den Handwerker-Künstler[1], den Hofkünstler[2] sowie den modernen Ausstellungskünstler.[3] Im 18. Jahrhundert kam die Entwicklung der höfischen Kunst weitgehend zum Stillstand. Der Hof als Mittelpunkt von Kunst und Kultur wurde desorganisiert und verlor zugunsten von Salon und Wohnzimmer an Bedeutung. Die Verschiebung hin zum »bürgerlichen Subjektivismus« vollzog sich indes wenig abrupt. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts existierten höfische und bürgerliche Kunstöffentlichkeit gleichzeitig. Auch war das Heraustreten des Künstlers aus den feudalen und patrizischen Abhängigkeiten ein langwieriger Prozess. Das Konzept des Ausstellungskünstlers, das den Hofkünstler beerbte, trat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundertes auf den Plan – als Begleitphänomen und Gegenentwurf zur entstehenden bürgerlichen Gesellschaft, ihren wirtschaftlichen und bildungsbürgerlichen Trägerschichten.[4] Oskar Bätschmann situiert das Auftreten des Ausstellungskünstlers in einer spezifischen, sich auffächernden Institutionenlandschaft:

1 Bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts war der Künstler primär Handwerker, vgl. zu diesem Sozialtypus Baxandall (1977); Duby (1998); Ruppert (1998: 16-25); Müller-Jentsch (2005: 162-164).

2 Der Hofkünstler tauchte gegen Ende des Mittelalters als Konsequenz des Repräsentationsbedürfnisses weltlicher und geistlicher Höfe auf. Martin Warnke sieht in ihm in verschiedenen Hinsichten den Vorläufer des modernen Künstlers, vgl. Warnke (1996); Müller-Jentsch (2005: 164-168).

3 Vgl. Müller-Jentsch (2005); Ruppert (1998); Bätschmann (1997) – Der Begriff des Künstlers entstand im 16. Jahrhundert, wobei er da u.a. noch Gelehrte und Wissenschaftler einschliesst. Seine moderne Bedeutung erhält er gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Müller-Jentsch (2005: 160)

4 Müller-Jentsch (2005: 17)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Als neuer führender Typ übernahm der Ausstellungskünstler die Nachfolge des angestellten Hofkünstlers wie des zünftigen Unternehmerkünstlers, der für wechselnde Auftraggeber oder für den Markt arbeitete. Voraussetzungen für diese Ablösung waren die Institutionalisierung der Ausstellungen und der Auftritt des Publikums als neuer Adressat der Künstler und neuer Machtfaktor im Kunstbetrieb. Auf die miteinander konkurrierenden Werke antwortete die publizierte Kritik mit dem Anspruch, die öffentliche Meinung auszusprechen. Gleichzeitig traten die traditionellen Auftraggeber, die Kirche, die Fürsten und die Mäzene, hinter das öffentliche Forum zurück, indem sie Auftragswerke ausstellen liessen, bevor sie in den privaten Besitz übergingen. Der Ausstellungserfolg wurde zum hauptsächlichen Motiv für die Aktivität von Käufern, Auftraggebern und Mäzenen und vielleicht auch von Künstlerinnen und Künstlern.«[5]

Ab den 1730er Jahren tauchten in den Städten Paris, Rom, Dresden und Wien sowie in England öffentliche Kunstausstellungen auf, deren Veranstalter in der Regel Akademien waren.[6] Ein Jahrhundert später entstanden im Kontext der Weltausstellungen die ersten internationalen Ausstellungen. 1895 wurde mit der Biennale Venedig eine ›reine‹ Kunstausstellung mit internationalem Anspruch gegründet.[7] Dass die öffentliche Ausstellung zur bevorzugten Plattform für die Präsentation neuer Werke avancierte, hatte folgenreiche Konsequenzen nicht zuletzt für die künstlerische Produktion selbst.[8] Mit der Abkoppelung der Kunst von staatlichen und kirchlichen Repräsentationsfunktionen wurde die Kunstproduktion auf das »Neue« sowie die Kriterien der Originalität und der Wahrhaftigkeit verpflichtet; Subjektivität wurde zu einem zentralen Massstab. Mit der Autonomisierung des Kunstfeldes ging eine starke Aufwertung der Autorschaft einher.[9]

Der moderne Künstlerberuf umfasst nicht allein die künstlerische Arbeit im engeren Sinne, sondern auch die öffentliche Präsentation – »Rituale der Selbstdarstellung«. Walther Müller-Jentsch interpretiert sie als »eine Funktion des Zwangs zur professionalisierten Erwerbstätigkeit. Der Autor wird zum autonomen Literatur- und Kunstproduzenten für ein anonymes Publikum, das er freilich in der Regel nur über Agenten des Kunst- und Buchmarkts erreichen kann.«[10] Der Kunstmarkt ist neben dem Ausstellungswesen, der Kunstkritik, dem Publikum etc. eine zentrale institutionelle Voraussetzung für die

5 Bätschmann (1997: 9)
6 Müller-Jentsch (2005: 170)
7 Schneemann (1996)
8 Zur Entstehung der Ausstellungsbilder vgl. Bätschmann (1997: 29-52); zur Wechselwirkung von White Cube und künstlerischer Produktion vgl. O'Doherty (1996)
9 Müller-Jentsch (2005: 168); Groys (1999)
10 Bezeichnenderweise entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts das »geistige Eigentum«. Müller-Jentsch (2005: 169)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Existenz des modernen Künstlers. Obschon die Produktion für den Kunstmarkt mit neuen Abhängigkeiten einhergeht, wird sie gegenüber den Vorgängerkonstellationen häufig als Befreiung beschrieben.[11] Die moderne Galerie als Ort der Waren- und Kunstvermittlung trat gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf den Plan und ist im Feld der Kunst eine vergleichsweise junge Erscheinung. Im Unterschied zum ausschliesslich warenvermittelnden Kunsthändler partizipiert der Galerist an der kulturellen Öffentlichkeit, indem er systematisch Ausstellungen durchführt, eine eher kleine Zahl an (zumeist noch lebenden und produzierenden) Kunstschaffenden vertritt und für ein in stilistischer Hinsicht selektives, häufig eng konturiertes Programm steht.[12] Für die Inklusion eines Akteurs ins Feld der Kunst wird der Galerievertretung zentrale, mithin entscheidende Bedeutung attestiert.[13] Künstlerisches Prestige kann freilich auch durch andere Konsekrationsinstanzen erlangt werden – insbesondere durch Sammler, die Kunstkritik oder nicht-kommerzielle Ausstellungsbetriebe.[14] Es scheint keineswegs zufällig zu sein, über welche Schiene der Zugang ins Feld verläuft beziehungsweise in welchen Akteurstypen ein Künstler, eine Künstlerin ihre Verbündeten findet. Diana Crane hat dies eindrücklich an Kunstrichtungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der New Yorker Kunstwelt aufgezeigt.[15] Im Falle von biographisch jungen Kunstschaffenden können sich die symbolischen und ökonomischen »Profite« beträchtlich voneinander unterscheiden; auf längere Sicht tendieren sie zur Konvergenz.[16]

Im Zuge der Autonomisierung des künstlerischen Feldes wurde der Künstler primär als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entworfen und – obgleich selbst häufig einem bürgerlichen Milieu entstammend – zum »Antipoden einer zweckrational eingerichteten Welt und eines bürgerlichen Lebensstils« stilisiert.[17] Das massgeblich in literarischen Texten skizzierte Bild des (bildenden) Künstlers als Bohemien konnte an eine jahrhundertealte Deutungstradition anschliessen, die den Künstler als »Aussenseiter der Ge-

11 Müller-Jentsch (2005: 170); Alpers (2003: 198-264); Luhmann (1995: 266)
12 Thurn (1994); Oevermann (1997)
13 Graw (2008); Moulin (2003); Giuffre (1999); Alemann (1997); Moulin (1997); Szántó (1996)
14 Vgl. zur Bedeutsamkeit von Sammlern in der Gegenwartskunst Le Monde dipolomatique (2008: 16f.)
15 Crane (1989)
16 Dass der Marktwert und der ›ästhetische‹ Wert eines Werkes »in the long run« zu konvergieren tendieren, hängt Abbing zufolge massgeblich mit künstlerischen Expertensystemen, Fragen der Definitionsmacht und nicht zuletzt mit personellen Verflechtungen zusammen. Vgl. Abbing (2006: 74-76)
17 Müller-Jentsch (2005: 160); vgl. zur Autonomisierung der Kunst auch Adorno (2000 [1970]: 9-11, 334-387)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sellschaft« und als Melancholiker mit besonderen Geisteskräften typisierte.[18] Im Kontext der Bohemisierung der Künstler wurden die für die künstlerische Produktion geltend gemachten Wertigkeitsprinzipien der Autonomie, der Originalität und der Wahrhaftigkeit auch auf die Daseinsweise überhaupt bezogen im Sinne einer »Ästhetik der Existenz«.[19]

In den vergangenen Jahren wurde mehrfach die These vorgebracht, dass in den gegenwärtigen Konstellationen Künstlerexistenzen nicht mehr als Gegenentwurf fungieren würden, sondern vielmehr zum Modell avanciert seien.[20] In ihrer (sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld) intensiv diskutierten Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* bringen Luc Boltanski und Ève Chiapello die Diffusion künstlerischer Wertigkeitsprinzipien in weite Teile der Arbeitswelt mit der Legitimationskrise des Kapitalismus um 1968 in Verbindung. Vornehmlich mit Blick auf Frankreich skizzierten sie, inwiefern die kapitalistische Arbeits- und Produktionsweise damals ins Kreuzfeuer der Kritik geraten ist. Die Forderungen nach mehr Gerechtigkeit, Gleichheit und verbessertem Arbeitnehmerschutz, vorgebracht vor allem durch Arbeiterinnen, Gewerkschaften und Intellektuelle, charakterisieren sie dabei als »Sozialkritik«; die Kritik an Standardisierung und Bürokratie – Forderungen nach mehr Autonomie, Kreativität, Selbstverwirklichung und Authentizität –, hauptsächlich durch Kulturschaffende, Intellektuelle und Ingenieure artikuliert, rechnen sie der »Künstlerkritik« zu.[21] Boltanksi und Chiapello zufolge konnte das kapitalistische System gestärkt aus der Krise um 1968 hervorgehen, weil es ihm gelang, die »Künstlerkritik« über weite Strecken einzuverleiben.[22] Während den Forderungen der Sozialkritik nach anfänglichen Konzessionen kaum mehr Gehör geschenkt und der Arbeitnehmerschutz, wie Boltanski und Chiapello betonen, in den vergangenen dreissig Jahren systematisch dekonstruiert wurde, begannen staatliche und wirtschaftliche Akteure ab den 1970er Jahren sukzessive, auf die Freiheits- und Selbstverwirklichungsforderungen einzugehen. Dies gründet massgeblich darin, dass die an den Studentenunruhen beteiligten Akteure später häufig in Staat und Wirtschaft ihrerseits wichtige Positionen besetzten und sich die genannten Forderungen der Künstlerkritik auf verschiedenen Ebenen mit den In-

18 Krieger (2007: 95-114); Wittkower/Wittkower (1965)

19 Foucault (2007: 208-219) – Zu den Widersprüchen der Bohème und ihrer Affinität zu den Barrikaden vgl. Benjamin (1991 [1940]: 513-536)

20 Boltanski/Chiapello (2003); Menger (2006); Meisel/Wuggenig (2005)

21 Boltanski/Chiapello (2003: 213-226)

22 Boltanski und Chiapello sprechen in Anlehnung an Max Weber von einem »kapitalistischen Geist« und gehen davon aus, dass ein Wirtschaftssystem nicht allein auf der Basis von Zwang überleben kann, sondern (nicht zuletzt hinsichtlich des Gemeinwohls) einer überzeugenden Rechtfertigung bedarf. Auch unterstellen die Autoren, dass das System Bedenken zu entkräften hat und sich der Kritik zumindest teilweise stellen muss.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

teressen der Unternehmungen im flexibilisierten Kapitalismus als höchst kompatibel erwiesen.[23] Boltanski und Chiapello führen auf der Basis einer vergleichenden Studie von Managementliteratur aus den 1960er und 1990er Jahren typische Merkmale der gegenwärtigen Arbeits- und Betriebsorganisation sowie deren Rechtfertigung auf diesen Inkorporationsprozess zurück. Dazu gehören flexibilisierte Arbeitszeiten und individualisierte Stellenprofile; projektorientiertes Arbeiten und netzwerkartige Organisationsstrukturen; flache Hierarchien, Ausrichtung auf Teamarbeit, Firmen in Firmen; vermehrte Selbstverantwortung und Selbstkontrolle; Selbstmanagement als Pflicht; verstärkter Personalismus sowie Kritik an der Unterscheidung von Arbeits- und Privatleben; Betonung von Kreativität, Innovation und permanenter Veränderung; Stilisierung von Ungebundenheit; die ›Kardinaltugenden‹ Mobilität, Flexibilität sowie die Fähigkeit, Netzwerke zu generieren und sich in diesen zu bewegen.[24] Für das Anforderungsprofil des Managers, der ein »kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften« sein soll, lässt sich durchaus der Künstler als Idealbild festmachen.[25] Wie weit die für die Künstlerkritik charakteristischen Wertigkeitsprinzipien und Subjektivierungsimperative in verschiedene Branchen und Berufsprofile Eingang gefunden haben, ist eine empirisch zu klärende Frage.

Die Untersuchungen zum »neuen Geist des Kapitalismus« wie auch Mengers Studie zu den »Metamorphosen des Arbeitnehmers« (und zur »Apotheose des Freiberuflers«) machen deutlich, dass die Verschiebungen bei allen zusätzlichen Freiheitsgraden, die sie umfassen mögen, auch mit neuen Quellen sozialer Ungleichheit sowie Prekarisierungsgefahren einhergehen.[26] So steht der klassische Arbeitnehmerschutz nicht zuletzt wegen der Ausdifferenzierung und Individualisierung von Stellenprofilen vor grossen Problemen. Die geforderte (beziehungsweise idealisierte) Haltung einer maximalen Risikobereitschaft und Hingabefähigkeit macht den Arbeitnehmer durchaus verwundbar. Die Ideologie der Selbstverwirklichung – der ausgeprägte Personalismus sowie die hierfür charakteristische Negation der Differenz von Arbeits- und Privatleben – birgt in verschärfter Form Möglichkeiten der Ausbeutung. Besonders bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang die These von Boltanski und Chiapello, dass der Mobilität hinsichtlich Fragen sozialer Ungleichheit eine Schlüsselrolle zukommt. Der wiederholt konstatierte »mobility gap« wird dabei als zentrales stratifizierendes Moment in der globalen sozialen Hierarchie sowie der Produktion und Reproduktion sozialer Ungleichhei-

23 Boltanski/Chiapello (2003: 226-259)
24 Boltanski/Chiapello (2003: 100-146)
25 Meisel/Wuggenig (2005: 71)
26 Menger (2006); Boltanski/Chiapello (2003: 377-448)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten diskutiert.[27] Boltanski und Chiapello machen die Bedeutsamkeit von Bewegung im Kontext einer projektbasierten, netzförmig strukturierten Arbeitsorganisation massgeblich daran fest, dass sie von Neopersonalismus sowie informellen Kontakten geprägt ist und jenen Akteuren eine hohe Wertigkeit zuschreibt, die es schaffen, vergleichsweise unwahrscheinliche Verbindungen – das heisst nicht zuletzt: zu räumlich entfernten Personen – herzustellen.[28] Mobilität ist eine wichtige Voraussetzung für die Akkumulation von personengebundenem sozialem und symbolischem Kapital und damit zusammenhängend für die Chancen, nach Ablauf eines Projekts in ein nächstes integriert zu werden. Die Frage der Mobilität ist ein brisant-problematisches Thema, insofern die mobilen Akteure hinsichtlich Erhalt und Pflege erworbener Kontakte gemäss den Autoren auf räumlich fixierte Stellvertreter angewiesen sind. So können sie ihre zeitlich limitierten Kapazitäten für die Generierung neuer Kontakte einsetzen und quasi an mehreren Orten gleichzeitig sein. Zwischen der Mobilität der einen und der Immobilität der anderen stellen Boltanski und Chiapello so einen direkten Zusammenhang her und konstatieren, dass es in der Netzwelt Ausbedeutungsstrukturen gibt, die wesentlich auf der »Asymmetrie mobil/immobil« basieren.[29] Diese Problematik der Ungleichheit generierenden Mobilitätsdifferentiale gilt es auch bezüglich des Kunstfeldes im Blick zu behalten – insbesondere wenn es darum geht, die sozialen Konsequenzen des »Artist in Residence« als Instrumentarium der Kulturförderung auszuloten.

Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur

Spätestens seit Ende der 1980er Jahre gehört zum Selbstverständnis der Akteure des Kunstbetriebs typischerweise die Vorstellung, sich in einem globalisierten Universum zu bewegen.[30] Nicht selten wird das Feld der Kunst geradezu als Inbegriff eines entgrenzten Mikrokosmos thematisiert, wobei der einschlägige Diskurs einen »weitgehend spekulativen« Charakter hat.[31] Als Anzeichen einer ausgeprägten Globalisierung der Kunst werden vornehmlich die hohe Mobilität von Kunstschaffenden und anderen Akteuren des Feldes, Ausstellungen nicht-westlicher Kunst im Westen, die Präsenz nicht-okzidentaler Kunstschaffender an Grossanlässen wie der Documenta (Kassel) oder der Biennale Venedig sowie die starke Verbreitung von Kunstbiennalen,

27 Vgl. Sassen (1998); Shamir (2005); Bourdieu (1998b); Glauser (2006: 263f.)
28 Boltanski/Chiapello (2003: 152ff.)
29 Boltanski/Chiapello (2003: 416)
30 Vgl. Wuggenig (2005); Quemin (2006)
31 Wuggenig (2005: 28)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

-triennalen und Kunstinstitutionen in nicht-westlichen Ländern seit Mitte der 1980er Jahren angeführt.[32] Skepsis gegenüber der Vorstellung, dass sich das Kunstfeld in den vergangenen Jahren entscheidend gewandelt habe, findet sich vornehmlich unter Diaspora-Intellektuellen, die relativ stark ins Praxisgebiet der Kunst involviert sind.[33] Es wird zu bedenken gegeben, dass dieses Feld von einer hohen Inklusivität weit entfernt sei und nicht-westliche Kunstschaffende kaum andere als marginale Positionen einnehmen könnten. Auch wird kritisiert, dass Kunstschaffende, die nicht aus Europa oder Nordamerika stammen, häufig als Repräsentanten ihrer Herkunftsregion und nicht als individuelle Künstler wahrgenommen würden, womit dem individuellen Anderen »beständig die Last der Gruppe aufgebürdet« werde.[34] Die These von der Globalisierung im Sinne einer weitgehenden Dezentralisierung wurde in den vergangenen Jahren auch von soziologischer Seite als Illusion kritisiert. Die empirischen Studien von Ulf Wuggenig (2005) und Alain Quemin (2006) setzen beide beim »Kunstkompass« an – der seit 1970 (mit wenigen Unterbrüchen) jährlich erscheinenden Rangliste der Top-100-Kunstschaffenden des zeitgenössischen Kunstbetriebs.[35] Die Rangliste misst (gemäss den Soziologen einigermassen zuverlässig) das symbolische Kapital von Künstlerinnen und Künstlern – ihre Sichtbarkeit und institutionelle Anerkennung.[36] Von Beginn an wurden in der Liste die Herkunftsländer der Kunstschaffenden aufgeführt, was erlaubt, »Fragen der Inklusion und Exklusion nach territorialen Kriterien nachzugehen«.[37] Seit den 1970er Jahren dominieren die Anteile von Kunstschaffenden US-amerikanischer und deutscher Nationalität die Rangliste. In den Jahren zwischen 1994 und 2005 stellten sie zusammen durchschnittlich mindestens zwei Drittel der im Kunstkompass vertretenen Akteure. Der Anteil von Kunstschaffenden mit einem Herkunftsland ausserhalb von Nordamerika und Westeuropa lag in diesen Jahren einigermassen konstant bei rund zehn Prozent.[38] Er hat sich seit Beginn der 1970er Jahre lediglich um rund 3%

32 Trotz neoprimitivistischer Ausrichtung gilt die Ausstellung »Magicien de la terre« (Paris 1989) häufig als Startpunkt einer Serie verstärkter Präsenz nicht-westlicher Kuratorinnen, Künstler und Autoren als handelnde Subjekte im Ausstellungsbetrieb der zeitgenössischen Kunst. Vgl. Wuggenig (2005: 35) Zur Entstehung und Diffusion von internationalen Kunstausstellungen rund um den Globus vgl. Bydler (2004: 85-157).

33 Wuggenig (2005: 39-43) verweist etwa auf Äusserungen von Everlyn Nicodemus, Gerardo Mosquera, Rasheed Araeen oder Olu Oguibe.

34 Wuggenig (2005: 40)

35 Bis und mit 2007 erschien der »Kunstkompass« im Wirtschaftsmagazin *Capital*; seit 2008 wird er im *Manager Magazin* veröffentlicht.

36 Damit zusammenhängend dürfte die Rangliste auch als »self-fulfilling prophecy« wirken. Quemin (2006: 531)

37 Wuggenig (2005: 44)

38 Quemin (2006: 533-538) – In der Rangliste von 2009 beträgt dieser Anteil erstmals 14 Prozent. Bezeichnenderweise leben diese Kunstschaffenden jedoch zur

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

erhöht, was zu folgendem Schluss kommen lässt: »Bei nüchterner statistischer Betrachtung sind im Hinblick auf die mit hohem symbolischem Kapital und dem entsprechenden Einfluss ausgestatteten Positionen im Zentrum des Kunstfeldes nach wie vor nur bescheidene Inklusionsprozesse zu konstatieren.«[39]

Die sich im Künstlerkompass abzeichnende Verteilung spürt Quemin auch in anderen Kontexten auf – zum einen in Kunstsammlungen wie dem rund 70'000 Kunstwerke umfassenden Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) sowie in den ständigen Sammlungen des Hamburger Bahnhofs (Berlin), der Tate Modern (London), des Centre Georges Pompidou (Paris) sowie des Museum of Modern Art (New York). Er kommt zum Schluss:

»The big ›international‹ collections favour the home country (and the US seems particularly active in its championing of national artists) and, regarding other nations, all pretty much reproduce the same hierarchy that, although rarely mentioned or even denied, exists throughout the world of contemporary art.«[40]

Vergleichbare Ordnungen finden sich auch hinsichtlich der an der Biennale Venedig vertretenen Kunstschaffenden sowie der zentralen Institutionen des Kunstmarktes. An der international führenden Messe Art Basel stammten im Jahre 2005 80% der teilnehmenden Galerien aus den Ländern USA, Deutschland, Schweiz, England, Frankreich und Italien beziehungsweise 70% aus Westeuropa und 24% aus den USA. Auch die Auktionsverkäufe finden mehrheitlich im Nordwesten (New York, London) statt; dasselbe gilt für die Standorte der wichtigsten Kunstmessen.[41]

Zunehmende Globalisierung im Sinne einer ausgeprägten Entgrenzung würde hinsichtlich der Herkunft der Kunstschaffenden eine Zunahme an Entropie implizieren. Es zeichnet sich indes, was die zentralen, stark umkämpften Positionen des Feldes angeht, eine ausgeprägte sozialräumliche Konzentration ab. Von einer Dezentralisierung kann im Hinblick auf diese Positionen nicht die Rede sein. Die Studien von Quemin und Wuggenig diagnostizieren eine einigermassen klar konturierte Zentrum-Peripherie-Struktur beziehungsweise sprechen von einer »Ultrastabilität des Zentrums«. Trotz der globalen Verbreitung von Kunstbiennalen und -institutionen, der vollzogenen Integration des internationalen Kunsthandels in einen Welthandel seit den 1960er Jahren sowie internationalisierter Netzwerke, Kommunikations- und Beobachtungs-

grossen Mehrheit in westlichen Metropolen und/oder sind bereits in solchen aufgewachsen. Vgl. Manager Magazin (2009)

39 Wuggenig (2005: 47)

40 Quemin (2006: 529)

41 Quemin (2006: 538-541)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zusammenhänge ist das »US-European or US-German duopoly« bisher kaum bedroht worden.[42]

Eine eigentliche Theorie der Gründe für die konstatierten räumlichen Strukturierungen legen die Autoren nicht vor. Indes bringen sie verschiedene Faktoren zur Sprache, denen sie entscheidende Bedeutung attestieren. Wuggenig kommt aufgrund von Regressionsanalysen zum Schluss, dass die Chance auf hohe Sichtbarkeit in diesem Praxisgebiet mit einer »Herkunft aus Kontexten mit ökonomischer Privilegierung in Verbindung mit langer kultureller Prägung durch christlich-jüdische Religionen« einhergeht:

»Fehlt einer der beiden Faktoren, wie der religiöse in Japan oder der ökonomische in den Ländern Lateinamerikas, sind die Chancen auf Sichtbarkeit gering, was in noch deutlicherem Masse für Künstler(innen) aus ökonomisch unterprivilegierten Ländern ohne christlich-jüdische Traditionen gilt.«[43]

Damit macht er deutlich, dass hinsichtlich der Inklusion ins Feld der Kunst neben dem ökonomischen Kapital Fragen des Habitus eine wichtige Rolle spielen. Quemin führt die sozialräumlichen Konzentrationsprozesse hingegen massgeblich auf ein implizites Nationenranking zurück, das seiner These nach in den Köpfen der entscheidenden Akteure wirksam ist und Selektionsprozesse strukturiert.[44] Die hohe Konzentration gewisser Herkunftsländer und das weitgehende Fehlen anderer fasst Quemin konkret als Zeichen dafür auf, dass sich die Entscheidungsträger an nationalstaatlichen Zugehörigkeiten orientieren und nicht, wie vorgegeben, vornehmlich an künstlerischen Kriterien. Beide Autoren verweisen zudem auf die hohe Bedeutsamkeit der Kunstmetropolen für die sozialräumliche Strukturierung des Feldes. Deren Gewicht führen sie auf die starke Interdependenz von Kunst- und Finanzmärkten sowie auf die ausgeprägte Relevanz von face-to-face Kontakten in diesem Praxisgebiet zurück.[45] Als Plausibilitätsbeleg für die Bedeutsamkeit von Kunstzentren wird u.a. auf den Umstand verwiesen, dass die wenigen im Kunstkompass vertretenen Akteure, die nicht aus den USA oder Westeuropa stammen, typischerweise in einer westlichen Kunstmetropole leben.[46] Neben vorübergehen-

42 Quemin (2006: 537f., 543); Wuggenig (2005)

43 Wuggenig (2005: 50)

44 »Although constantly ignored or denied by art world actors, the weight of the nationality factor is nevertheless clearly perceptible if we simply pay attention to its influence, and, based on a multitude of objective indicators, we can make out a recurrent opposition between a ›centre‹ and a ›periphery‹.« (Quemin 2006: 537)

45 Vgl. Wuggenig (2005); Moulin (2003: 59-62, 81-84); Sassen (2001)

46 Quemin erwähnt als Beispiele Nam June Paik, der lange Zeit in den USA gelebt hat, Ilya Kabakov und Mariko Mori, die seit Jahren in New York leben und ar-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

den Anlässen wie Biennalen, Kunstmessen etc. bilden dauerhafte Kunstzentren wichtige »soziale Drehpunkte« und fungieren für die typischerweise viel reisenden Akteure des Kunstbetriebs als wichtige Treff- und Koordinationspunkte.[47] Weitgehend unbestritten ist, dass New York City – wenn nicht »capital of the art world« – zumindest eine herausragende Rolle in der »polyzentrischen« Feldstruktur spielt.[48] Da die Stadt auch hinsichtlich des Residenzphänomens von zentraler Bedeutung ist, werden ihre Charakteristika auf den folgenden Seiten eingehender beleuchtet.

Noch Ende der 1930er Jahre schien undenkbar, was Clement Greenberg weniger als zehn Jahre später proklamierte: New York habe Paris als Kunstkapitale der Welt abgelöst.[49] Zwar formierte sich die Stadt bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zum künstlerischen Zentrum der Vereinigten Staaten; international spielte der Ort indes eine marginale Rolle.[50] Amerikanische Künstler, die in den 1920er Jahren nach Europa pilgerten, klagten bei ihrer Rückkehr gelegentlich über eine »complete absence of an artistic milieu in the United States«.[51] Im Rahmen der Work Projects Administration (WPA) und mit der Gründung des Museum of Modern Art (1929), des Whitney Museum of American Art (1931) und des Museum of Non-Objective Painting (1939, heute: Solomon R. Guggenheim Museum) entstanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zentrale Elemente der New Yorker Kunstwelt.[52] Entscheidend veränderte sich die Position der Stadt jedoch im Kontext des zweiten Weltkrieges beziehungsweise mit der Etablierung nationalsozialistischer und faschistischer Regierungen in Europa und der Besetzung von Paris. Bekanntlich fungierte New York in dieser Konstellation als wichtiger Exilort. Zahlreiche Kunstschaffende, Kritiker, Händler und Sammler, die den Kontinent verlassen mussten, liessen sich (zumindest vorübergehend) hier nieder. Die Bedeutung dieser Exilanten für die Etablierung des Kunstortes New York

beiten sowie Rirkrit Tiravanija (geboren in Argentinien, thailändische Staatsbürgerschaft), der in New York und Berlin lebt. Vgl. Quemin (2006: 544)

47 Szántó (2003); Hannerz (1996: 127-139) – Simmel referiert anhand des »symbolischen Ausdruck[s] des ›Drehpunktes‹« auf den Umstand, dass die Möglichkeit der Fixierung die Bedeutsamkeit des Raumes für soziale Gestaltungen massgeblich mitverantwortet und »die räumliche Festgelegtheit eines Interessengegenstandes bestimmte Beziehungsformen [bewirkt], die sich um ihn gruppieren.« Simmel (1992 [1908]: 706)

48 Zur gegenwärtigen Position New Yorks im Feld der Kunst vgl. Merali (2007); Bydler (2004); Szántó (2003) sowie die von der Zeitschrift *Texte zur Kunst* unter Kuratorinnen und Kuratoren durchgeführten Umfrage »Ist New York noch immer der Mittelpunkt der Kunstwelt?« Müller (2004)

49 Guilbault (1983: 168-172); Rubenfeld (1997: 98)

50 Szántó (2003: 394); Turner (2000: 58)

51 Ashton (1973: 13)

52 Das Metropolitan Museum of Art öffnete bereits 1872 seine Tore. Vgl. Szántó (2003: 394f.); Cohen-Solal (2000: 328-339); Zolberg (1993: 148-153)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

ist kaum zu überschätzen.[53] Eine entscheidende Rolle spielte auch der Umstand, dass sich in den frühen 1940er Jahren in New York ein Galeriensystem beziehungsweise ein Kunstmarkt grösseren Stils herausbildete, in welchen auf Seiten der Sammler neu auch Teile der Mittelschicht und auf Seiten der Produzenten jüngere amerikanische Kunstschaffende involviert waren. Durch die Kriegswirtschaft standen vergleichsweise grosse Geldmengen zur Verfügung und Kunstwerke avancierten (neben Edelsteinen und Schmuck) zu beliebten Investitionsobjekten.[54] Clement Greenberg hatte bei seiner Proklamation diesen rasant anwachsenden Markt durchaus mit im Blick. Er bezog sich jedoch vor allem auf die Arbeiten jener Kunstschaffenden, die als Vertreter des Abstrakten Expressionismus in die Geschichte eingegangen sind und für die erste amerikanische Kunstrichtung stehen, die international als Avantgarde auf Anerkennung stiess.[55] Der Erfolg dieser Künstler in den späten 1940er und den 1950er Jahren war zugleich ein Triumph New Yorks und in symbolischer Hinsicht wohl der zentrale Stützpfeiler der neuen Kunstkapitale.

Seit den 1940er Jahren ist New Yorks Kunstwelt schubweise angewachsen und bildet heute eine »multibillion-dollar professional industry that reaches into almost every corner of New York City«.[56] Was die Dichte an Ausstellungsinstitutionen im Allgemeinen und an Galerien im Besonderen betrifft, ist New York ein Ort »that transcends the limitations of all other cities«.[57] Chelsea bildet zusammen mit dem angrenzenden Meat Packing District das grösste Galerienviertel der Welt: Die hier versammelten Häuser – in ihren räumlichen Ausmassen durchaus Museen vergleichbar – laufen in Sachen Umsatz ausser Konkurrenz und sind, ebenso wie manche nicht-kommerziellen Ausstellungsbetriebe New Yorks, hinsichtlich der Definitionsmacht über ästhetische Wertigkeitsprinzipien und Ausstellungsmodi international von zentraler Bedeutung.[58]

Dass sich die Interaktionen im Bereich der Kunst an einem Ort verdichtet haben, »where the money is«[59], hat von Beginn an für ein gewisses Unbehagen gesorgt und etwa zur Befürchtung Anlass gegeben, der Geldsegen könne die Kunst korrumpieren, das Qualitäts- und Reflexionsniveau senken und New York zu einem Ort der gefällig-harmlosen Kunst machen.[60] In jüngster Vergangenheit wurde vor allem in Frage gestellt, ob New York noch Lebens- und Arbeitsraum für Kunstschaffende sein könne. Verweise auf die ›harten‹

53 Guilbault (1983: 49-99); Szántó (2003: 395)
54 Guilbault (1983: 90-99); Szántó (2003: 396)
55 Vgl. hierzu etwa Crane (1989); Schneemann (2003)
56 Szántó (2003: 420)
57 Szántó (2003: 422)
58 Quemin (2006); Velthuis (2005a); Anastas (2001)
59 Rubenfeld (1997: 98) – Zur Interdependenz von Kunst- und Finanzmärkten und deren Zentrierung in Weltmetropolen vgl. Moulin (2003)
60 Vgl. etwa Texte zur Kunst (2004: 102)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lebensbedingungen im Allgemeinen und Manhattans berühmt berüchtigte Boden- und Liegenschaftspreise im Besonderen sind omnipräsent. Tatsächlich scheint es sich seit dem Immobilienboom Mitte der 1980er Jahre als äusserst schwierig zu erweisen, in dieser Stadt »billig ein Bein auf die Erde zu kriegen« und »stilvoll arm« zu sein.[61] Auch ausserhalb Manhattans in Williamsburg, wo sich in den vergangenen zehn Jahren Kunstschaffende zahlreich in ehemaligen Fabrikgebäuden niedergelassen haben (weshalb dieses Viertel gelegentlich als »New York's true center of artistic production« bezeichnet wird), sind die Raumpreise drastisch gestiegen.[62] Dass ein Leben in New York die ökonomischen Möglichkeiten vieler Kunstschaffenden übersteigt, wird als ein durchaus ernst zu nehmendes Problem diskutiert. Da sich die Stadt unter diesen Bedingungen insbesondere jüngeren, noch wenig arrivierten Kunstschaffenden verschliesst, wird der Verlust von »Innovationsherden« und »Avantgarden« befürchtet. Ohne solche ist eine Kunstmetropole jedoch schwer denkbar.[63] »New York was yesterday«, wird denn mit Blick auf diese Problematik immer wieder mal prophezeit, wobei häufig in einer asiatischen beziehungsweise chinesischen Metropole die Nachfolgerin und Kunstkapitale des 21. Jahrhunderts vermutet wird.[64] Auch Berlin kommt immer wieder als ›Konkurrentin‹ ins Spiel. Was den Kunstmarkt – insbesondere Auktionen – betrifft, ist London zwar klar die bedeutsamere Destination.[65] Berlin hat jedoch, nicht zuletzt wegen der vergleichsweise niedrigen Lebenshaltungskosten, eine quasi unvergleichliche »aufblühende junge Künstlerszene« und wird deshalb gerne als »Atelier der Welt« bezeichnet.[66] 5000 Personen sind hier als professionelle Kunstschaffende registriert – die »Dunkelziffer« wird viel höher vermutet.[67] Obgleich es um die Stipendienlandschaft für Künstlerinnen

61 Müller (2004: 38)
62 Szántó (2003: 419)
63 So war etwa in der Neuen Zürcher Zeitung zu lesen: »Ist die Metropole am Hudson auf dem Weg, ihren selbst proklamierten Status als Welthauptstadt der Künste einzubüssen? Wird Manhattan gar zur Enklave für die Reichen, zu einer Stadt von Saubermännern, in der für junge Kreative und exzentrische Querdenker kein Platz mehr ist?« Neue Zürcher Zeitung (2008c: 80) Vgl. zu einer ähnlichen Problematisierung auch die Publikation *The Suburbanization of New York. Is the World's Greatest City Becoming Just Another Town?* von Hammett/Hammett (2007)
64 Bordowitz (2004); Müller (2004); Schneemann/Welter (2008) – Teils ist gar von einer »chinesischen Zukunft« die Rede, vgl. Neue Zürcher Zeitung (2008a).
65 While (2003); Neue Zürcher Zeitung (2008c)
66 Neue Zürcher Zeitung (2006: 55); Texte zur Kunst (2005) – Zudem verfügt die Stadt neben zahlreichen bedeutsamen Galerien und nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen mit der Internationalen Messe für Gegenwartskunst Art Forum Berlin über die drittwichtigste europäische Kunstmesse. Neue Zürcher Zeitung (2007a: 56)
67 Neue Zürcher Zeitung (2007b: 69)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Künstler eher karg bestellt ist, ist die Stadt von globaler Magnetwirkung, und längst hat das Bonmot die Runde gemacht: »Work in Berlin – sell in Chelsea!«[68]

Prekäre Profession

Im System bürgerlicher Professionen nimmt der Künstlerberuf eine grundsätzlich prekäre Stellung ein. Müller-Jentsch bringt dies vornehmlich mit dem sozialen Status von Kunstschaffenden in Verbindung – zum einen mit dem Umstand, dass die Zulassung zum Beruf (in formaler Hinsicht) nicht geregelt ist: Die Ausbildungsgänge und Professionalisierungsprozesse sind wenig einheitlich und vergleichsweise offen. Zwar gibt es im Bereich der bildenden Kunst zahlreiche Studiengänge, die Absolvierung eines solchen ist indes nicht Zulassungsbedingung. Der Künstlerberuf ist nicht geschützt. Die Institution der »professionellen Schliessung« und eine damit einhergehende Monopolisierung der Erwerbschancen kennt diese Praxis nicht, dafür umso mehr informelle Barrieren.[69] Die Figur des Autodidakten ist in diesem Feld positiv konnotiert und Belustigung über das Phänomen des ›diplomierten Künstlers‹ keine Seltenheit; damit zusammenhängend sind antiakademische Impulse unter Akteuren des Kunstbetriebes von bemerkenswerter Beständigkeit.[70] Zum anderen macht Müller-Jentsch den prekären Status des Künstlerberufs an den für ihn charakteristischen wirtschaftlichen Unsicherheiten fest. Auch wenn Kunst im Sinne einer »fortgesetzte[n] Handlung« als Hauptberuf ausgeübt wird, ist es äusserst fraglich, ob sie zu einer längerfristig gesicherten Erwerbstätigkeit werden kann. Kunstschaffende gehören nicht selten zu den »proletaroiden Existenzen«.[71] Der Künstler und Ökonom Hans Abbing spricht in seiner berühmt gewordenen Studie *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* von einer »winner takes all«-Logik sowie von struktureller Armut im Feld der Kunst. Es zeichnet sich durch hohe Einkommensungleichheit aus, was Abbing mit einer »limited star capacity« sowie einem sozialen Bedürfnis nach Distinktion in Verbindung bringt.[72] Auf der einen Seite erzielen einige wenige Kunstschaffende ausgesprochen hohe ökono-

68 Neue Zürcher Zeitung (2006: 55)
69 Müller-Jentsch (2005: 160); Abbing (2006: 268f.)
70 Der Autodidakt figuriert als Akteur, »der nicht der Schulung und Übung bedarf, sondern als Künstler geboren wird und alsdann triebartig seinem Ingenium folgt und schon früh seinen verständigen Entdeckern und Förderern erstaunliche Proben seines Talents offenbart«. Vgl. Müller-Jentsch (2005: 161)
71 König (1965: 227); Haak (2008)
72 Abbing (2006: 107-110, 124-151) – Zur Entstehung und Legitimierung sozialer Ungleichheit in den Feldern kultureller Produktion vgl. auch Menger (2006: 37-61); Ruppert (1998: 193-203)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mische Profite – das Vermögen des gut vierzigjährigen Damien Hirst wird auf 270 Millionen Euro geschätzt.[73] Auf der anderen Seite können Kunstschaffende mehrheitlich Zeit ihres Lebens nicht von dieser Tätigkeit leben und sind auf Querfinanzierungen angewiesen. Sie bedürfen der Unterstützung von Seiten der Familie und betreiben eine Art Risikomanagement durch »multiple jobholding«.[74] Dass das Einkommen aus dem Verkauf von Arbeiten auch zusammen mit Mitteln der (öffentlichen oder privaten) Kulturförderung kaum zur Deckung der Kosten reicht, ist keine Seltenheit. Angesichts dieser Konstellation findet sich in der ökonomischen Theorie die Auffassung, dass Kunstschaffende nicht primär als Produzenten, sondern vielmehr als Konsumenten modelliert werden sollten (»producers *earn* money and consumers *spend* money«).[75]

Dass der Wunsch, sich in diesem Feld zu engagieren, trotz geringer Wahrscheinlichkeit ökonomischer und symbolischer Profite verbreitet ist, spricht für die gesellschaftlich attestierte hohe Wertigkeit der Kunst.[76] Er dürfte darüber hinaus mit einer hohen Bereitschaft einhergehen, das Ökonomische zu verneinen beziehungsweise zu relativieren, sowie in einem risikoaffinen Habitus gründen, der sich durch hohes Selbstvertrauen, aber auch durch eine hohe Selbsttäuschungsbereitschaft und mangelnde Passungsverhältnisse hinsichtlich anderer Praxisgebiete auszeichnet.[77]

Eine zentrale Strategie, das im Vergleich zu bürgerlichen Professionen bestehende organisatorische Defizit sowie ökonomische Härten auszugleichen, besteht in der Formierung von Künstlergruppen, mit denen »professionspolitische Interessen« assoziiert sind.[78] Im Zuge der Autonomisierung des künstlerischen Feldes und der Produktion für einen (zumindest teilweise) anonymen Markt wird künstlerische Selbstbestimmung quasi zur Norm und der Kunstschaffende zum »Solitär«.[79] Die Gruppenbildungen sind symptomatisch für die ausgeprägte Subjektzentriertheit der modernen Künstlerexistenz;

73 Le Monde diplomatique (2008: 16)
74 Abbing (2006: 143-146); Haak/Schmid (2001); Caves (2000)
75 Abbing (2006: 146)
76 Die hohe Wertigkeit der Kunst zeigt sich unter anderem darin, dass für Kunstwerke teils sehr hohe Preise bezahlt werden, dass zahlreiche Kunstschaffende für ihre Arbeit hohe Opportunitätskosten in Kauf nehmen, dass erhebliche Teile der Einkünfte in den Künsten aus Spenden und Fördermitteln bestehen und soziale Eliten in Sachen Selbstrepresentation gerne auf Kunst zurückgreifen. Vgl. Abbing (2006: 46f.); Ullrich (2000)
77 Abbing (2006: 115-123)
78 Müller-Jentsch (2005: 160) – Die Gruppenbildungen unter Künstlern können gemäss Müller-Jentsch in den historischen Kontext der Selbstorganisation des Bürgertums eingeordnet werden. Das im 19. Jahrhundert aufkommende Vereins- und Verbändewesen ist ein konstitutives Merkmal der modernen bürgerlichen Gesellschaft.
79 Müller-Jentsch (2005: 171)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie sollen durch Selbstbestätigung in der Gruppe fehlenden Aussenhalt ersetzen.[80] Bezeichnenderweise spielen sie sich häufig in einer biographisch frühen Phase ab – in der Zeit nach dem Studium und (insofern diese überhaupt je erreicht wird) vor der »individuellen Voll-Professionalität« – und erbringen »für die Erlangung professioneller Sicherheit« wichtige Leistungen.[81]

Kunst der Finanzierung

Dass sich das Feld der Kunst – wie andere dem Bereich kultureller Produktion zugehörige Praxisgebiete – durch eine quasi dualistische Ökonomie auszeichnet und neben der Marktsphäre eine umfassende »gift sphere« existiert, hängt wesentlich mit hier supponierten »Grenzen der Marktlogik« zusammen.[82] Fördermittel von Seiten der staatlichen und mitunter auch der privaten Kulturförderung werden massgeblich damit begründet, dass hierdurch Marktfehlleistungen korrigiert würden und Kunst von öffentlichem Interesse sei.[83] Abbing konstatiert, dass ungeachtet des Kunstmarktbooms das Ökonomische im Bereich der Kunst weitgehend verschleiert und negiert werde (wobei auch die Thematisierung der Negation keineswegs automatisch zu deren Auflösung führe), Markteinkommen tendenziell suspekt seien, derweil »gifts« (Fördergelder, Schenkungen etc.) hohes Ansehen geniessen – als uneigennützig und dem Wert der Kunst verpflichtet angesehen würden.[84] Anders als dem Markt werde ihnen weithin attestiert, »the unique and indivisible qualities of art« zu respektieren.[85] Mit dieser Wahrnehmung gehe eine Verpflichtung einher; der Staat sei heute »under presssure to subsidize the Arts«.[86]

80 Müller-Jentsch (2005: 171); Luhmann (1995: 270f.); Ruppert (1998: 168-192)

81 Müller-Jentsch (2005: 171f.) – Nach Art und Intensität der internen Bindungen zwischen den Mitgliedern können folgende Typen unterschieden werden: a) nominelle Gruppierungen; b) programmatische Zusammenschlüsse (typischerweise mit politischer Akzentuierung); c) Künstlerbünde zur gegenseitigen Förderung in Form von »interkollegialer Kommunikation und Kritik« unter Gleichgesinnten; d) Künstler-Kolonien (auf räumlicher Nähe basierende Verknüpfung von Leben und Arbeit); e) die Radikalisierung der Künstler-Kolonie zum Künstler-Orden; f) Lebensgemeinschaften und Künstlerkommunen, die auf eine Vereinigung von Leben und Arbeit in häuslicher Gemeinschaft zielen und »Kunst als Lebenswelt« begreifen. Müller-Jentsch (2005: 173f.)

82 Rychner (2006); Abbing (2006: 48-50)

83 Darüber hinaus fällt auch häufig das Argument, Kunst sei der wirtschaftlichen Entwicklung förderlich und deshalb unterstützungswürdig. Abbing (2006: 203-231) – Zu Kritik an dieser Perspektive vgl. Buchloh (2000)

84 Vgl. Abbing (2006: 47-50) – Die Verleugnung des Ökonomischen in der Kunst zeigt sich nicht zuletzt in der Art und Weise, wie Galeristen über ihre Preispolitik sprechen. Velthuis (2005a)

85 Abbing (2006: 44)

86 Abbing (2006: 227)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Häufig wird die Unterstützung von Kunstschaffenden als stabilisierende Massnahme aufgefasst. Durch die Bereitstellung von finanziellen Mitteln oder Infrastruktur (nicht zuletzt in Form von Studios) sowie durch Erlasse im Bereich der Sozialversicherungen sollen insbesondere berufsbiographisch junge Kunstschaffende Zeit für ihre künstlerische Arbeit erhalten und davor bewahrt werden, im wörtlichen Sinne zu »starving artist[s]« zu mutieren.[87] Die Konsequenzen der Kunstförderungsgelder werden indes durchaus kontrovers diskutiert. Abbing steht der Auffassung kritisch gegenüber, dass sich mit Fördergeldern Armut in der Kunst beheben lasse. Er vertritt die These, dass sie eher dazu führen würden, die Attraktivität dieses Praxisgebietes zusätzlich zu erhöhen und den Angebotsüberschuss an Kunst zu erhalten beziehungsweise zu verschärfen. Unterstellt ist dabei, dass sich die Zahl der Kunstschaffenden an das Niveau der gesprochenen Kulturfördergelder anpasst.[88] Auch bestehe die Gefahr, dass Kunstschaffende wegen Stipendien und Preisen Nebenerwerbsjobs aufgeben, ohne längerfristig überhaupt Aussichten auf eine Etablierung und eine ökonomische Selbständigkeit im Kunstfeld zu haben. Insgesamt werde die »cruel economy« in den Künsten unterschätzt.[89]

In der soziologischen Literatur zur Kunstförderung entspricht es einer Art Gemeinplatz, dass die finanzielle Unterstützung von Organisationen, Anlässen und Akteuren durch die öffentliche Hand oder private Stiftungen mehr sei als »support«.[90] Wenngleich sich die konkreten produktiven Momente dieser Aktivität nicht problemlos fassen lassen, so ist zumindest dem Grundsatz nach wenig umstritten, dass Kunstförderung formt, dass die mit ihr verbundenen Instrumente produktive Wirkung entfalten und sich künstlerische Praktiken jeweils im Kontext eines bestimmten institutonellen Arrangements von Museen, Galerien, Kunstkritik, Historiographie und nicht zuletzt der Kulturförderung entspinnen. Welche Strategien entstehen und sich durchsetzen, ist untrennbar mit diesem Arrangement verknüpft:

»Available resources make some things possible, some easy, and others harder; every pattern of availability reflects the workings of some kind of social organization and becomes part of the pattern of constraints and possibilities that shapes the art produced.«[91]

87 Vgl. Alexander/Rueschemeyer (2005: 8); Müller-Jentsch (2005: 160); Abbing (2006: 124-151)
88 Abbing (2006: 131-139)
89 Abbing (2006: 280)
90 Vgl. hierzu Alexander/Rueschemeyer (2005: 4-9)
91 Becker (1982: 92)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diane Crane bringt diesen Zusammenhang lakonisch auf den Punkt: »Art styles develop within reward systems«.[92] Boris Groys spricht von einer »Ästhetik der Finanzierung«:

»Jeder künstlerischen Intention entspricht heute eine spezifische Art ihrer Finanzierung. Ästhetische Entscheidungen sind beinahe mit Finanzierungsentscheidungen identisch geworden. Rein künstlerische Strategien bilden eine unauflösbare Einheit mit den entsprechenden ökonomischen Strategien. Wenn man sich für eine bestimmte Ästhetik entscheidet, so entscheidet man sich zugleich für eine dieser Ästhetik entsprechende Art der Finanzierung – und umgekehrt.«[93]

Wenn es um den Staat geht, so sind bis jetzt vor allem Praktiken totalitärer Staaten konkret in den Blick genommen worden, wobei Probleme der Instrumentalisierung, Repression und Zensur im Vordergrund stehen und die staatlichen Aktivitäten primär als der künstlerischen Freiheit zuwiderlaufende Bestrebungen betrachtet werden.[94] Dass indes auch die Praktiken demokratischer Staaten formen, ist kaum umstritten. Durch die Vergabe von Preisen und Stipendien an Kunstschaffende, den Ankauf von Werken, die Finanzierung und/oder Führung von Museen, Ausstellungsräumen, Galerien, Kulturanlässen, Kunstschulen und Akademien sowie nicht zuletzt durch die ›Bildung‹ des Kunstpublikums formen diese Praktiken die Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst, die Lebenschancen von Künstlern und nicht zuletzt das künstlerische Subjekt selbst.[95]

Die Praktiken staatlicher und privater Kulturförderung bilden ein Gewebe mit häufig länderspezifischem Profil (etwa was Umfang und Verhältnis von privater und staatlicher Förderung betrifft) und typischerweise ausgeprägt lokalen Bezügen.[96] Zugleich finden sich, übereinstimmend mit den neoinstitutionalistischen Thesen, im grösseren Stil global diffundierte institutionelle Muster und ritualförmige Vergaben von Fördermitteln.[97] James F. English hat dieser Dynamik in der Studie *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (2005) nachgespürt. English zufolge gibt es vornehmlich seit Beginn des 20. Jahrhunderts einen Boom an

92 Crane (1989: 110)
93 Groys (2001: 175)
94 Alexander/Rueschemeyer (2005: ix-xiii)
95 Alexander/Rueschemeyer (2005: x, 14f.)
96 Alexander (2005: 50) – Zu unterschiedlichen nationalen Profilen im Allgemeinen und der französischen Variante im Besonderen vgl. Moulin (1997: 87-166). Die amerikanische Variante etwa wird wegen der vergleichsweise geringen Direktzahlungen und dem ausgeklügelten, nicht zuletzt steuerlichen Anreizsystem für private Unterstützung häufig als »privatisierte« Kulturförderung apostrophiert. Vgl. Zolberg (2000)
97 Abbing (2006: 193f.); Caves (2000: 196-199)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Preisen in den verschiedenen Feldern kultureller Produktion wie Literatur, Kunst, Musik und Film. Auch die Vergabe von Förderstipendien folgt weitgehend der Preisvergabelogik und ist typischerweise an einen Wettbewerb gebunden. Dass sich diese Logik im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts so stark durchsetzen konnte und zum legitimen Setting der Zuweisung von ökonomischem und symbolischem Kapital geworden ist, bringt English vornehmlich mit den Interdependenzen von verschiedenen, an sich relativ autonomen Praxisgebieten in Verbindung – insbesondere mit dem Umstand, dass die verschiedenen Kapitalsorten in den unterschiedlichen Praxisgebieten eine spezifische Bedeutung haben und mittels (mehr oder weniger komplexer) sozialer Operationen ineinander übersetzt werden müssen. Sie fungieren als ein zentrales Instrumentarium, um in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft die einzelnen Währungen gewissermassen aufeinander abzustimmen:

»Prizes have issued from societies and associations of artists, from academic coteries and committees, even from individual artists and critics, as rapidly as they have from corporate sponsors and wealthy philanthropists, and this is largely owing to the fact that they are the single best instrument for negotiating transactions between cultural and economic, cultural and social, or cultural and political capital – which is to say that they are our most effective institutional agents of *capital intraconversion*. By means of prizes, not only are particular symbolic fortunes ›cashed in‹ [...] or particular economic fortunes culturally ›laundered‹ [...], but the very barriers and rates of exchange, in terms of which all such transactions must take place, are continually contested and adjusted.«[98]

Was »Artist in Residence«-Programme betrifft, sind massgeblich Aspekte der Infrastruktur sowie der (sozial)räumlichen Zentralität und Beweglichkeit Grössen, die in die symbolischen Transaktionen involviert sind und zugeteilt werden.

98 English (2005: 10f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

3 Der global diffundierte »Artist in Residence«

Die Begriffe »Residency«, »Studio Program«, »Atelieraufenthalt« und nicht zuletzt »Artist in Residence« verweisen auf sehr heterogene Praktiken und institutionelle Konstellationen. Weltweit haben heute unterschiedlichste Organisationen regelmässig Kunstschaffende in Residenz: Neben Künstlerstätten, die sich vornehmlich diesem Zweck widmen, sind Universitäten, Kunstschulen, Kulturzentren, Museen, Festivals sowie Biennalen in diese Praxis involviert. Das Phänomen beschränkt sich jedoch keineswegs auf Institutionen, die den Feldern kultureller Produktion im engeren Sinne angehören.[1] Insbesondere im angelsächsischen Raum sind Spitäler daran beteiligt – in New York City beispielsweise betreiben rund zwanzig Spitäler zusammen das »NYC Hospital Artist-In-Residence«-Programm[2], das auf die künstlerische Betätigung von krebskranken Patienten und Patientinnen ausgerichtet ist – sowie Gefängnisse und nicht zuletzt die NASA.[3] Gewisse Programme sind im Kontext der Innovationsforschung, der Naturwissenschaften und Technik angesiedelt und zielen auf eine Zusammenführung von Künstlerinnen und Forscherinnen, wie etwa das in den 1970er Jahren von Xerox gegründete »PARC Aritst-in-Residence Program« oder das vor einigen Jahren ins Leben gerufene »Artists in Labs«, das Künstlerinnen und Künstlern Aufenthalte in schweizerischen Wissenschaftslabors ermöglicht.[4] Teilweise treffen die beherbergenden Institutionen selbst die Auswahl der Kunstschaffenden und finanzieren

1 Oftmals sind die Stipendiaten in Öffentlichkeitsarbeit involviert, wie beispielsweise im Falle der Kuona Trust, Nairobi, oder im internationalen Residenz-Programm artpace in San Antonio.
http://www.kuonatrust.org/default.aspx 1. Juli 2007;
http://www.artpace.org/, 8. Mai 2008

2 http://thecreativecenter.org/NYCHAIRP/, 1. Juli 2007

3 http://findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_2_35/ai_n11839329,
5. August 2008

4 Harris (1999); http://www.artistsinlabs.ch/deutsch/nationales.htm, 1. Juli 2007

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

die Aufenthalte ihrerseits. In diesen Fällen sind Kunstschaffende direkt an die aufnehmende Institution verwiesen. Oftmals arbeiten die empfangenden Häuser indes, was Selektion und Finanzierung anbelangt, mit entsendenden Institutionen zusammen. Mischformen sind keine Seltenheit: in diesen Fällen gehen Organisationen auf der einen Seite fixe Arrangements mit Kulturförderungsinstitutionen ein und verfügen auf der anderen Seite über Ateliers, die direkt an Kunstschaffende vergeben werden. Die entsendenden Institutionen setzen sich ihrerseits aus verschiedenartigen Organisationen zusammen. Neben Galerien und privaten Stiftungen sind es hauptsächlich Körperschaften der öffentlichen Kulturförderung. Viele der einschlägig engagierten Kulturförderungsinstitutionen schicken Kunstschaffende nicht ausschliesslich an Künstlerstätten, sondern haben auch eigene, quasi freischwebende Studios. Schliesslich finden sich auch Austauschverhältnisse – kooperierende Kulturförderungsinstitutionen, die sich gegenseitig Kunstschaffende zuschicken und so gleichermassen als entsendende wie auch als empfangende Instanzen fungieren.[5] Diese Institutionen bilden eigentliche Drehscheiben für Künstleraufenthalte.

Dass die institutionelle Landschaft des »Artist in Residence« unübersichtlich ist und auch ausgeklügelte Internetsuchmaschinen die Verworrenheit nur beschränkt zu durchdringen vermögen, hängt nicht allein mit der Heterogenität der Praxis und der Vielzahl der involvierten Akteure zusammen, sondern massgeblich auch mit den komplexen räumlichen Voraussetzungen und Implikationen dieser Politiken. Typischerweise haben die öffentlichen (und nicht selten auch die privaten) Kulturförderungsinstitutionen einen Zuständigkeitsbereich definiert, der räumlich konturiert ist. Dieses Phänomen der räumlich strukturierten Einzugs- und Zuständigkeitsbereiche hängt natürlich auch (aber nicht nur) mit dem Umstand zusammen, dass es sich beim Staat um ein soziales Gebilde handelt, das – um mit Simmel zu sprechen – in konstitutiver Weise von der Möglichkeit Gebrauch macht, mit einer bestimmten Bodenausdehnung zu verschmelzen.[6] Auch die innerstaatlichen Differenzierungen im Bereich der Kulturförderung involvieren häufig räumliche Referenzen. Während Künstlerstätten, die primär einladen oder bei denen sich Kunstschaffende direkt bewerben können, meist keine Einschränkungen hinsichtlich der räumlich-sozialen Herkunft der Bewerber kennen, sind solche im Bereich der entsendenden sowie austauschenden Institutionen omnipräsent. Dieser Ortsbezug ist keineswegs ausschliesslich eine Frage der Staatsbürgerschaft; meist ist eine minimale Aufenthaltsdauer an einem Ort entscheidendes Kriterium, ob man in den ›Zuständigkeitsbereich‹ einer bestimmten Kulturförde-

5 Exemplarisch kann auf die Aktivitäten von IAAB (Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel) verwiesen werden.
Vgl. http://www.iaab.ch/iaab-d-32.asp, 5. August 2008

6 Simmel (1992 [1908]: 690-693)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rungsinstitution fällt oder nicht: Häufig wird der Kreis der potentiellen Stipendiatinnen und Stipendiaten auf der Grundlage räumlich und zeitlich definierter Zugehörigkeit zu einem lokalen Gemeinwesen gezogen. Konsequenz dieser Praxis ist, dass die grundsätzlich zur Verfügung stehenden Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programme je nach Staatsbürgerschaft, Wohn- und Niederlassungsort stark variieren. Diese Varianz betrifft nicht allein die freischwebenden Ateliers, sondern zentral auch die Möglichkeit, an einer internationalen Künstlerstätte zu residieren, da die Zugänge über weite Strecken durch lokale Institutionen geregelt werden. Die ›Unübersichtlichkeit‹ der institutionellen Landschaft hängt massgeblich damit zusammen, dass es eine Frage ist, wo es welche Künstlerateliers gibt, und eine andere, von welchen Orten aus diese überhaupt potentiell zugänglich sind.

Die holländische Organisation Trans Artists betreibt seit gut zehn Jahren eine Internetplattform, welche die weltweit bestehenden Institutionen und Programme, deren Ausrichtung und Zulassungsbedingungen inventarisiert und öffentlich zugänglich macht. Die Residenzen sollen möglichst flächendeckend und aktualisiert abgerufen werden können. Wenn auch eine vollständige Inventur der global bestehenden (und sich ständig verändernden) Praktiken ein unrealisierbares Ziel ist, so verschafft diese Plattform international doch den besten Einblick in deren Spannweite. In Kombination mit den Teilnehmerlisten wichtiger internationaler Künstlerstätten ermöglicht sie zumindest annäherungsweise eine Einschätzung der räumlichen Verteilung der Residency-Praxis. Die Informationsplattform macht deutlich, dass dieses Instrument global diffundiert ist; hinsichtlich der Dichte zeichnen sich indes erhebliche Unterschiede ab. Für Europa, Nordamerika, Asien und Australien sind am meisten Programme aufgeführt, für Südamerika, den Mittleren Osten und Afrika vergleichsweise wenige. Wenn man sich die Beteiligung an den wichtigen internationalen Künstlerstätten ansieht – an der Cité Internationale des Arts in Paris, am ehemaligen Studioprogramm des P.S.1 (MoMA) in New York, dem International Studio and Curatorial Program (ISCP) und der Location One in New York, dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin sowie dem Schloss Solitude in Stuttgart –, so zeichnet sich eine vergleichbare Ordnung ab. Sowohl hinsichtlich der empfangenden als auch der entsendenden und austauschenden Institutionen scheint die Dichte in Europa sowie in Nordamerika, Australien und Asien am höchsten zu sein; demgegenüber ist sie in Südamerika, dem Mittleren Osten und Afrika (insbesondere in Zentralafrika) gering.

Dass sich das institutionelle Muster des »Artist in Residence« zwar in unterschiedlicher Dichte, aber gleichwohl global durchgesetzt hat, lässt sich, wie die neo-institutionalistische Perspektive betont, kaum rein endogen erklären. Die Entsendungsdynamiken haben sich in der Nachkriegszeit zunächst langsam und ab den 1990er Jahren geradezu explosionsartig ausgebreitet und

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

sind dabei zu einem legitimen Standbein der Kulturförderung avanciert. Angesichts dieser Diffusion lässt sich durchaus von einer Isomorphisierung der Kulturförderung sprechen; allerdings sind Heterogenitäten in der Form, Ausrichtung und Interpretation augenfällig. An der Ausbreitung dieses in sich keineswegs homogenen Musters haben verschiedene Komponenten mitgewirkt. Ohne die Diffusion des Nationalstaates und die Durchsetzung der (öffentlichen) Kunst- und Kulturförderung als zentralem nationalstaatlichem Verantwortungsbereich wäre die Praxis undenkbar. Auch hätte es kaum zu einer derart breiten und rasanten Ausbreitung kommen können, gäbe es nicht Vorgängerkonstellationen, auf die sich diese Art der Kulturförderung zu stützen vermag. Dies gilt einerseits für die gut fünfhundertjährige Tradition der Künstlerentsendungen, wie sie zunächst an den Höfen zum Einsatz kamen und später von (staatlichen) Akademien in Form von Preisen und Stipendien institutionalisiert wurden. Diese Form der Kulturförderung verfügte über eine hohe Legitimität und passte zur Ausdifferenzierung des Funktionssystems der Kunst und zur Bildung von räumlichen Zentren. Die historischen Formen bilden nicht nur einen stilistischen Fundus, aus dem sich die heutige Praxis speist; vielmehr fungieren sie auch als Möglichkeit einer traditionalistischen Rechtfertigung der gegenwärtigen Entsendungspraxis. Andererseits bezieht sich dieses institutionelle Muster auf von Kunstschaffenden selbständig unternommene Reisen und selbstverwaltete Künstlerkolonien. Explizite Bezugnahmen auf diese Tradition von Seiten der Programmverantwortlichen und Kulturbeauftragten kommen einer doppelten Legitimierung gleich, insofern sie das eigene Tun auf der einen Seite traditionalistisch rechtfertigen und auf der anderen Seite die institutionellen Aktivitäten in eine Linie mit quasi eigensinnigen künstlerischen Tätigkeiten stellen. Dazu später mehr. Die Problematik der Legitimierungsstrategien lässt sich im Kontext der frühen internationalen Künstlerstätten studieren, die massgeblich zur Etablierung dieses Mediums der Kulturförderung beigetragen haben. Diese Häuser, in denen die vorliegende Studie einen zentralen Diffusionsmechanismus sieht und die im Folgenden genauer ins Auge zu fassen sind, entstanden in verschiedenen Kunstzentren (Paris, London, Berlin, New York) ab den 1960er Jahren. Ihnen inhäriert in geradezu konstitutiver Weise die Tendenz zur globalen Verbreitung von Atelierstipendien.[7]

7 Diese Tendenz lässt sich anhand von Fallbeispielen zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft genauer beleuchten. Vergleichbare Dynamiken diskutiert Bydler hinsichtlich der Kulturförderungslandschaft von Schweden. Auch da waren die ersten staatlichen Atelierstipendien mit Entsendungen an die Künstlerstätten P.S.1 und an das Künstlerhaus Bethanien verbunden, wobei sich ausgehend von diesen Engagements (vornehmlich mit der Etablierung von IAPSIS) die Entsendungspraktiken ausweiteten und vermehrt auch mit Einladungen beziehungsweise Ateliers im eigenen Land gearbeitet wurde. Vgl. Bydler (2004: 233f.); http://www.iaspis.com/, 6. Juli 2008 – Reisestipendien sowie die Finan-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Internationale Künstlerstätten, lokale Indizes

Die erste und nach wie vor grösste internationale Künstlerstätte, die systematisch auf eine Vielzahl staatlicher Entsender setzte – die Cité Internationale des Arts in Paris – öffnete 1965 ihre Tore. Sie umfasst heute mehr als 300 Ateliers: Auf das Hauptgebäude an der Rue de l'Hôtel de Ville und Umgebung entfallen rund 280 »ateliers-logements«; 30 weitere finden sich an der Rue Norvins (Montmartre).[8] Die Künstlerstätte umfasst zudem Ausstellungräume, einen Skulpturengarten, verschiedene Werkstätten, Labors sowie Übungs- und Konzerträume für Musik und Tanz. Seit der Eröffnung weilten etwa 20'000 Kunstschaffende aus den verschiedensten Kunstsparten und Regionen als Stipendiaten an der Cité.[9]

Die Gründung dieser Künstlerstätte ist massgeblich als Reaktion auf die Zerstörung von Paris als Kunstzentrum im Kontext des zweiten Weltkrieges zu sehen. »Souvent découragés par les difficultés de l'immédiat après-guerre«, finden Kunstschaffende ihren Weg nach Paris nur noch schwer, so die Ausgangsdiagnose.[10] Mit dem Bau eines grossen Atelierkomplexes sollte Infrastruktur zur Verfügung gestellt und die Aufenthalte in der Stadt institutionalisiert werden. Treibende Kraft hierbei war der Architekt Félix Brunau (die Cité wird nicht selten als sein Lebenswerk bezeichnet), der zusammen mit Paul Léon (Directeur Général Honoraire des Beaux-Arts) und dem finnischen Maler Eero Snellman die »Fondation de la Cité Internationale des Arts« gründet hat.[11] Die Stadt Paris stellte an zentraler Lage – schräg vis-à-vis von Notre Dame – ein Grundstück im Ausmass von 15'000 Quadratmetern für den

zierung von Künstleraufenthalten in Kunstzentren sind, wie gesagt, keine neuen Phänomene. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren vornehmlich l'Association française d'action artistique (AFAA) sowie der Deutsche Akademische Austausch Dienst (DAAD) bzw. das Goethe Institut einschlägig engagiert. Bydler (2004: 53).

8 http://www.citedesartsparis.net/, 13. Mai 2008 – Die Cité wurde nach der Eröffnung des Hauptgebäudes im Jahre 1965 laufend ausgebaut; 1972 wurden an der Rue Norvins (Montmartre) dreissig Ateliers eröffnet sowie ab den 1980er Jahren in der Nähe des Hauptgebäudes sechzig weitere Studios gegründet. Cité Internationale des Arts (1991a: 10)

9 http://perso.orange.fr/citedesarts/citedesartsparis.html, 16. Juni 2009

10 Cité Internationale des Arts (1991a: 10)

11 Cité Internationale des Arts (1991a: 10), Fondation de la Cité Internationale des Arts, Statuts (1982) – Seit 1957 ist diese Fondation gemäss Beschluss des Conseil d'Etat eine Stiftung »reconnue d'utilité publique«. Die Cité wird von einem Conseil d'Administration geleitet, dem Repräsentanten des Staates bzw. der Stadt Paris, Mitglieder der Académie des Beaux-Arts sowie verschiedene Einzelpersonen angehören. Seit einigen Jahren verfügt die Cité über eine dreiköpfige Direktion. Vgl. Liste des Membres du Conseil d'Adminstration, Cité Internationale des Arts Paris, Juin 2007; http://www.citedesartsparis.net/, 27. April 2008; Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Bau der Cité zur Verfügung. Die Regierung Frankreichs gewährte einen Sonderkredit für das Unterfangen. 1962 begannen die Bauarbeiten – drei Jahre später zogen die ersten Kunstschaffenden in den modernistischen Bau ein.

Einige wenige Ateliers werden direkt von der Cité an Kunstschaffende (typischerweise an ehemalige Stipendiaten) vergeben. In der überwiegenden Mehrheit ist der Zugang indes via dezentrale, entsendende Institutionen vermittelt. Die Cité basiert auf einem System von »fondateurs«: Die einzelnen Studios werden nicht, wie dies häufig bei Residenz-Programmen der Fall ist, vorübergehend an Kulturförderungsinstitutionen vermietet, sondern vielmehr dauerhaft zur Subskription freigegeben. Dieses System fusst auf einem Pachtvertrag mit der Stadt Paris und räumt den subskribierenden Institutionen das Recht ein, gegen Bezahlung einer bestimmten Summe bis mindestens ins Jahr 2060 (sic!) Kunstschaffende an die Cité entsenden zu können.[12] Seit der Gründung der Künstlerstätte konnten aus ca. fünfzig Ländern Stiftungen und Organisationen als »fondateurs d'ateliers« gewonnen werden. Die meisten stammen aus Frankreich selbst (107), gefolgt von Deutschland (20), der Schweiz (17), China (16) und Japan (13). Stark unterrepräsentiert sind afrikanische und südamerikanische Länder. Dass aus diesen Regionen gleichwohl immer wieder Künstlerinnen und Künstler an der Cité weilten, hängt damit zusammen, dass die von französischen Organisationen gegründeten Ateliers teilweise konsequent an Kunstschaffende aus dem Ausland vergeben werden. Unter den »fondateurs d'ateliers« finden sich sehr unterschiedliche Organisationen. Im Falle der USA beispielsweise – sie verfügt über fünf Ateliers – sind es hauptsächlich Universitäten. Während in den Anfangsjahren das Ehepaar Brunau durch intensive Reisetätigkeit Förderinstitutionen an der Cité zu beteiligen suchte und aktiv Subskribenten einwarb, leidet die Künstlerstätte heute gemäss Sidney Peyroles an Platzknappheit.[13] Verschiedene interessierte Institutionen finden sich in einer Art Warteschlaufe, von der augenscheinlich unklar ist, wie lange sie dauern wird und ob die Cité überhaupt ausgebaut werden kann oder soll.

In ihren Grössendimensionen sowie von der Anlage her ist diese Institution im Feld der Kunst bis heute singulär geblieben. Die Konturen – insbe-

12 Vgl. Cité Internationale des Arts, Acte de Souscription entre les soussignes, Modellvertrag vom April 2008 – Faktisch nehmen gemäss Sidney Peyroles die »fondateurs d'ateliers« die Selektion der Kunstschaffenden vor; formal gesehen hat indes der Conseil d'Administration die Entscheidungsbefugnis inne. Die von den finanzierenden Organisationen vorgeschlagenen Stipendiaten werden von der Commission d'Admission geprüft. Vgl. Règlement intérieur de la Cité Internationale des Arts (Fondation reconnue d'utilité publique par décret du 14 septembre 1957), Januar 1992

13 Gemäss Peyroles ist vornehmlich Simone Brunau für die starke Vertretung von asiatischen beziehungsweise chinesischen Subskribienten verantwortlich. Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

sondere die Betonung der Internationalität – erinnern vom Prinzip her lose an die gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin auftauchenden grossen internationalen Kunstausstellungen, vor allem an die Biennale Venedig mit ihren nationalen Pavillons.[14] Auch im Falle der Cité versteht sich Internationalität massgeblich als eine Zusammenführung von verschiedenen Nationen beziehungsweise Nationalitäten, repräsentiert durch die jeweiligen Kunstschaffenden. Im Unterschied zu den Weltausstellungen sind indes massgeblich auch subnationale sowie nicht-staatliche Akteure am Unterfangen der Cité beteiligt.

In Sachen Selbstthematisierung pflegt die Künstlerstätte eine bemerkenswerte Nüchternheit und Zurückhaltung. In den Statuten wird der Stiftungszweck ausschliesslich im Bereich der Infrastruktur – in der Errichtung und dem Unterhalt von Künstlerateliers – ausgemacht.[15] Die knapp gehaltene Selbstbeschreibung im Internet rückt die Professionalität der beherbergten Kunstschaffenden in den Mittelpunkt; mit dem Aufhalt an der Künstlerstätte wird vornehmlich die Möglichkeit assoziiert, in Frankreich zu arbeiten: »La Cité Internationale des Arts a pour vocation d'accueillir des artistes professionnels qui souhaitent développer un travail artistique en France.«[16] In einigermassen lakonischem Stil werden Aspekte der Organisation und der Infrastruktur zur Sprache gebracht. Pathetische Auslegungen der Internationalität – etwa im Sinne von Völkerverständigung – oder Beschwörungen des Kosmopolitischen fehlen gänzlich. Ein solcher Diskurs findet sich ausschliesslich in der Schrift zum fünfundzwanzigjährigen Geburtstag der Institution – augenscheinlich die einzige Publikation, die die Künstlerstätte zur eigenen Struktur, Geschichte und Mission herausgegeben hat.[17] Im Falle der Cité sind nicht allein Fremd-, sondern weitgehend auch Selbstbeschreibungen (in Form von Broschüren etc.) eine Rarität. Im zweiteiligen Jubiläumsband – er umfasst einerseits einen Ausstellungkatalog (»50 artistes pour le 25e anniversaire«), andererseits eine Chronologie der Ereignisse, eine Inventur der Stipendiatinnen und Stipendiaten sowie mehrere kürzere Essays – wird die Cité als »Ba-

14 Schneemann (1996); Grasskamp (1995: 131-133)

15 Da heisst es: »L'établissement dit *Fondation de la Cité Internationale des Arts* créé par MM. Félix BRUNEAU, Paul LEON, Eero de SNELLMAN, a pour objet: – de réunir les ressources et concours nécessaires tant pour la construction, l'aménagement, l'exploitation et l'entretien des bâtiments et installations des services communs de la Cité Internationale des Arts que pour la construction, l'aménagement et la gestion de maisons et d'ateliers d'artistes à édifier sur les terrains affectés à cette Cité; – d'assurer la construction, l'aménagement, l'entretien et la gestion de ces services communs, maisons et ateliers.« Vgl. Statuten der Fondation de la Cité Internationale des Arts (Reconnue d'utilité publique par décret du 14 septembre 1957), November 1982

16 http://www.citedesartsparis.net/, 17. März 2008

17 Cité Internationale des Arts (1991a); Cité Internationale des Arts (1991b)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

bel heureuse«[18] sowie als Stätte der Freiheit und der Überwindung nationaler Partikularitäten charakterisiert:

»Une loi domine à toutes les autres, celle de la liberté et de la tolérance. Quelle que soit leur appartenance ethnique, religieuse, idéologique ou artistique, qu'ils soient encore élèves ou déjà maîtres réputés, qu'ils soient réfugiés politiques ou désignés par leurs Gouvernements, les Résidents sont des artistes libres, dont la seule obligation est de respecter la liberté des autres.«[19]

Die Cité wird dieser Beschreibung zufolge zusammengehalten »par un même désir de création« sowie durch einen Geist der Gemeinschaftlichkeit, der die Einzelarbeiten speist. [20]

In den 1970er Jahren entstanden in den Städten London, New York und Berlin weitere Institutionen, die in der kulturpolitischen Landschaft eine wichtige Rolle spielten (beziehungsweise nach wie vor spielen). In allen drei Fällen steht zunächst die Aneignung von ungenutzten Räumlichkeiten für künstlerische und kulturpolitische Zwecke im Vordergrund. Das Studio Programm des P.S.1 in Queens/New York entstand aus dem »Institute for Art and Urban Resources«, 1971 initiiert durch Alanna Heiss und Brendan Gill. Dieses Institut war hauptsächlich auf die Nutzung von leer stehenden Räumlichkeiten in New York City für künstlerische und kuratorische Arbeit ausgerichtet.[21] Zwei Projekte konnten längerfristig konsolidiert werden: Einerseits »The Clocktower« in Lower Manhattan (ab 1973), andererseits (ab 1976) »Project Studios One (P.S.1)« in den Mauern der vom Abriss bedrohten, ersten Public School in Queens. Neben verschiedenen Ausstellungs- und Büroräumen wurde hier ein internationales Studioprogramm eingerichtet, wohin ab 1977 bis ins Jahr 2004 regelmässig Künstler geschickt wurden. In den ersten Jahren waren vor allem US-amerikanische Kunstschaffende im Programm vertreten; später nahmen jeweils rund 13 ausländische und 7 US-amerikanische Kunstschaffende pro Jahr am Programm teil, wobei unter den erstgenannten primär Künstler aus westeuropäischen sowie asiatischen Ländern und Australien präsent waren. Der mittlere Osten, Afrika sowie Lateinamerika fehlten weitgehend.[22] Wegen der Teilnahme von Venezuela konnte sich das Programm ab Mitte der 1980er Jahre gleichwohl auf fünf Kontinente stützen. In den Publikationen der Institution finden sich verschiedene Hinweise, die ein möglichst breites Einzugsgebiet der Kunstschaffenden in geokultureller und sozialräum-

18 Cité Internationale des Arts (1991a: 5)
19 Cité Internationale des Arts (1991a: 6)
20 Cité Internationale des Arts (1991a: 6)
21 http://www.ps1.org/ps1_site/content/view/13/46/, 21. April 2008
22 http://www.ps1.org/cut/allartists.html, 29. September 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

licher Hinsicht als Idealfall unterstellen.[23] Die Teilnahme der Länder blieb jedoch ausgeprägt an ökonomische Ressourcen und Politiken gebunden.[24]

Dass das renommierte Residenz-Programm im Jahre 2004 eingestellt wurde, wird gemeinhin mit der Übernahme des P.S.1 durch das MoMA vier Jahre zuvor in Verbindung gebracht. Dies bedeutete zum einen andere ökonomische Möglichkeiten – die Mitfinanzierung durch gesponsorte Studios wurde gewissermassen hinfällig; zum anderen stand das Studio Programm zu den Bestrebungen, das Haus weltweit als eine der wichtigsten Ausstellungsstätten für zeitgenössische Kunst – als »leader in cutting-edge art« – zu positionieren, etwas quer.[25] Auch wenn das P.S.1 seit jeher die Auswahl der Stipendiaten weniger stark als andere Institutionen den entsendenden Häuser überlassen hatte, wurden die eingeladenen Kunstschaffenden als zu wenig selektiv und spezifisch wahrgenommen.

Anders als im Fall der Cité hat das P.S.1 regelmässig Schriften publiziert – vornehmlich Ausstellungskataloge zu den jährlichen Shows mit Arbeiten der Programmteilnehmenden. Diese Kataloge sind nicht zuletzt Orte einer Theoretisierung des Residenz-Phänomens. Während im Jubiläumsband der Cité das Bild eines glücklichen Babels sowie die Prinzipien der Freiheit und der Gemeinschaftlichkeit in Anschlag gebracht werden, stösst man in den Schriften des P.S.1 primär auf die Figur des Nomaden. Diese Figur ist im künstlerischen Feld seit den 1990er Jahren überaus präsent, wobei nicht selten – so auch im Falle des P.S.1 – auf Gilles Deleuze und Félix Guattari rekurriert wird.[26] Charlotte Bydler betont, deren Nomadologie »must have seemed to be an apt description of the extensive travel artists in residency face«.[27] Das Bild des Nomaden – »at home everywhere and nowhere at the same time« – impliziert eine intensive Mobilität als Selbstzweck sowie ein kosmopolitisches Profil, dem hohe Wertigkeit attestiert wird: »The nomad artist was [...] looked upon as a privileged person, ideally equipped to cope in a complex and hybridized contemporary culture.«[28]

Etwa zeitgleich zum Institute for Art and Urban Resources, aus dem das P.S.1 resultierte, tauchte in Berlin das Künstlerhaus Bethanien auf. Auch hier standen zu Beginn des Programmes ungenutzte Räumlichkeiten sowie der Wille zu ihrer Aneignung für künstlerische und kuratorische Produktionen im Zentrum. Das Künstlerhaus Bethanien findet sich in den Räumen der ehemaligen Central-Diakonissen- und Krankenanstalt Bethanien, die König Fried-

23 P.S.1/The Clocktower (1985); P.S.1 Museum/The Clocktower (1995); Bydler (2004: 51ff.)
24 Bydler (2004: 51ff.)
25 http://ps1.org/about/affiliation/, 16. Juni 2009
26 P.S.1 Museum/The Clocktower (1995)
27 Bydler (2004: 52)
28 Bydler (2004: 52)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rich Wilhelm der IV. von Preussen 1847 erbauen liess. Anfang der 1970er Jahre sollte das in Kreuzberg gelegene, »nüchterne Stadtschloss« abgerissen werden.[29] Vor allem der Widerstand von Hausbesetzern weckte ein geschärftes, öffentliches Problembewusstsein hierfür. Der Denkschmalschutz trat schliesslich zur »Rettung Bethaniens« an und präsentierte neue Nutzungskonzepte.[30] Das Konzept einer Künstlerstätte wurde vornehmlich von Seiten der Akademie der Künste ins Spiel gebracht und durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst DAAD gestützt, der das »Berliner Künstlerprogramm«, ein auf die Ford Foundation zurückgehendes, 1963 gegründetes Residenzprojekt führte.[31] Mit der Etablierung einer Künstlerstätte verband man – so der Gründungsdirektor Michael Haerdter – die Hoffnung, dem »Publikum des Nachkriegsberlin wieder einen Hauch jener Internationalität zu vermitteln, die dem Vorkriegsberlin so selbstverständlich und seit eh und je das Lebenselement der Künste gewesen« sei.[32] Im November 1974 nahm das Künstlerhaus seine Arbeit auf. Die heute 20 Ateliers wurden nach und nach ausgebaut und bezugsbereit gemacht. Neben den Studios umfasst das Künstlerhaus auch ein Media Arts Lab sowie rege genutzte Ausstellungs- und Veranstaltungsräume. Nicht zuletzt ist die Stätte seit Jahren verlegerisch aktiv, hat zahlreiche Bücher und Kataloge veröffentlicht und ist Herausgeberin einer Zeitschrift. Bethanien wird vom Land Berlin als gemeinnützige Institution unterstützt, wirbt indes den überwiegenden Teil der Projektmittel selbst ein und wird von den entsendenden Institutionen mitfinanziert. Die Aufenthalte betragen üblicherweise 12 Monate und werden mehrheitlich von der öffentlichen Kulturförderung der Entsendungsländer getragen. Seit mehreren Jahren vergeben zudem die Philip Morris Kunstförderung sowie der DAAD jährlich zwei bis drei Stipendien. Direkte Bewerbungen sind nicht möglich.[33] Mittlerweile waren gut 650 Kunstschaffende der Sparten visuelle Kunst, Musik, Theater, Literatur, Tanz und Architektur aus rund 30 Ländern als Stipendiaten in Bethanien.[34] Ein grosses Interesse von Seiten der Kulturförderer an einer

29 Künstlerhaus Bethanien (2000: 7);
http://www.bethanien.de/kb/index/trans/de/page/history, 23. April 2008

30 Künstlerhaus Bethanien (2000: 8)

31 Künstlerhaus Bethanien (2000: 9) – Das leer stehende Bethanien hatte bezüglich der Nutzung vielseitige Begehrlichkeiten geweckt. Das Konzept des Künstlerhauses vermochte sich nicht problemlos durchzusetzen. Im Sommer 1973 beschloss das Abgeordnetenhaus von Berlin indes die Errichtung des Künstlerhauses sowie einer Druckwerkstatt. Im Herbst desselben Jahres wurde mit der Akademie der Künste sowie dem DAAD als Gesellschafter und dem Senator für Wissenschaft und Kunst als Zuwendungsgeber der Gesellschaftsvertrag der Künstlerhaus Bethanien GmbH geschlossen. Künstlerhaus Bethanien (2000: 11)

32 Künstlerhaus Bethanien (2000: 9)

33 Künstlerhaus Bethanien (2007: 101);
http://www.bethanien.de/kb/index/trans/de/page/applications, 24. April 2008

34 Künstlerhaus Bethanien (2007: 34)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Programmteilnahme besteht vornehmlich seit 1989 und hat ähnlich wie bei der Cité Internationale des Arts schnell das Atelierangebot überstiegen.[35]

Bethanien ist wohl die Künstlerstätte, die (einhergehend mit der regen Publikationstätigkeit) am intensivsten Selbstbeschreibung und Theoretisierung der eigenen Praxis betreibt. Darunter finden sich verschiedene Momente, die sich mit den Positionierungen der Cité und des P.S.1 decken. Dies gilt zum einen für das Lob der Entgrenzung, das im Falle von Bethanien massgeblich am Konzept der »Transkulturalität«, aber auch am »Nomadismus« festgemacht wird.[36] Bethanien wird dabei in positiver Weise als »klassische Durchreise-Station« charakterisiert und das Phänomen der Künstlerstätten auf transkulturelle Migration zurückgeführt:

»Hier finden wir [...] den eigentlichen Ursprung der Künstlerhäuser: In der grossen Wanderschaft der Künstler, deren Werkstatt die Welt ist, und in ihrem Bedürfnis, sich temporär kreativen Gemeinschaften anzuschliessen, *in situ* zu forschen und aus frischer Erfahrung die eigene Kunst zu erneuern. Man könnte es – ein wenig übertreibend – eine Sache der Evolution nennen, dass die postmodernen Codes der Mobilität und Temporalität sich ihre eigenen kulturellen Werkzeuge (und selbstverständlich ihre materiellen und virtuellen Technologien) schaffen.«[37]

Auch das Konzept der »kollektiven Kreativität« spielt eine wichtige Rolle und taucht verschiedentlich auf, wobei Gründungsdirektor Micheal Haerter zu den »geistigen Ahnen« konkret die Secession der Künstler in Wien und Berlin zählt.[38] Der spätere Geschäftsführer Christoph Tannert sieht Künstlerhäuser in der Tradition von Künstlerinitiativen wie der Fabrik von Andy Warhol oder der »Umwidmung von Nicht-Kunsträumen durch Künstler«.[39] Charakteristisch für die Selbstbeschreibung des Künstlerhauses ist eine Semantik des Widerständigen, Anderen, Alternativen. So beschreibt Haerdter die Aktivitäten des Künstlerhauses als eingebettet in die »alternative« Tradition der Moderne sowie als bewusste Opposition »zur sogenannten Museumkunst«.[40] Tannert beschreibt Bethanien explizit als einen für die künstlerische Arbeit unverzichtbaren Gegenort:

35 Künstlerhaus Bethanien (2000: 37)
36 Künstlerhaus Bethanien (2000: 24, 38)
37 Künstlerhaus Bethanien (2000: 38)
38 Künstlerhaus Bethanien (2000: 16) – In markantem Kontrast zur Semantik des Kollektiven werden im selben Text Töne angeschlagen, die eher ein Konzept des Einzelgenies implizieren. So hält Haerdter fest, die Selektionskriterien hätten sich am Ideal der »künstlerischen Exzellenz und Originalität« zu orientieren: »Es geht vor allem um die Entdeckung und Förderung von Talent und Persönlichkeit.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 18).
39 Künstlerhaus Bethanien (2007: 20)
40 Künstlerhaus Bethanien (2000: 16)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Hier kann an Grundlagen geforscht, projiziert, überdacht werden, was vielleicht in der Hektik der täglichen Arbeitserfüllung gar nicht möglich ist: einen Gedanken zu fassen, wild weiter zu denken und am Ende zu einem Höhenflug zu starten. Bethanien ist eine Startrampe, um der Erdenschwere und der Harmlosigkeit zu entfliehen.«[41]

Beide Perspektiven konstatieren eine zweiseitige Konstellation; Bethanien ist die widersprüchliche Einheit von »Kloster und Marktplatz«.[42] Auf der einen Seite betreibt die Stätte Öffentlichkeitsarbeit, indem die Arbeiten der Stipendiaten am Ende des Aufenthaltes interessiertem Publikum gezeigt beziehungsweise Open Studios-Veranstaltungen durchgeführt werden; auf der anderen Seite sollen die Kunstschaffenden möglichst abgeschottet sein, um sich auf die Arbeit konzentrieren zu können: So typisiert Tannert Bethanien als »temporäre[n] Rückzugsraum, eine Art Distributions-Riemen, eine Plattform der Ermöglichung, ein *Think Tank* [...], eine Werkbank, eine Workshop-Situation, ein Areal, auf dem Utopien realisiert werden können und auf dem die Künstler die Möglichkeit haben, eine gewisse Auszeit vom Marktgeschehen zu nehmen, um sehr gezielt an spezifischen Projekten zu arbeiten.«[43]

Auch in London gab es in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren Bestrebungen der Raumaneignung für Künstlerinnen und Künstler, die sich (wenn auch etwas verzögert) zu internationalen Entsendungs- und Empfangsdynamiken auswuchsen. SPACE Studios und Acme Studios wurden 1968 beziehungsweise 1972 von Kunstschaffenden gegründet und zielen beide vornehmlich auf Kunstförderung »by providing artists with affordable studio and living space«.[44] Im Zentrum der institutionellen Bestrebungen und der Selbstbeschreibungen steht die räumliche Infrastruktur. 1968 konnte SPACE umfangreiche leer stehende Räumlichkeiten in den St. Katharine's Docks für künstlerische Zwecke nutzen. Dieses Projekt soll nicht nur innerhalb der britischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft zum Vorbild avanciert sein (insbesondere für Acme), sondern auch massgeblich das Modell für das P.S.1 in New York, Wasps Artists' Studios in Glasgow und das Künstlerhaus Bethanien in Berlin abgegeben haben.[45] Die Gründer Bridget Riley, Peter Sedgley und Peter Townsend verweisen indes ihrerseits auf Inspirationsquellen in Form von besuchten New Yorker »artists spaces« – streng linear dürften sich die Beobachtungs- und Imitationsdynamiken kaum zugetragen haben, wenn

41 Künstlerhaus Bethanien (2007: 26)
42 Künstlerhaus Bethanien (2000: 18)
43 Künstlerhaus Bethanien (2007: 19)
44 http://www.acme.org.uk/acme.php, 28. April 2008; Acme Studios (2008)
45 http://www.spacestudios.org.uk/All_Content_Items/About_SPACE/History/; 26. August 2008; Künstlerhaus Bethanien (2007: 20)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch die Signalwirkung des Projekts in den St. Katharine's Docks nicht zu unterschätzen ist.[46]

SPACE Studios ist nach wie vor eine wichtige Organisation in London und verfügt mittlerweile über fünfzehn grössere Atelierkomplexe, wobei der umfangreichste Ort »The Triangle E8« allein sechzig Ateliers umfasst.[47] Seit 2003 ist SPACE Studios am internationalen »Artist in Residence«-Geschäft beteiligt.[48] Auch Acme verfügt über eine grosse Anzahl von Stipendienprogrammen und Studios; 2008 waren es über 370 »non-residential studios« (reiner Arbeitsraum), vornehmlich in London selbst, die Kunstschaffenden zu rund einem Drittel des üblichen Marktpreises zur Verfügung gestellt werden konnten.[49] Seit 1987 betreibt Acme ein sogenanntes »International Agency Programme«. Kulturministerien und Förderorganisationen anderer Länder werden eingeladen, sich in in ihren Bestrebungen, Kunstschaffenden in London Raum zur Verfügung zu stellen, durch Acme beraten und vertreten zu lassen. Zudem bietet Acme den von diesen Institutionen entsandten bildenden Künstlern »social and cultural support« etwa durch die Organisation von Anlässen, die vornehmlich auf die Generierung von Kontakten unter Kunstschaffenden zielen.[50]

Vernetzte Vernetzer

Den internationalen Künstlerstätten kommt hinsichtlich der Diffusion von Atelierstipendien und der Etablierung von Residenz-Programmen zentrale Bedeutung zu: Einerseits haben sie (mitunter durch aktive Akquisition) wesentlich dazu beigetragen, das Instrument der Atelierstipendien unter staatlichen und privaten Kulturförderern zu etablieren; andererseits waren sie häufig an der Entstehung von Interessengemeinschaften und Informationsplattformen zum Phänomen des »Artist in Residence« beteiligt und wirkten so an der Konsolidierung und Verbreitung von Künstlerstätten mit. Die Landschaft der Künstlerresidenzen besteht nicht allein aus entsendenden, empfangenden und austauschenden Institutionen sowie Kunstschaffenden auf Durchreise, sondern massgeblich auch aus verschiedenen flankierenden Gebilden. Hierzu zählt vornehmlich Res Artis (International Association of Residential Arts

46 http://www.spacestudios.org.uk/All_Content_Items/About_SPACE/History/, 26. August 2008
47 http://www.spacestudios.org.uk/blogcategory/Studio_Sites2/, 26. Juni 2009
48 http://www.spacestudios.org.uk/blogcategory/Artist_Residencies/, 26. August 2008
49 http://www.acme.org.uk/studios.php, 28. April 2008
50 Alle auf diese Weise durch Acme vermittelten Studios befinden sich in East London. http://www.acme.org.uk/international.php, 28. April 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Centers), »the largest existing network of artist residency programmes«.[51] Es handelt sich hierbei um eine Interessengemeinschaft von Künstlerstätten, die mit finanzieller Unterstützung von Seiten der Europäischen Kommission (Generaldirektion für Bildung und Kultur) Anfang der 1990er Jahre ins Leben gerufen wurde.[52] Ausgangspunkt war ein Treffen von knapp zehn Programmverantwortlichen im Rahmen einer EU Konferenz in Griechenland zum Thema der »European Cultural Networks«. An der Etablierung der Struktur Res Artis war federführend Michael Haerdter, Gründungsdirektor des Künstlerhauses Bethanien, Berlin beteiligt. Er fungierte als erster Präsident des Netzwerkes und betont rückblickend, dass Res Artis »offenbar mit historischer Notwendigkeit« entstand.[53] Die Gründungsversammlung fand 1993 in Berlin statt. An ihr waren gut zwanzig Vertreterinnen und Vertreter internationaler Künstlerhäuser aus Deutschland, Frankreich, England, Irland, den Niederlanden, Polen, Spanien, der Schweiz und den USA zugegen. Eine zentrale Aufgabe der Allianz wurde in der »weltweite[n] Hilfestellung bei der Neugründung von Künstlerhäusern in ideeller und praktischer Hinsicht« ausgemacht.[54] Mittlerweile umfasst Res Artis 200 Programme aus 49 Ländern sowie verschiedene assoziierte Mitglieder, die ihrerseits Interessengemeinschaften und (teils nationale) Netzwerke von Künstlerstätten bilden, wie beispielsweise die Alliance of Artists Communities, Artists in Residence CH, Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes, UNESCO International Fund for the Promotion of Culture und andere.[55] In den vergangenen Jahre hat die Organisation im Rahmen des »Res Artis Diversity Project« Bestrebungen unternommen, Künstlerstätten und Kulturförderungsinstitutionen zu stärken, die ihrerseits vergleichsweise intensiv Kunstschaffende fördern, die nicht aus Europa und Nordamerika stammen; zudem wird auf eine stärkere Verbreitung von Künstlerstätten in Asien, Afrika und Südamerika hingewirkt.[56] Die Organisation sammelt, koordiniert und veröffentlicht Informationen zu Zentren und Aufenthalten. Ihre Hauptmission sieht sie indes darin, im Rahmen von regelmässig stattfindenden, mehrtägigen Zusammenkünften Probleme zu diskutieren, die den »Artist in Residence« tangieren. Sie sieht sich als Drehscheibe von »ideas and creative models« und hat durchaus selbstbestätigende Züge, insofern sie die diagnostizierte Bedeutsamkeit von Residency-Programmen für die künstlerische Praxis zu kommunizieren sucht: »Res Artis is promoting the

51 http://www.resartis.org/, 24. April 2008
52 Mittlerweile wird die Interessengemeinschaft von verschiedenen öffentlichen und privatrechtichen Institutionen und Fonds weltweit finanziert. http://www.resartis.org/, 24. Juni 2009
53 Künstlerhaus Bethanien (2000: 39)
54 Künstlerhaus Bethanien (2000: 39)
55 http://www.resartis.org/index.php?id=260, 24. Juni 2009
56 http://www.resartis.org/index.php?id=36, 20. Mai 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

understanding of the catalytic role residential arts centers play in the development of Contemporary Arts in all cultures worldwide and across all creative media.«[57] Alle rund zwei Jahre wird ein themenspezifisches »General Meeting« von beachtlichem Umfang organisiert; zudem finden zwischendurch regelmässig kleinere Tagungen statt.[58]

Räumlich und teils auch personell ist Res Artis mit der in Amsterdam ansässigen Organisation Trans Artists verknüpft. Trans Artists ist eine 1997 (vornehmlich mit Geldern des holländischen Staates) gegründete, öffentlich zugängliche Informationsplattform, die neben der erwähnten Internetplattform in Amsterdam auch eine Bibliothek zu Künstlerstätten und Atelieraufenthalten betreibt. Die Organisation richtet sich vornehmlich an Kunstschaffende sowie an Akteure, »that are involved in offering international residency opportunities or are interested to become involved«.[59] Trans Artists fungiert wie auch Res Artis als wichtige Instanz hinsichtlich der Verbreitung von Künstlerstätten – sowohl in institutioneller als auch in diskursiver Hinsicht. So umfasst die Internetplattform zahlreiche Erfahrungsberichte und fordert ehemalige Stipendiaten auf: »Tell us your stories. Send us your experiences!«[60] Mit der Rubrik »A.I.R. polemics« bietet die Organisation gar Gelegenheit, Unmut über den nicht zuletzt von Trans Artists selbst mitgetragenen weltweiten Boom von Residenz-Programmen loszuwerden.[61]

Das Atelier in der Fremde als Schaufenster

Die bestehenden »Artist in Residence«-Strukturen unterscheiden sich nicht zuletzt dahingehend, ob sie, was Sinn und Zweck der Aufenthalte angeht, eine gewisse programmatische Unterbestimmtheit pflegen und so die Konkretisierung primär den Kunstschaffenden überantworten, oder aber eine zugespitze (explizite) Programmatik verfolgen. Engführungen finden sich in unterschiedlichen Ausrichtungen. Eine zentrale Mission, die im Zusammenhang mit Atelierstipendien immer wieder auftaucht, ist die internationale Vernetzung – die Generierung von Aufmerksamkeit sowie von feldrelevanten Kontakten.[62] Während sich die frühen Residenz-Programme massgeblich an Raumfragen entzündeten und gewissermassen am Gesamtkunstwerk einer Zusammenführung von Kunstschaffenden aus verschiedenen Ecken der Welt orientierten, werden Künstlerstätten seit einigen Jahren (primär oder zumin-

57 http://www.resartis.org/, 24. Juni 2009
58 http://www.resartis.org/index.php?id=2, 20. Mai 2008
59 http://www.transartists.nl/about/index.html, 16. August 2007
60 http://www.transartists.nl/residence/experiences.html, 20. Mai 2008
61 http://www.transartists.nl/articles/air_polemics.138.html, 20. Mai 2008
62 Bydler (2004: 51-55); Behnke et al. (2008: 40-68)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

dest teilweise) mit der Möglichkeit assoziiert, Kunstschaffende mit lokalen Akteuren in Verbindung zu bringen. Etwas überspitzt gesagt, hat sich der Diskursfokus von der Generierung einer quasi selbstgenügsamen, vorübergehenden künstlerischen Gemeinde hin zur Förderung von Einzelkarrieren und zur Generierung von spezifischen Verbindungen zur jeweiligen Szene verschoben. Das Atelier in der Fremde fungiert hierbei primär als Schaufenster, das sich durch spezifische Bewährungskriterien auszeichnet:

»Bewertungsmassstab ist [...] weniger die Qualität der entstehenden Arbeiten, sondern der Nutzen, den ein Künstler aus diesem Aufenthalt für seine Laufbahn zu ziehen in der Lage ist. Und dieser misst sich wiederum an den Kontakten, dem Netzwerk von Galeristen, Kritikern und Kuratoren, das er während dieser Zeit aufbauen kann.«[63]

Die Vernetzungsprogrammatik sowie die Semantik der Sichtbarkeit geniessen eine hohe Präsenz. Wie sehr sich diese Perspektive durchgesetzt hat, wird weniger an der Anzahl Künstlerstätten ersichtlich, die konkret mit diesem Versprechen auftreten, als vielmehr an einschlägigen Selbstproblematisierungen zahlreicher Programme. Sidney Peyroles, Generaldirektor der Cité Internationale des Arts, problematisiert beispielsweise, dass die Cité am Standort Paris selbst kaum bekannt sei.[64] Er führt dies darauf zurück, dass das Haus in den vergangenen Jahren wenig Öffentlichkeitsarbeit betrieben habe, sondern primär damit beschäftigt gewesen sei, Kulturförderungsinstitutionen als Subskribenten zu gewinnen. Diesem Publizitätsmanko am Standort müsse nun aber dringend Abhilfe geschaffen werden – sei dies durch den Ausbau des Internetauftritts, sei dies durch Veranstaltungen im Stile von »open studios«. Ebenso konstatiert er die Notwendigkeit einer intensivierten Beziehungsarbeit zu anderen kulturellen Institutionen (Ausstellungsräume, Museen, Galerien etc.) in Paris. Auch im Rahmen des Arts Support-Workshops der Konferenz »New Frontiers in Arts Sociology« (Lüneburg 2007) drehte sich die Diskussion massgeblich um die Frage, ob räumlich entlegene Programme wie etwa Worpswede oder Schloss Bleckede in Niedersachsen legitim seien oder eine Art Exilierung der Stipendiaten bedeuten würden.[65] Gewisse Komponenten der Öffentlichkeitsarbeit und der Generierung von Aufmerksamkeit sind weit verbreitet; in dezidierter Form ist die Vernetzungsprogrammatik indes primär unter den New Yorker Künstlerstätten und Studioprogrammen präsent. Dies ist vornehmlich im Kontext der unvergleichlich hohen Dichte an Institutionen

63 Schneemann (2007: 7)
64 Experteninterview mit Sidney Peyroles, Cité Internationale des Arts (Paris), 14. April 2008
65 Workshop »Support systems for the Arts: Artist-in-Residence programs in international comparison«, 1. April 2007. Vgl. hierzu auch Behnke et al. (2008)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Akteuren dieses Ortes zu sehen – im Umstand, dass New York einen der wichtigsten »sozialen Drehpunkte« im Feld der Kunst bildet.[66] Diese Stätten und ihre Medien der Aufmerksamkeitsgenerierung sind in der New Yorker Kunstszene zu einer veritablen Branche angewachsen. Paradebeispiel für diesen Typus ist das International Studio and Curatorial Program (ISCP). Es startete 1994 mit bildenden Künstlern, dehnte sich fünf Jahre später auch auf Kuratorinnen aus und definiert sich über ein doppeltes Versprechen: Den lokalen New Yorker Institutionen will es interessante, in den USA noch weitgehend unbekannte Kulturschaffende aus aller Welt präsentieren; den Stipendiaten sollen umgekehrt Kontakte zur New Yorker Kulturszene vermittelt werden.[67] Gegenüber der Konkurrenz positioniert sich das Programm mit Verweis auf die konkreten Bestrebungen mit dem Ziel der Zusammenführung dieser Welten:

»Like many visual arts residency programs in New York, the International Studio & Curatorial Program (ISCP) is a microcosm of the city's cultural diversity: multi-national, multi-lingual and multi-faceted. Unlike others, however, ISCP makes a concerted effort to connect its artists and curators to the local art community, while connecting the local art community with contemporary art practice from all over the world.«[68]

Dass sich das Programm massgeblich über Vernetzungsaktivitäten positioniert und legitimiert, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass es eine Liste erfolgreicher Vermittlungen führt: Diese weist vornehmlich Ausstellungen beziehungsweise Ausstellungsbeteiligungen aus, die auf der Basis der Programmteilnahme zustande gekommen sind, aber auch anderweitige Verbindungen, etwa die Anstellung einer Künstlerin als Dozentin an einer New Yorker Kunstschule.[69]

Das ISCP konstruiert den Aufenthalt in New York auf der Basis von verschiedenen Medien als Schaufenster. Das Hauptinstrument sind die sogenannten »Guest Critic Series«; alle zwei Wochen werden Akteure aus der New Yorker Kunstszene eingeladen – vornehmlich Kuratorinnen, Galeristen, Kritikerinnen, nicht zuletzt auch Sammler –, um am ISCP Atelierbesuche abzustatten. Diese Besuche werden von Seiten des Programmes finanziert und zielen auf weitergehende Kooperationen zwischen Stipendiaten und Besucherinnen. Weiter wird anhand einer breit angelegten Mailingliste monatlich auf

66 Simmel (1992: 706); Glauser (2007: 412f.)
67 http://www.iscp-nyc.org/about.html, 14. August 2007; Interview vom 15. Februar 2006 mit Dennis Elliott, Programmdirektor ISCP
68 http://www.iscp-nyc.org/about.html, 14. August 2007
69 Diese laufend weitergeführte Liste ist bei der Programmdirektion auf Anfrage hin erhältlich.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

die Aktivitäten des Programmes und auf die Ausstellungen der Stipendiaten aufmerksam gemacht. Schliesslich führt das Programm zweimal jährlich »Open Weekend Exhibitions« durch: Im Zeitraum von drei Tagen sind Künstlerstätte und Ateliers geöffnet und in eine Ausstellung verwandelt; die persönlich anwesenden Künstlerinnen und Künstler zeigen in ihren Studios Arbeiten und beziehen Stellung. Der Anlass soll im Rahmen einer »informal ambience« ermöglichen, in den USA noch weitgehend unbekannte Kunstschaffende kennen zu lernen.[70]

Ethnographische Skizze der Open Weekend Exhibitions im Mai 2006: Der belgische Künstler Lieven De Boeck trägt ein Shirt mit der Aufschrift: »Don't talk to me – unless you are important or a curator«.[71] Die Programmatik des Networking und der Sinn des Anlasses werden ironisierend aufgegriffen – das Gespräch zwischen dem Künstler und den Besuchern in expliziter Form als wenig interesselos thematisiert. Solche Brechungen sind Mangelware. Die Fragen nach der Einschätzung des Programmes, der »Guest Critic Series« sowie der laufenden Veranstaltung beantworten die partizipierenden Kunstschaffenden ausgesprochen ernsthaft. Es gäbe gute Gespräche und Kontakte; wenn man längere Zeit am ISCP verbringe, sei die Chance durchaus vorhanden, auf Leute zu stossen, die sich für die eigene Arbeit interessieren würden, betont etwa Kristian Kozul. Kerstin Schaefer aus Dresden attestiert den »Critic Series« positive Lerneffekte. Sie kontrastiert die Situation am ISCP mit ihrer Studienzeit an der Akademie, die sie als ausgesprochen »abgehoben« und »philosophisch« beschreibt. Hier am ISCP lerne sie (endlich), konkret über die eigene Arbeit zu sprechen, eine eigene Sprache zur Beschreibung der Arbeit zu entwickeln. Kritisch äussert sich lediglich Unn Fahlstrøm; der Künstlerin zufolge sind die eingeladenen Akteure der New Yorker Kunstszene wenig an Gesprächen interessiert. Vielmehr würden sie primär sondieren, ob es für sie etwas Passendes unter den Anwesenden gäbe. Um diesem Mangel an Auseinandersetzung entgegenzuwirken, haben gemäss Fahlstrøm partizipierende Kunstschaffende eigene Diskussionsrunden ins Leben gerufen, im Rahmen derer man Arbeiten bespricht und so »evaluation by artists« betreibt.

Die Präsentation der Kunstschaffenden und ihrer Arbeiten in den auf drei Stockwerke verteilten Studios, im Westen Manhattans, mitten im Garment

70 »Unrivalled among visual arts residencies in its global outreach, iscp is a portal to new art from five continents. For most of the 27 artists and curators currently in residence, the three-day Open Weekend is the first exposure of their work in the United States.« Vgl. iscp newsflash, open weekend may 2006, vom 21. April 2006.

71 Ausstellungsbesuch vom 8. Mai 2006

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

District an der 39. Strasse, hat tableauartige Züge.[72] Das Arrangement mit der Gemeinschaftsküche weckt Assoziationen an ein Schwesternheim. Für Überblick sorgt ein sogenannter Floorplan, auf welchem die Atelieranordnung skizziert und mit den Namen der Kunstschaffenden sowie ihrem Herkunftsland versehen ist. Die Finanzstärke und Zahlungsmoral des entsendenden Landes schlägt sich einigermassen direkt in den räumlichen Komponenten der Studios nieder – je nach Ausprägung gibt es für die Kunstschaffenden »grosse oder kleine Räume, teure mit Fenster oder kleine nur mit Kunstlicht«.[73] Es ist Montagmorgen, Grossansturm herrscht nicht, aber stetig schwirren einige Besucherinnen durch die Korridore und schauen sich in den Ateliers um. Am Wochenende soll es ähnlich gewesen sein. Augenfällig ist, dass sich die Ateliers alle sehr ähnlich sehen – Gesamtkunstwerke, die an kleine Galerien erinnern.[74] Die Präsentation der Arbeiten ist schlicht und konventionell: Bilder hängen an den Wänden, Videos und Filme werden projiziert. Als typisches Element umfasst das »open studio« einen Tisch mit Informationsmaterial. Neben Visitenkarten liegen Curriculum Vitae, Presseberichte, Kritiken, Dokumentation, Kataloge und teilweise speziell für die Programmbeteiligung hergestellte Büchlein auf. Indes gibt es einige Attribute, die die Räume von reinen Ausstellungsorten unterscheiden – so gewisse sorgsam platzierte Relikte (wie beispielsweise reichlich mit Farbspuren versehene Schuhe), die das Atelier als Stätte der Produktion thematisieren. Exponiert wird typischerweise auch eine Art Referenzsystem, das eine zentrale Komponente der Selbstbeschreibung bildet. Es handelt sich um an die Wand geheftetes, visuelles Material – Abbildungen, Postkarten, Kunstkarten –, das zu Assemblagen geformt ist. Diese Profile umfassen nicht selten Reproduktionen weltbekannter Gemälde etwa von Mark Rothko oder Vincent van Gogh. Im Atelier einer Künstlerin sind die solcherart arrangierten Bildchen ausschliesslich Aufnahmen von eigenen Arbeiten, die im heimischen Atelier in Deutschland entstanden sind. Hier hat die Wand eher den Charakter einer Dokumentation. Diese Ausnahme ist insofern interessant, als sie eine gewisse Verselbständigung der Form (gegenüber der Funktion) anzeigt, was bezeichnend ist für die ausgeprägten Formangleichungen, die an diesen Open Weekend Exhibitions zu beobachten sind.

Sämtliche Künstlerinnen und Künstler sind anwesend – typischerweise hinter dem Computer (meist einem Macintosh Powerbook) sitzend. Sie lassen

72 http://www.iscp-nyc.org/f_contact.html, 17. März 2008 – Im Jahr 2008 ist ISCP nach Williamsburg/Brooklyn umgezogen, gemäss Sara Reisman (ISCP) wegen Differenzen mit der vermietenden Elizabeth Foundation. Gespräch mit Reisman vom 1. April 2007 (Lüneburg)

73 Schneemann (2008: 6)

74 Vgl. zum Atelier als Ausstellungsort und zur Herstellung von Authentizität mit Hilfe von künstlerischen Arbeitsutensilien Autsch et al. (2005)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

sich indes leicht in ein Gespräch verwickeln. Die Kommunikation zeichnet sich durch eine eigentümliche Asymmetrie aus, insofern es zur Logik des Anlasses gehört, dass die Kunstschaffenden quasi Rede und Antwort stehen müssen und munter befragt werden dürfen. Sie äussern sich engagiert und augenscheinlich wenig standardisiert. In gewissen Ateliers wird offensiv eine sehr informelle Atmosphäre gepflegt; die Besucherinnen und Besucher werden mit Früchten und Kaffee wie persönliche Gäste bewirtet.

Das Prinzip des Schaufensters kommt als zentrales Element auch in den anderen New Yorker Künstlerstätten zum Tragen, wenn auch weniger prominent und in unterschiedlichen Konfigurationen. Die Location One in Soho betreibt seit 2001 ein Residenz-Programm. Dieses Haus legitimiert sich, anders als das ISCP, nicht primär über karriererelevante Vernetzungsbestrebungen; es ist massgeblich auf den Komplex Kunst und Technologie ausgerichtet und der »convergence of visual, performing and digital arts in a time of rapidly changing technology« gewidmet.[75] Da die Location One Vortragsreihen und Ausstellungsprojekte durchführt, kommen die Stipendiaten über diese Anlässe quasi automatisch mit Akteuren der New Yorker Szene in Kontakt. Zudem betreibt die Stätte mediale Schaukästchen – exponiert im Internet organisierte Gespräche zwischen den jeweils anwesenden Kunstschaffenden mit New Yorker Kuratorinnen, Galeristinnen und Kritikern und führt ein (öffentlich zugängliches) Archiv mit einschlägigen Konversationen.[76]

Dieser Art von Sichtbarkeitszusammenhang ist auch das Lower Manhattan Cultural Council verpflichtet. Seit den 1990er Jahren auf die Vermittlung von Arbeitsraum im südlichen Teil von Manhattan spezialisiert, betreibt es unter anderem das Programm »Workspace«, das Stipendiaten einen neunmonatigen Atelieraufenthalt im Financial District oder Tribeca ermöglicht, sowie das Programm »Swing Space«, »that connects artists and arts organizations with vacant commercial space downtown« im zeitlichen Umfang von zwei bis vier Monaten.[77] Ähnlich wie Location One werden die aktuellen und ehemaligen Stipendiaten auf der Webseite portraitiert – sei dies in Form von Videointerviews, sei dies durch bebilderte biographische Skizzen.[78] Auch wenn diese Institution ihren Sinn und Zweck vornehmlich in der Vermittlung von Infrastruktur ausmacht, so ist sie in verschiedenen Hinsichten dem Prinzip der Aufmerksamkeitsgenerierung verpflichtet. Neben den Videointerviews und biographischen Skizzen im Internet wird regelmässig (und breit angekündigt)

75 http://www.location1.org/about/, 15. August 2007
76 http://www.location1.org/residency, 15. August 2007
77 http://www.lmcc.net/art/swingspace/overview/index.html, 24. Juni 2009
78 http://www.lmcc.net/art/residencies/120broadway/2006.9/index.html, 15. August 2007

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein »Open Studio Weekend« durchgeführt, vergleichbar der Praxis des ISCP.[79]

Dezidiert auf Vernetzung ausgerichtet ist nicht zuletzt das 2002 ins Leben gerufene Residency-Programm the artist network. Die Räumlichkeiten, die während rund fünf Jahren im Bereich Broadway/Canal Street als Künstlerstätte genutzt wurden, waren improvisiert und mit einfachen Mitteln eingerichtet. Neben den (häufig fensterlosen) Ateliers fand sich ein grösserer Ausstellungsraum, wo Arbeiten der am Programm teilnehmenden sowie von lokalen Kunstschaffenden gezeigt wurden. The artist network basiert stark auf informeller Grundlage. Das ursprünglich aus der Schweiz und Deutschland stammende Ehepaar, das das Programm leitet, nutzte vornehmlich persönliche Kontakte zu Kuratoren und Kunstschaffenden, um die Partizipierenden mit der New Yorker Kunstwelt zu vernetzen. Im Interview vertritt Marc Hungerbühler mit Nachdruck Ideen der künstlerischen Selbsthilfe und der Selbstorganisation.[80] Das Leben in New York beschreibt er als ausgesprochen hart und verbindet mit den restringierten Möglichkeitsräumen nichts Geringeres als den baldigen Untergang New Yorks als Kunstkapitale. Seit Januar 2007 ist das Ehepaar Hungerbühler an einem Residenz-Programm in Peking beteiligt. Marc Hungerbühler mutmasst, dass Shanghai oder eine andere chinesische Stadt an die Stelle New Yorks treten wird und verbindet mit dem prophezeiten Wandel die Hoffnung, dass sich Kunstschaffende verstärkt für ihre gemeinsamen Interessen sowie für gute Lebens- und Arbeitsbedingungen einsetzen können. Das Bild, das er von der künftigen Kunstkapitale in China skizziert, hat durchaus sozialutopische Züge und kontrastiert in augenfälliger Weise mit dem von ihm diagnostizierten Einzelkämpfertum des New Yorker Lebens. Über das Programm in China – zum Zeitpunkt des Gesprächs ist es gerade im Entstehen begriffen – spricht er sich einigermassen euphorisch aus. Gleichzeitig verbindet er mit der räumlichen Entfernung der Häuser in Peking und New York Schwierigkeiten, insofern der Betrieb und insbesondere die Vernetzungsaktivität stark an die persönliche Präsenz von ihm und seiner Frau geknüpft sind. Zum Zeitpunkt des Gesprächs ist noch weitgehend offen, wie diese Schwierigkeiten gemeistert werden sollen. Mittlerweile haben sich die Aktivitäten vornehmlich auf das Pekinger Standbein konzentriert.

79 http://www.lmcc.net/art/swingspace/overview/index.html, 24. Juni 2009

80 Im Februar 2006 konnte die Künstlerstätte besucht und mit dem Programmverantwortlichen Marc Hungerbühler ein Gespräch geführt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Sozialräumliche Strukturierung zwischen Entgrenzung und Bekräftigung

Neben Vernetzung ist Entgrenzung ein zentrales Element des »Artist in Residence«-Diskurses. Zahlreiche Institutionen, die in diese Praxis involviert sind, sehen sich einer Art »Trans«-Ideologie verpflichtet, wobei vornehmlich nationalstaatliche Grenzen als zu transzendierende Grössen unterstellt werden. Mobilität präsentiert sich in dieser Perspektive nicht selten als Selbstzweck.[81] Dieser Diskurs ist im Feld der Kunst generell stark verbreitet, verdichtet sich im Kontext von Künstlerstätten indes zusätzlich. Auch werden Künstlerstätten teilweise in die Tradition von (selbstverwalteten) Künstlerkolonien gestellt und mit freien Assoziationen verglichen, wobei die Involviertheit von (staatlichen) Kulturförderungsinstitutionen gerne ausgeblendet wird.[82] Kontrastierend hierzu finden sich aber immer wieder dezidierte Aussprachen für die staatliche Finanzierung von Studios.[83] Die mit der Entsendungs- und Beherbergungspraxis einhergehende Mobilität steht zu nationalen Gebilden in einem widersprüchlichen Verhältnis. Von einem generellen Bedeutungsverlust von nationalstaatlichen Grenzen kann, obgleich sie im Rahmen von Atelierstipendien vorübergehend oder langfristig überschritten werden, nicht die Rede sein. Nationalstaatliche Praktiken sind in vielfältiger Weise in die Konzeption und den Unterhalt von Studios sowie nicht selten auch (personell und finanziell) in Interessengruppen involviert. Zudem sind in dieser Landschaft staatliche Gebilde als Ordnungs- und Beschreibungskategorien von zentraler Bedeutung. Der »Artist in Residence« wird neben dem Personennamen typi-

81 So wurden beispielsweise von Seiten des Künstlerhauses Bethanien die Prinzipien der »Globalität, Mobilität, Interaktivität« explizit als richtungs- und zukunftsweisende Grössen postuliert. Damit zusammenhängend wird auch das Konzept der »Vernetzung« wertrational gewendet: »Was ist am networking – einem in Europa heute geradezu modischen Slogan – so faszinierend? In ihrer Nützlichkeit allein kann die Antwort nicht liegen.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 39, 47)

82 Bydler (2004: 51-55) – Dies gilt teils auch für Interessengruppen. So heisst der Verbund von amerikanischen Künstlerstätten »Alliance of Artists Communities«. Vgl. http://www.artistcommunities.org/index.html, 21. April 2008

83 Micheal Haerdter (Gründungsdirektor Künstlerhaus Bethanien, Berlin) spricht sich mit Nachdruck für öffentliche Kulturförderung und -finanzierung aus: »Wir sehen [...] mit Bestürzung den fortschreitenden Abbau der öffentlichen Kulturfinanzierung, wozu es für die Tätigkeit der kulturellen Einrichtungen – und hier sind an erster Stelle die eines alternativen Typs, wie das Künstlerhaus, zu nennen – keine Alternative gibt. Vielmehr überlässt man dem *Markt* ein Feld, auf dem er ein untauglicher Sachverwalter ist, wo es um Recherche und Weiterentwicklung geht, wo Flexibilität und Diversifikation gefragt sind, wo das *Prinzip Verantwortung* nicht aussen vor bleiben soll. Das merkantile Prinzip setzt hingegen auf den schnellen Erfolg einiger hochgestylter Rennpferde zur Steigerung des Börsenwertes von Kunst und Kultur.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 43)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

scherweise mit Verweis auf die nationale Herkunft beschrieben, so wie dies bei internationalen Sportanlässen üblich ist. Gerade in einem Diskurs, der sich massgeblich um die Prinzipien der Internationalität und Globalität dreht, geniesst die Kategorie der nationalen Herkunft ausgeprägte thematische Relevanz. Sie fungiert augenscheinlich als unverzichtbares Element in der Beschreibung von Internationalität, verstanden als eine Art Diversität. Zwischen dem einschlägigen Anspruch und der Benennung der Nationalität der Kunstschaffenden besteht ein enger Zusammenhang. Dies zeigt sich beispielsweise in der Beschriftung von Ateliers und in der Präsentation von Kunstschaffenden im Internet durch Künstlerstätten. Die sozialräumliche Herkunft der Stipendiaten wird mitunter in Landkarten verortet und exponiert, wie etwa im Falle des ISCP.[84] Im Gespräch mit den Programmverantwortlichen der Cité Internationale des Arts sowie des ISCP zeichnet sich ab, dass die Künstlerstätten – nicht zuletzt zur Bestätigung des eigenen Internationalitätsanspruchs – gerne Stipendiaten aus möglichst unterschiedlichen Herkunftskontexten sehen und damit zusammenhängend Kunstschaffende durch eine auf die Herkunft fokussiernde Brille betrachten. Die Selbstbeschreibung als international setzt unter Druck, dieser Bezeichnung gerecht zu werden; gleichzeitig lässt sich ein durchaus pragmatischer Umgang von Seiten der Künstlerstätten mit diesem Label beobachten, was vornehmlich mit der Platzknappheit der Programme sowie Finanzierungsfragen begründet wird.[85]

Der Entgrenzungsdiskurs kann auch insofern nicht als Tatsachenbericht gelten, als die Entsendungen und Einladungen zwar auf der einen Seite durchaus Akteure in Bewegung setzen, diese Aktivitäten aber auf der anderen Seite die bestehenden sozialräumlichen Strukturierungen des künstlerischen Feldes festigen. Gerade weil die meisten Aufenthalte an Künstlerhäusern in Kunstmetropolen über dezentrale, lokale Förderorganisationen vermittelt sind, spielt die Herkunftskonstellation eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Frage, ob Kunstschaffende von diesem System Gebrauch machen können oder nicht. Im globalen Süden ist die Dichte an entsprechenden Instrumenten sehr gering; sind Kunstschaffende aus diesen Ländern als Stipendiaten in westlichen Kunstmetropolen, so ist dies typischerweise eine Frage der stell-

84 http://www.iscp-nyc.org/f_alumni.html, 11. August 2008

85 Charlotte Bydler beobachtet vergleichbare Phänomene im Zusammenhang mit der globalen Verbreitung von internationalen Kunstausstellungen und betont die Bedeutsamkeit der nationalen Herkunft zur Identifizierung von Kunstschaffenden: »Artists entered into the international art world with their geo-cultural brands.« Bydler (2004: 52) Ausstellungen, die Kunstschaffende ausschliesslich einer Nation zeigen, ziehen quasi automatisch den Verdacht auf sich, nicht künstlerisch, sondern politisch motiviert zu sein. Aber gerade in einer Kunstwelt, für die die Norm des Internationalismus gilt, wird die nationale Herkunft zu einem relevanten Selektionskriterium. Dies gilt für Künstlerstätten ebenso wie für internationale Ausstellungen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

vertretenden Finanzierung. Es findet sich durchaus das Phänomen der ›Hilfestellung‹, das John Meyer et al. hinsichtlich der Isomorphisierungstendenzen institutioneller Muster konstatieren.[86] Aufenthalte von Kunstschaffenden aus Afrika oder Lateinamerika in den westlichen Kunstmetropolen werden häufig von europäischen oder amerikanischen Stiftungen finanziert.[87]

Die Anwesenheit als Stipendiat in einem Kunstzentrum ist selbstredend keine Garantie dafür, sich international vernetzen zu können und den ›Durchbruch‹ zu schaffen.[88] Doch sind sich die Diagnosen weitgehend einig, dass in diesem Praxisgebiet, das stark auf informellen face-to-face Kontakten basiert, die räumliche Nähe zu anderen Akteuren des Feldes für eine internationalisierte Berufsbiographie und die Inklusion in einschlägige Netzwerke unerlässlich ist. Für Kunstschaffende aus Ländern, die über keine solchen Instrumente verfügen, bedeutet dies (nicht zuletzt wegen des Stipendienbooms anderenorts) eine Restringierung der künstlerischen Praxis auf lokale Zusammenhänge: »In countries without a sizeable cultural budget, artists will remain only locally significant.«[89] Lokale staatliche und nicht-staatliche Kulturförderungsinstitutionen sind von entscheidender Bedeutung für die Globalisierungsfähigkeit eines Künstlers, da sie sowohl bezüglich internationaler Kunstausstellungen als auch internationaler Residenzprogramme zu vermitteln beziehungsweise zu finanzieren haben.

Diese Konstellation ist symptomatisch für die »Hyperstabilität des Zentrums« – für die Schwierigkeiten, mit denen Kunstschaffende ausserhalb des Nordwestens typischerweise hinsichtlich der Inklusion ins Kunstfeld konfrontiert sind. Erschwerend kommt hinzu, dass abgesehen von den wirtschaftlichen Komponenten auch in rechtlicher Hinsicht die Teilnahme an einem einschlägigen Programm für junge Kunstschaffende häufig die einzige Möglichkeit ist, sich länger legal in einem Kunstzentrum wie New York, Paris oder Berlin aufzuhalten, weil die EU und USA (ebenso wie Japan) die Grenz- und Mobilitätskontrollen in den vergangenen Jahren massiv verstärkt beziehungsweise restringiert haben.[90] Auch mit einem Kunststipendium ist man vor

86 Meyer et al. (2005: 108f.)

87 Teils spielen im Bereich der Kulturförderung die ehemaligen Kolonialbeziehungen eine wichtige Rolle. So betont Bydler in ihrer Studie zur Globalisierung des künstlerischen Mikrokosmos: »Many artists from former colonies are eligible, through special programmes, for economic support in metropolitan residencies and national representation.« Bydler (2004: 218)

88 Vgl. zur Problematik der erfolgreichen bzw. gescheiterten Künstlerkarriere Heinich (1991); Heinich (1994); Bätschmann (1997)

89 Bydler (2004: 55)

90 »The curators and artists who are already internationally established have a privileged specialist status, and are thus generally welcome to settle in countries that are otherwise very restrictive about immigration.« (Bydler 2004: 54) – Zu

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einreiseproblemen nicht gefeit, wie das Beispiel der in Zürich lebenden iranischen Künstlerin Shirana Shahbazi zeigt. Die Künstlerin konnte den Stipendienaufenthalt in New York nicht antreten, weil ihr die hierfür notwendige Aufenthalts- und Einreisebewilligung um Monate verzögert und lediglich in eingeschränkter Form gesprochen wurde.[91]

verschärften Mobilitäts- und Grenzkontrollen vgl. Turner (2007); Holert/Terkessidis (2006); Shamir (2005); Sassen (1998)

91 www.3sat.de/kulturzeit/themen/48617/index.html, 21. April 2009

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

4 Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderung

Die ›Entdeckung‹ von Atelierstipendien

Ab Mitte der 1960er Jahre entstanden in der Schweiz die ersten Atelierstipendien von kantonalen und städtischen Kulturförderungsinstitutionen.[1] Diese sahen allesamt Entsendungen an die Cité Internationale des Arts in Paris vor.[2] Die Kantone Basel-Stadt und Zürich sowie die Stadt Zürich waren von Beginn weg an diesem Unterfangen beteiligt und schicken seit 1965 regelmässig Kunstschaffende nach Paris. Mitte der 1970er Jahre folgte die Stadt Genf und übernahm (zusammen mit der Stiftung Simon I. Patino) drei Ateliers an der Cité. Im selben Zeitraum startete die Stadt Zürich auf Anregung von Kunstschaffenden hin mit den ersten quasi freischwebenden Studios in Genua und New York. Die Dependance in Genua wurde der Stadt von einer Privatperson günstig zur Verfügung gestellt; die zwei Studiolofts am West Broadway in New York finanzierte während fast dreissig Jahren eine Schweizer Grossbank.[3] In den 1980er Jahren verbreitete sich das Instrument der Ate-

1 Das im Jahre 1948 in der Villa Maraini gegründete Schweizerische Institut in Rom (Istituto Svizzero di Roma) sieht auch Aufenthalte von Künstlerinnen und Wissenschaftlern in der Römer Villa vor; Stipendien zur Deckung der Lebenshaltungs- und Materialkosten sind jedoch mit den Residenzen keine verbunden. Vgl. Neue Zürcher Zeitung (2008d); Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom (1985)

2 Die folgenden Jahresangaben entstammen, wo nicht anders vermerkt, der Informationsplattform zu schweizerischen Residenz-Programmen: http://www.artists-in-residence.ch/, 25. März 2008

3 Interview mit Eva Wagner, Stadt Zürich, 13. April 2004 – Über die 1976/77 als zweite Stipendiatin im Zürcher Loft weilende Künstlerin Rosina Kuhn ist im *Women Artists Newsletter* eine kurze, interessante Reportage erschienen, die über Kuhns Aktivitäten vor Ort und das institutionelle Arrangement berichtet. Da ist auch zu lesen: »Rosina Kuhin [sic] told me she feels lucky to have been chosen from more than 100 applicants, especially as she is a woman. (She remarked lightly that since the first artist [...] had been a man, she'd heard it said that the next would have to be a woman, to ›clean up the place‹.« Schwalb (1977: 5) – Seit die Loft-Räumlichkeiten in New York vor einigen Jahren von

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

lierstipendien kontinuierlich. Zum einen nahm die Beteiligung an internationalen Künstlerstätten zu – so etwa an der Cité Internationale des Arts in Paris durch andere Kantone sowie am P.S.1 in New York von Seiten des Bundesamtes für Kultur, das hier zwischen 1984 bis zur Einstellung des Programmes im Jahre 2004 (mit Unterbrüchen) ein Studio hatte.[4] Zum anderen wuchs auch die Zahl der freischwebenden Studios. So haben nach dem Vorbild der Stadt Zürich in den 1980er Jahren auch Stadt und Kanton Bern ein singuläres Atelier für Künstler in New York gegründet und in das Programm der Kulturförderung aufgenommen.[5] Schliesslich entstanden auf der Basis von privaten Stiftungen zwei wichtige Atelier- und Austauschprogramme: 1986 wurde von Seiten der Christoph Merian Stiftung das IAAB (Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel) ins Leben gerufen, an dem sich seit einigen Jahren auch die Kantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt sowie die Gemeinden Riehen, Lörrach und Freiburg im Breisgau beteiligen.[6] Ein Jahr später startete die Kulturstiftung Landis & Gyr mit einem Atelierprogramm in London. Beide Institutionen haben in den vergangenen Jahren ihre Tätigkeiten auf diesem Gebiet stark ausgebaut und führen mittlerweile die umfassendsten Atelierprogramme.[7]

Seit Beginn der 1990er Jahre avancierten Atelierstipendien in grösserem Stil zu einem zentralen Instrument vor allem der kantonalen und städtischen Kulturförderung. Nachdem zunächst lediglich einige wenige städtische Kantone beziehungsweise Zentren wie Basel, Zürich und Genf mit diesem Instrument arbeiteten, hat es sich in den vergangenen Jahren geradezu flächen-

der finanzierenden Bank gekündigt worden sind, bietet die Stadt Zürich Ateliers im East Village – in Linda Geisers »Red House« – an, wo bereits seit längerer Zeit Kunstschaffende aus Stadt und Kanton Bern sowie den Westschweizer Kantonen einquartiert sind.

4 Im Jahre 1985 wurde die Teilnahme am Programm mit folgender Begründung vorübergehend eingestellt: »Die Künstler, die am Programm teilnehmen, werden kaum betreut und bleiben weitgehend sich selber überlassen. Die Ateliers befinden sich in einem äusserst schlechten Zustand und werden im Winter kaum geheizt. Die Ausstellungen im Clocktower lassen bezüglich Konzept und Durchführung zu wünschen übrig. Die Administration funktioniert überhaupt nicht. Briefe bleiben unbeantwortet liegen.« Protokoll der 332. Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission (vom 18. September 1985), S. 6. – Im Jahre 1988 wurden auf Anregung des schweizerischen Generalkonsulates in New York die Verhandlungen mit dem P.S.1 wieder aufgenommen und ab 1989 erneut Kunstschaffende nach New York geschickt. Protokolle der 352. und 356. Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission (26. August 1988, 26./28. Februar 1989 und 1. März 1989), Archiv des Bundesamtes für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst (Bern)

5 Stucki/Pesenti (1997)

6 http://www.iaab.ch/iaab-d-22.asp, 25. Juni 2009; IAAB (1995)

7 http://www.artists-in-residence.ch/, 28. März 2007; http://www.iaab.ch/, 28. März 2007; Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (1996)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

deckend ausgebreitet. Ländliche Kantone und kleinere Städte haben typischerweise im Verbund einschlägige Programme etabliert, so dass heute ihr Angebot mit jenem der städtischen Zentren durchaus vergleichbar ist. Während das Bundesamt für Kultur im Jahr 2005 die Stipendien für New York und Berlin einstellte und vom Instrumentarium der Atelierstipendien weitgehend Abstand nahm, baute die Pro Helvetia einhergehend mit der Etablierung von verschiedenen Aussenstellen und Verbindungsbüros seit Ende der 1980er Jahre sukzessive ein umfassendes, auf Austausch basierendes Residenz-Programm auf.[8] Auch Künstlerverbände wie Visarte sowie Kulturzentren sind seit den 1990er Jahren entscheidend an diesem institutionellen Geflecht beteiligt.

Rekonstruiert man, wie die Stipendien konkret entstanden sind, so fällt ins Auge, dass die zuständigen Kulturbehörden und -kommissionen nicht selten eine eher reaktive Rolle gespielt und keineswegs durchgängig als treibende Kraft agiert haben. Dies gilt insbesondere für die staatliche Kulturförderung bis Mitte der 1990er Jahre. In zahlreichen Fällen zeigten die Kulturförderungsinstitutionen zwar eine bemerkenswerte Entsendungsbereitschaft; die entscheidenden Impulse zur Etablierung eines Atelierstipendiums gingen indes nicht selten von Akteuren und Interessen aus, die mit Kulturförderung und künstlerischer Arbeit im engeren Sinne kaum etwas zu tun haben. Fokussiert man ausschliesslich auf die aktuellen Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen der Kulturbehörden, bleibt einiges von dem im Dunkeln, was die Einrichtung solcher Stipendien überhaupt erst ins Rollen gebracht hat.

In manchen Fällen gingen die entscheidenden Anstösse von unterschiedlich gelagerten, nationalen Selbstdarstellungsanliegen aus. Diese Konstellation ist anhand von Beispielen etwas genauer zu beleuchten. Im Sitzungsprotokoll vom 10. November 1983 der Eidgenössischen Kunstkommission und des Bundesamtes für Kulturpflege (heute: Bundesamt für Kultur) taucht – bezeichnenderweise in der Rubrik »Verschiedenes, Unvorhergesehenes« – folgender Eintrag auf:

»*Kulturelle Präsenz der Schweiz in New York*
Die Schweizerische Botschaft in Washington, das Schweizerische Generalkonsulat in New York sowie das Bundesamt für Aussenwirtschaft möchten die kulturelle Präsenz der Schweiz in New York verstärken. Zwei Vorschläge werden unterbreitet:
Eröffnung einer eigenen Galerie in New York für eine beschränkte Zeit, um Schweizer Künstlern die Möglichkeit zu geben, auszustellen (Kosten: ca. Fr. 50'000.-).
Mitwirkung am ›International Studio Program at P.S.1‹. (Atelier und Ausstellungsmöglichkeit für Schweizer Künstler).

8 Dokumentation/Positionspapier »Den Austausch im Focus: Artist in Residence bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia«, Pro Helvetia (27.2.2007); Interview mit Uli Beleffi Sotriffer, Pro Helvetia, vom 8. Februar 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Die Kommission gibt dem Projekt, in New York eine eigene Galerie zu betreiben, wenig Chancen. Eine Beteiligung der Schweiz am ›International Studio Program at P.S.1‹ scheint ihr bedeutend sinnvoller. Der Sekretär erhält den Auftrag, Informationen über die Modalitäten der Teilnahme einzuholen.«[9]

Dieser unvorhergesehene Anstoss mündete in das New York-Stipendium des Bundes, das während Jahren das wohl renommierteste und (teuerste) Atelierstipendium im Bereich der bildenden Kunst in der Schweiz war.

In anderen Fällen wurde das Bedürfnis nach einer Verstärkung der kulturellen Präsenz der Schweiz im Ausland explizit an Imagepflege geknüpft. So etwa beim Luzerner Chicago-Stipendium oder beim Bruxelles-Stipendium der Städte Biel, Neuenburg, Yverdon und des Kantons Jura. In beiden Fällen wurden die Stipendien durch lokale Politiker angeregt; im Falle des Chicago-Stipendiums mit der erklärten Absicht, durch eine Stärkung der kulturellen Beziehungen dem Imageschaden entgegenzuwirken, den die Schweiz in den USA im Rahmen der Auseinandersetzungen um die nachrichtenlosen Vermögen und das Verhalten der Schweizer Grossbanken gegenüber Nazi-Opfern erlitten habe.[10] Im Falle des Bruxelles-Stipendiums bestand der zu begrenzende Schaden im Ausgang der EWR-Abstimmung; durch die Entsendung von Künstlern nach Bruxelles galt es, ein unmissverständliches Zeichen zu setzten und die Haltung der ›anderen‹ Schweiz – der unterlegenen Minderheit – gegenüber dem Ausland zum Ausdruck zu bringen. Mit Hilfe des Künstlerateliers in Bruxelles sollte die Schweiz gewissermassen symbolisch an die EU angeschlossen und sowohl innen- als auch aussenpolitisch ein Zeichen gesetzt werden.[11]

Eine zweite typische Ausgangskonstellation von Atelierstipendien umfasst als konstitutives Element ungenutzte Räumlichkeiten, die einer Kulturförderungsinstitution überantwortet werden. Das wohl bedeutsamste Beispiel in diesem Zusammenhange ist die Villa in Rom, die der Eidgenossenschaft 1946 von Carolina Maraini-Sommaruga geschenkt wurde, damit sie »dauernd im Dienste des Kulturaustausches zwischen der Schweiz und Italien stehe.«[12] Ein weiterer solcher Fall ist das erwähnte Studioappartement der Stadt Zürich in Genua, das seit Jahren an Kunstschaffende vergeben wird.[13] Häufiger indes als solche gänzlichen Überantwortungen sind Kooperationen, bei denen eine Kulturförderungsinstitution bereits Räumlichkeiten im Blick hat und Mitstrei-

9 Archiv des Bundesamtes für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst (Bern)

10 Interview vom 30. April 2004 mit Andrea Wiedemann, Stadt Luzern, Präsidialstab, Verein Städtepartnerschaft Luzern-Chicago

11 Interview vom 6. April 2004 mit Pierre Edouard Hefti, Ville de Bienne, Office de la Culture

12 Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom (1985: 4)

13 Interview vom 13. April 2004 mit Eva Wagner, Stadt Zürich, Kultur

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

terinnen für Unterhalt und Nutzung sucht. In vielen Fällen wurden Förderungsinstitutionen von anderen hinsichtlich eines konkreten Studios ins Boot geholt und damit zusammenhängend ins Medium der Atelierstipendien involviert. Beispiele für diese Variante sind die Stipendien der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen (KSK) für Kairo und Varanasi, die durch die Pro Helvetia angeregt wurden, sowie das Atelierstipendium New York im »Red House« von Linda Geiser, das sich ausgehend von den Berner Entsendungen auf die Westschweizer Kantone ausgedehnt hat.[14]

Die Etablierung von Atelierstipendien verlief keineswegs immer so, dass zu Beginn der Wille von Kulturverantwortlichen stand, an einem bestimmten Ort ein Studio ins Leben zu rufen und sodann Suchbewegungen nach adäquaten Räumlichkeiten erfolgten. Vielmehr stand am Anfang eines Stipendiums häufig ein konkretes räumliches Objekt, dessen Nutzung Diskussionen provozierte und die Möglichkeit von Künstlerentsendungen aufbrachte. Damit zusammenhängend entstanden die Stipendien (ähnlich wie die frühen Künstlerstätten) nicht selten als eine Art Raumnutzungskonzept.

Vergleichsweise aktiv wurde die Etablierung von Stipendienprogrammen (weitgehend im Sinne von Austauschprojekten) durch die privatrechtlichen Förderer – die Christoph Merian Stiftung und die Kulturstiftung Landis & Gyr – vorangetrieben und ausgebaut. Ab Mitte der 1990er Jahre finden sich vergleichbare Bestrebungen auch in der öffentlichen Kulturförderung. Dass Kulturbeauftragte und Kunstkommissionen von sich aus aktiv werden und systematisch auf die Etablierung von Atelierstipendien hinwirken, wird ab diesem Zeitpunkt zur Regel. Dies macht deutlich, dass das Fördermittel zu einem legitimen und quasi unverzichtbaren Instrument avanciert ist. Die ländlichen Regionen und kleineren Städte sind unter Zugzwang geraten. Sie fingen an, die Praxis der städtischen Zentren zu imitieren, wobei ihr Instrumentarium nicht selten systematischere Züge aufweist, insofern es gezielter ins Leben gerufen wurde.

Sowohl in den schriftlichen Dokumenten als auch in den Interviews mit den Kulturbeauftragten kommen immer wieder implizit oder explizit Beobachtungsverhältnisse zur Sprache, die deutlich machen, wie wenig das Auftauchen dieses Instrumentariums primär endogen beschrieben werden kann. Was die Ebene des Bundes betrifft, so tauchen als Referenzhorizonte massgeblich kulturpolitische Aktivitäten anderer Nationalstaaten auf – typischerweise ohne diese direkt beim Namen zu benennen –, aber auch das Angebot von privaten Kulturstiftungen wie Landis & Gyr. Die städtischen und kantonalen Kulturförderungsinstitutionen, denen im föderalistischen und sich am

14 Interview vom 5. Mai 2004 mit Silvan Rüssli, Kanton Bern, Amt für Kultur; Interview vom 25. Mai 2006 mit Linda Geiser, New York City; Archivmaterial der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle Biel; http://www.ksk-cvsc.ch/de/, 27. August 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Prinzip der Subsidiarität orientierenden Strukturen der schweizerischen Kulturförderungspolitik zentrale Bedeutung zukommt, haben neben den Aktivitäten ihresgleichen augenscheinlich auch den Bund und die sehr gut ausgebauten Programme der Christoph Merian Stiftung sowie der Kulturstiftung Landis & Gyr im Blick.[15] Die von weltgesellschaftstheoretisch ausgerichteten Studien immer wieder konstatierte Beobachtungs- und Imitationsdynamik zeichnet sich vor allem auch auf der Ebene subnationaler Akteure ab. Nicht zuletzt private Fonds, Stiftungen und Künstlerverbände machen in ihren Positionierungen deutlich, dass sie sich innerhalb eines Beobachtungsgefüges bewegen. Die Verweise auf Tätigkeiten und Strukturen anderer haben hinsichtlich des eigenen Tuns oftmals rechtfertigenden Charakter. Das Instrumentarium der Atelierstipendien selbst wird wenig hinterfragt; thematische Relevanz geniessen vielmehr Ortswahl, Gründungszeitpunkt und die konkrete Ausgestaltung des Stipendiums. Über diese Komponenten herrscht keineswegs Einigkeit. Distinktion ist auch im Falle dieses Phänomens eine Angelegenheit von feinen Unterschieden. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die Beobachtungs- und Imitationsverhältnisse keineswegs unverkrampft sind. So werden Referenzen häufig im Vagen belassen oder dann im Gegenteil augenzwinkernd, ironisierend zugespitzt. Die Diffusion der Atelierstipendien kommt einer eigentümlichen Dynamik aus Anlehnung und Abgrenzung gleich. Von Isomorphie kann lediglich auf einer einigermassen allgemeinen Ebene die Rede sein. Einer sehr engen, unmittelbaren Nachahmung wirkt augenscheinlich Druck zur Besonderung, zur Individuierung des eigenen Profils entgegen. Die Beobachtungshorizonte führen so auch zur Differenzierung des Instrumentariums. Eine zu enge Imitation – gewissermassen institutionelle Appropriation – ist tabu und steht für einen Mangel an Originalität und Reflexion. Symptomatisch hierfür ist, dass gewisse eher pragmatisch beziehungsweise reaktiv getroffene Entscheidungen für eine Destination retrospektiv teilweise als bewusste Selektionen thematisiert werden. So wird beispielsweise eine wenig übliche Ortswahl rückblickend als bewusste Absetzung vom Mainstream beschrieben, obschon diese Überlegungen zum Zeitpunkt der Gründung kaum eine Rolle gespielt haben dürften.

Ein anderes Charakteristikum der Ausbreitungs- und Etablierungsdynamik von Atelierstipendien in der Schweiz besteht darin, dass internationale Künstlerstätten als eine Art Initialzündung fungierten. Nach wie vor gibt es am meisten Stipendien, die an einen Aufenthalt in der Cité Internationale des Arts in Paris gekoppelt sind. Auch das erste der heute zahlreichen Ateliers in

15 Die Subsidiarität der schweizerischen Kulturförderung ist doppelter Natur: Zum einen kommt die öffentliche Hand erst dort zum Tragen, wo private Unterstützung fehlt; zum anderen ist die Förderung des Bundes jener der Kantone und die Förderung der Kantone jener der Gemeinden nachgeordnet. Vgl. Bundesamt für Kultur (1999b: 14f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Berlin wurde im Rahmen einer Künstlerstätte (dem Künstlerhaus Bethanien) gegründet. Den eigentlichen Durchbruch erlebten Atelierstipendien in der Schweiz dann aber zusammenhängend mit der Transzendenz des Künstlerstätteprinzips. Gerade weil Städte und Kantone (abgesehen von der Cité Internationale des Arts) weitgehend von der Beteiligung an Künstlerstätten abgesehen hatten – mitunter aus finanziellen Gründen absehen mussten – und stattdessen Mitstreiterinnen und Mitstreiter für eigene Objekte und Programme suchten, sind seit den 1990er Jahren praktisch alle Kulturförderungsinstitutionen in mehrere Studios und einschlägige Stipendien involviert worden. Gerade die freischwebenden Ateliers, die für eine Stadt oder einen Kanton allein als unverhältnismässig eingeschätzt wurden, haben die Verbreitung von Atelierstipendien vorangetrieben. Dass mittlerweile nahezu alle Städte sowie Kantone über Ateliers verfügen, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass sie sich gegenseitig immer wieder in solche Unternehmen hineingezogen haben.

»Mein Gastspiel ist nicht im Plaza Hotel.« Raum und physisches Ungemach

Sowohl in den Gesprächen mit Kulturbeauftragten und Kunstschaffenden als auch bei der Sichtung von Quellen (Sitzungsprotokollen, Briefen) hat sich gezeigt, dass es mit den Räumlichkeiten, die den Stipendiatinnen und Stipendiaten von den Kulturförderungsinstitutionen entweder direkt oder im Rahmen einer Künstlerstätte zur Verfügung gestellt werden, nicht selten zu Problemen kommt. Um diese Studios oder Wohnateliers entspinnen sich verschiedenartige Konflikte. Problematisiert werden an den Räumen höchst unterschiedliche Momente; eine Konflikt- und Problemgattung, die im Folgenden etwas genauer beleuchtet werden soll, umfasst Phänomene, die den Kunstschaffenden (aktuell oder potentiell) physisches Ungemach bereiten – ihr leibliches Wohlergehen beeinträchtigen, angefangen von leichtem Unbehagen bis hin zur Verletzung der körperlichen Integrität.[16] Es handelt sich dabei um Phänomene der folgenden Art: Der Atelierraum lässt sich nicht oder nur schwach heizen; es ereignet sich ein Wasserschaden, der im Studio üble Gerüche –

16 Die Bündelung von gewissen Problemen anhand der Kategorie des physischen Ungemachs will selbstredend nicht besagen, dass diese Probleme rein physischer Natur seien. Zum einen lässt sich physisches Unbehagen kaum trennscharf von einem umfassenderen Gefühl des Unwohlseins abgrenzen oder isolieren; zum anderen erweist sich in einer kultursoziologischen Perspektive gerade auch die leibliche Erfahrung als soziokulturell strukturiert bzw. konstruiert, ohne damit zu unterstellen, dass diese schlicht imaginiert sei. Vgl. zum Problem der Leiblichkeit aus kultursoziologischer Perspektive Schroer (2005); Lindemann (1995)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

nach »Moder und feuchtem Schimmel« – zurücklässt;[17] im selben Gebäude befindet sich eine Diskothek, die sich den Stipendiaten bis in die frühen Morgenstunden mit hör- und spürbaren Bässen bemerkbar macht. Mitunter drohen schwere Körperverletzungen. Von »Ungemach« kann in diesen Fällen nur in höchst euphemistischer Weise die Rede sein – etwa, wenn im Atelierloft ein Fensterflügel aus den Angeln springt und auf den Künstler, die Künstlerin niederstürzt, oder sich im Studio gasförmige Emissionen nahe gelegener Industrie- und Gewerbebetriebe sammeln. Dass solche Probleme regelmässig auftauchen und sich zahlreiche Atelierstipendien einmal in ihrer Geschichte mit derartigen Zwischenfällen konfrontiert sehen, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die Künstlerateliers oftmals in ehemaligen Industrieanlagen oder, in den Anfangszeiten, in alten, mitunter baufälligen Gebäuden untergebracht waren.

Ein Stipendienprogramm ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Wie eingehender zu beleuchten ist, hatten hier räumliche Probleme einigermassen direkte Konsequenzen für die Art und Weise, wie die entsprechende Institution Sinn und Zweck der Atelieraufenthalte definierte. Das Auftauchen derartiger Probleme provozierte einen eigentlichen Umdeutungsprozess. Es handelt sich um das Kairo-Stipendium der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen.[18] Im Juli 1989 wendet sich die Kairo-Beauftragte der öffentlich-rechtlichen Kulturstiftung Pro Helvetia, welche seit Beginn der 1980er Jahre in verschiedenen europäischen und aussereuropäischen Ländern über sogenannte Aussenstellen oder Antennen verfügt (und seit 1987 über eine Vertretung in Kairo), mit einem Schreiben an die besagte Konferenz. Sie bittet darin die Konferenz, die Finanzierung eines Atelierhauses für Schweizer Kulturschaffende in Ägypten zu übernehmen.[19] Bei dem zur Diskussion stehenden Objekt handelt es sich um ein Gebäude, das in Shabramant, einem Vorort von Kairo, vom ägyptischen Maler Adel Hozayin in Sichtweite der Pyramiden von Gizeh gebaut wurde und, so die Briefautorin, jeweils drei Kunstschaffenden als Arbeits- und Aufenthaltsort dienen könnte. Die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen wird gebeten, einerseits in den Endausbau des Atelierhauses einmalig einige zehntausend Franken zu investieren und andererseits die jährlich anfallenden Unterhaltszahlungen zu übernehmen. Zur Begründung dieses Anliegens führt die Kairo-Beauftragte zunächst das Interesse von Kunstschaffenden an Ägypten ins Feld: »Seit einigen Jahren ist bei Kulturschaffenden das Interesse an Ägypten sehr gestiegen, wohl auch darum,

17 Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985)

18 Diese Konferenz ist ein Zusammenschluss von siebzehn städtischen Kulturbehörden mit Geschäftsstelle in Biel.
http://www.ksk-cvsc.ch/de/, 23. Mai 2008

19 Schreiben vom 7. Juli 1989 der Pro Helvetia, Zürich an die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Biel, Archiv der Geschäftsstelle KSK, Biel

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

weil hier wie kaum anderswo in der Welt die Spannung einer fünftausend Jahre alten reichen Tradition und einer ungewissen Zukunft spürbar ist.«[20] Sodann wird konstatiert, dass »für einen optimalen Aufenthalt eine geeignete Infrastruktur in Ägypten fehlt«. Verwiesen wird dabei auf Probleme, die sich im Kontext des Austauschprojektes der Basler Christoph Merian-Stiftung zwischen der Schweiz und Ägypten gezeigt hätten. Viele Projekte seien daran gescheitert, dass sich die Kunstschaffenden vor Ort primär mit infrastrukturellen Problemen herumschlagen mussten und die Suche nach geeigneten Arbeits- und Wohnräumen in einem »Dritt-Welt-Land« sehr zeitaufwändig sei. Die Konferenz soll im Interesse der Kunstschaffenden – im Interesse ihres Interesses an Ägypten – aktiv werden und durch Unterstützung im Bereich der Infrastruktur zu einem optimalen Aufenthalt verhelfen.

Dem Brief der Pro Helvetia ist der Erfahrungsbericht einer Künstlerin beigelegt, die bereits einige Monate im zur Diskussion stehenden Gebäude verbracht hat. Diese Skizze – sie weckt unvermeidlich Assoziationen an romantische Beschreibungen des Landlebens – vermittelt den Eindruck, die Pro Helvetia habe mit dem Atelierhaus in Shabramant nichts Geringeres als ein Paradies auf Erden ausfindig gemacht:

»Die Lage des Hauses, mitten im Grünen – umgeben von Feldern und Palmen – gefiel mir sehr bei meiner Ankunft. Im Laufe meines Aufenthaltes habe ich diesen Eindruck vertiefen können und lieben gelernt. Spaziergänge in der Umgebung unterliegen einem speziellen Zauber. Meine Wege führten vorbei an Gehöften von Fellachen mit Büffeln, Hühnern, Enten, Gänsen, Kamelen und Eseln. Vorbei an arbeitenden Bauern in den Feldern, jungen Mädchen in bunten Gewändern, Eseln die Wasserräder antrieben, kleinen Kanälen in denen sich die Palmen spiegelten – und immer wieder bei offener Sicht die Cheops und Chephren Pyramide. Scharen von Ibissen auf den Feldern, die gewässert wurden. Alle diese Eindrücke werden begleitet von einem Bouquet an Düften und Gerüchen. Die Sonnenuntergänge vom Haus aus betrachtet sind immer wieder sensationell schön. Die Morgen- und Abendstimmung in dieser Umgebung hat für mich viel mit Gedanken zu tun, die in Verbindung mit Religion stehen. Augenblicke, die mit Meditation und Kontemplation zu tun haben. Die Lage des Hauses ist verkehrstechnisch günstig. Nahe an Kairo. Bequem und unkompliziert ist der Midan Tahir mit dem Minibus zu erreichen. Die Pyramiden in Giseh in 15 Minuten, ebenso die Pyramiden von Sakkara. Die Rückkehr aus der Stadt ins ›Grün‹ habe ich jedesmal wohltuend empfunden. Das Haus selbst ist in seiner Bauweise überraschend durch die Vielfalt der unterschiedlichen Räume, Winkel und Terrassen. Der Innenhof ist ein guter Ort für Begegnungen. Es ist angenehm in diesem Haus zu leben. Ich habe Adel Hozayin als toleranten und sehr feinfühligen Menschen kennengelernt. Schweigsam, überaus hilfsbereit und mit grosser

20 Schreiben vom 7. Juli 1989 der Pro Helvetia, Zürich an die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Biel, Archiv der Geschäftsstelle KSK, Biel

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Akzeptanz gegenüber den Menschen seiner näheren Umgebung und Freunden und Fremden, die sein Haus aufsuchten.«

Dieser Bericht steht in eigentümlichem Kontrast zu den Ausführungen der Mitarbeiterin der Pro Helvetia, welche die ungewisse Zukunft der ägyptischen Lebensverhältnisse, die Spannung zwischen Tradition und Zukunft ins Zentrum des Künstlerinteresses rückt. Von solchem ist hier kaum die Rede; im Gegenteil scheint der Reiz des Aufenthaltes in seiner (diagnostizierten) Harmonie zu liegen. Trotz dieser Widersprüchlichkeit verfehlt das Gesuch seine Wirkung nicht und wird an der Delegiertenkonferenz der KSK gutgeheissen. Gewissermassen vom Schreibtisch in Biel aus lässt die KSK ihre grundsätzliche Bereitschaft verlauten, die Investitionen zu tätigen – unter der Bedingung, dass die Städte jeweils selbst darüber entscheiden können, welchen Kunstschaffenden das Atelierhaus zur Verfügung gestellt wird.[21] Im selben Schreiben kündigt der damalige Sekretär der Konferenz an, im Februar 1990 nach Kairo zu reisen, um Details vor Ort zu regeln und die Verträge zu unterzeichnen. Auf Januar 1991 wird die Konferenz Mieterin des Atelierhauses Shabramant; von da an entsenden die involvierten Städte jeweils für sechs Monate gleichzeitig drei Kunstschaffende nach Kairo.

Die internen Berichte wie auch die Informationsbroschüren für Kunstschaffende aus dieser Anfangsphase haben stilistische Affinitäten zu Touristenführern und Ferienhausdokumentationen. Aus Sicht der KSK besteht die Mission der Stipendiaten primär darin, von einem Angebot Gebrauch zu machen – von der Möglichkeit, dem Natur- und Kunstschönen zu frönen. Zudem wird der Aufenthalt in Kairo von Seiten der Konferenz mit der Gelegenheit assoziiert, den Kunden- und Interessentenkreis zu erweitern. So wird Interesse von »Galerien, Ausstellungsinstitute[n] und andere[n] Veranstalter[n]« an »kulturellen Produkten von Schweizern« konstatiert.[22] Die Figur des idealen Stipendiaten, die der Konferenz vor Augen zu stehen scheint, ist eine Mischung aus einem romantisch-spiritualistisch angehauchten Bildungsbürger einerseits und einem Geschäftsmann andererseits.

Das paradiesische Atelierhaus in Shabramant gerät indes bald in eine Krise. Die von den Stipendiatinnen und Stipendiaten nach Biel gesandten Erfahrungsberichte des Kairoer Aufenthaltes zeichnen vom Atelierhaus und seiner Umgebung ein Bild, das sich von der skizzierten Idylle, die dem Gesuch der Pro Helvetia beilag, maximal unterscheidet. Diesen Berichten zufolge findet sich das Künstlerhaus alles andere als in einem quasi paradiesischen Vor-

21 Schreiben vom 14. Dezember 1989 der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Biel an das Büro Pro Helvetia, Kairo/Ägypten, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

22 Protokoll der Delegiertenkonferenz 3./4. Mai 1990, Beilage, S. 1, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ort von Kairo, sondern ist richtiggehend von höllischen Nachbarn umzingelt: Da ist beispielsweise von einer Tag und Nacht stark befahrenen, unmittelbar vor dem Haus vorbeiführenden Strasse die Rede. Ein Künstler betont, dass sie »im Volksmund Shara el Mot (Todesboulevard) genannt« würde und es auf ihr regelmässig zu Lastwagenunfällen komme.[23] Auf der anderen Seite grenzt den Berichten zufolge ein übel riechender Kanal an die Künstlerstätte an. Dieser ziehe eine Unmenge von Mücken an – »ab April drohen einem die Moskitos beim lebendigem Leibe aufzufressen« – und führe nicht selten tote Tiere (Kühe, Esel) mit sich.[24] Verschiedentlich wird von Kunstschaffenden der Verdacht geäussert, dass die bei Stipendiaten häufig auftretenden Hautausschläge unmittelbar mit diesem Kanal zusammenhängen würden – mit dem Umstand, dass mit verschmutztem Wasser geduscht werden müsse. Weiter ist in den Berichten häufig von einer nahe gelegenen Zwiebelfabrik die Rede, die augenscheinlich kurz nach Fertigstellung des Atelierhauses errichtet wurde. Sie sei täglich während 24 Stunden in Betrieb und würde unangenehme Geräusche und Gerüche produzieren. Schliesslich taucht in einem Schreiben noch ein vierter ungemütlicher Nachbar auf – ein »schiesswütiger Psychiater mit bissigen Hunden«, der in der Nähe des Atelierhauses lebt.[25]

In einem internen Evaluationsbericht, der sich auf die Erfahrungsberichte der ersten fünf Jahre des Atelierprogramms stützt, wird festgehalten, dass zahlreiche Künstlerinnen und Künstler einen beträchtlichen Teil des für den Lebensunterhalt gedachten Stipendiums dafür eingesetzt haben, sich in Kairo auf eigene Faust eine Absteige zu besorgen.[26] Die schwierigen Nachbarn der Künstlerstätte (im Evaluationsbericht unter dem Titel »verschiedene Unannehmlichkeiten« verhandelt) werden neben der nicht selten problematisierten dezentralen Lage des Atelierhauses in Shabramant entscheidend für diese Translokationen verantwortlich gemacht.[27] Angesichts dessen, dass im Zentrum des Projekts ursprünglich die Idee stand, Kunstschaffenden in Kairo infrastrukturelle Rückendeckung zu geben, damit sie ungestört ihrem Ägypteninteresse frönen können, ist diese Konstellation eine veritable Krise. Wie reagiert die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen auf sie? In der Stellungnahme zu besagtem Evaluationsbericht heisst es, die Situation sei »eindeutig verbesserungswürdig«. Zugleich wird festgehalten, dass man nicht zu eilen gedenke: »Die KSK möchte sich Zeit lassen, in aller Ruhe einen ge-

23 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel
24 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel
25 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel
26 Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel
27 Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 7

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

eigneten Ort zu finden.« [28] Die Konferenz hält denn auch weitere neun Jahre (das sind umgerechnet 54 entsandte Künstlerinnen und Künstler) an dieser Infrastruktur fest. Flankierend ergreift sie jedoch zwei bemerkenswerte Massnahmen: Zum einen wird der Vertrag einer kleinen Wohnung, welche Künstler auf eigene Faust im Zentrum von Kairo angemietet haben, auf Kosten der KSK übernommen und den Stipendiatinnen und Stipendiaten als zusätzlicher Raum zur Verfügung gestellt. Zum anderen kommt ein eigentlicher Umdeutungsprozess des Aufenthaltes in Gang. Die KSK formuliert Sinn und Zweck des Kairo-Stipendiums so um, dass aus der Not nicht nur eine Tugend, sondern geradezu eine Notwendigkeit wird. Sie vermeidet dabei tunlichst direkte Bezugnahmen auf die konkreten Probleme der Infrastruktur sowie auf das hierdurch verursachte Ungemach. Intern wird das Atelierprogramm neu unter die Devise gestellt: »Wir sind überzeugt, dass kreative und wache Menschen Reibungsflächen brauchen, um sich und damit die Welt ein klein wenig zu verändern.«[29] Anders als im ursprünglichen Entwurf rückt so die Selbst- und Weltveränderung ins Zentrum des Aufenthaltes. Die Mission der Stipendiaten wird nach wie vor als Möglichkeit definiert, von einem Angebot Gebrauch zu machen. Die Kategorien des Kunst- und Naturschönen verschwinden indes weitgehend von der Bildfläche. Der Aufenthalt in Kairo steht nunmehr für die Möglichkeit, einen unverfälschten, ›authentischen‹ Einblick ins ägyptische Leben zu erhalten. »Postkartenidylle« – falscher Schein – sowie profaner »Tourismus« tauchten in diesem Diskurs als negative Bezugsgrössen auf: »Shabramant ist [...] keine idyllische Oase, wo nur Ruhe und Schönheit herrschen. Das Besondere an diesem Ort ist jedoch, dass er die Bevölkerung im Kontext einer Welt zeigt, die sehr viel realer ist als die des Tourismus.«[30] Zudem beginnt die Konferenz, das eigene Stipendienangebot gegenüber Entsendungen etwa nach Paris oder New York als ein besonders »anspruchsvolles« zu charakterisieren. Kairo wird (sowohl in internen Dokumentationen als auch in Informationsbroschüren für Kunstschaffende) zu einer Art schwarzen Piste unter den Atelieraufenthalten stilisiert, die von den partizipierenden Kunstschaffenden besondere Tugenden und Eigenschaften erfordert. Der Aufenthalt in Kairo verlange Flexibilität, Neugierde, Risikobereitschaft sowie die Fähig-

28 Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 17

29 Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 3

30 Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfrage (KSK), Das Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten (Angaben zuhanden der Kulturschaffenden), Version von 2000, Archiv der Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 3

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

keit, »sich mit gewissen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen«.[31] Die Umdeutung umfasst weiter das Plädoyer, Kreativität nicht an fertigen Produkten zu bemessen – überhaupt von einer Fokussierung auf Produkte abzusehen:

»Sich an einen einsamen Ort zurückzuziehen, kann auch sinnvolle Arbeit sein. Die Auseinandersetzung mit einer neuen Situation ist bereits eine Leistung, die nicht zwingend in ein konkretes Produkt münden muss. Die KandidatInnen dürfen nicht verzweifeln, wenn ihre Anstrengungen nicht gleich Früchte zeigen. Zu lernen, sich geistig zu verändern, sich anzupassen, ist ein Resultat in sich.«[32]

Die Begegnung mit Fremdem sowie die Veränderung des Selbst sind dabei als zentrale Sinndimensionen nicht nur des Aufenthaltes, sondern der künstlerischen Arbeit überhaupt unterstellt. Im Verlauf der nachfolgenden Jahre wird die Möglichkeit, ›authentische‹ Einblicke ins ägyptische Leben zu erhalten, in eine explizitere Programmatik verpackt:

»Das Atelier in Ägypten bietet Kulturschaffenden die Möglichkeit, während einem Zeitraum in einem anderen Kulturkreis zu arbeiten. Die Möglichkeit, eine fremde Kultur kennen zu lernen, Abstand nehmen zu können von der gewohnten Umgebung und neue Eindrücke zu verarbeiten, bietet die Chance zur künstlerischen Weiterentwicklung. Die Auseinandersetzung mit der fremden Kultur fördert auch Toleranz und geistige Öffnung gegenüber Andersartigem.«[33]

Neben der Chance zur persönlichen künstlerischen Weiterentwicklung macht die Konferenz im Anschluss an den 11. September 2001 vor allem den zweiten Punkt stark; die Aufenthalte von Schweizer Kunstschaffenden in Ägypten werden vor diesem Hintergrund massgeblich als Beitrag zur Völkerverständigung interpretiert.[34]

Im Juli 2004 gibt die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen das Atelierhaus in Shabramant auf und beherbergt seither Kunstschaffende in

31 Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfrage (KSK), Das Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten (Angaben zuhanden der Kulturschaffenden), Version von 2000, Archiv der Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 2; Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 16f.

32 Bericht zum Atelierhaus in Shabramant Kairo-Ägypten 1991-1995, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Version Februar 1997, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel, S. 16

33 Communiqué zum Kairo-Stipendium, 2002, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

34 Interview vom 28. Juni 2004 mit Jocelyne Rickli, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle, Biel

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

angemieteten Räumlichkeiten auf der Jakobsinsel.[35] Die Formulierung der Mission des Aufenthaltes wird beibehalten. Beibehalten wird vorläufig auch die kleine Stadtwohnung im Zentrum von Kairo. Insgesamt ist das Atelierhaus in Shabramant während 27 Semestern und für rund achtzig Stipendiatinnen und Stipendiaten im Einsatz gewesen.

Die Dynamik des Kairo-Stipendiums ist insofern untypisch, als Kulturbeauftragte zwar keinesfalls immer unverzüglich, aber doch unvergleichlich schneller reagiert haben, wenn Kunstschaffende mehrfach räumliche Probleme sowie Beeinträchtigungen des (leiblichen) Wohlergehens beanstandeten.[36] Die mehrjährige Suche nach neuen Räumlichkeiten wie auch die radikale Umdeutung des Aufenthaltes sind in der schweizerischen Stipendienlandschaft in dieser Form singulär. Warum diese Zögerlichkeit, wo doch zu Beginn des Programms so dezidiert wie bei kaum einem anderen Stipendium die Idee stand, Kunstschaffenden durch Unterstützung in Sachen Infrastruktur Rückendeckung zu bieten? Weshalb die opportunistische Umformulierung? Für das Agieren der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen dürften zwei Momente des Handlungskontextes von zentraler Bedeutung sein. Zum einen ist die KSK hinsichtlich des Atelierhauses finanztechnisch mit einer Schwierigkeit konfrontiert, die ansonsten selten auftritt. Meistens sind die Arbeits- und Atelierräume lediglich angemietet und nicht mitfinanziert, was bedeutet, dass von problematischen Räumlichkeiten bei Bedarf einigermassen problemlos wieder Abstand genommen werden kann.[37] Was das Atelierhaus in Shabramant betrifft, kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass die Zögerlichkeit der Zuständigen nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die Investitionen in den Endausbau des Hauses zunächst amortisiert sein wollten,

35 Die Ateliers auf der Jakobsinsel Kairo-Ägypten (Angaben zuhanden der Kulturschaffenden), Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, 2004

36 Zu einer gänzlichen oder vorübergehenden Aufgabe kam es im Falle der beiden Studios der Eidgenossenschaft in New York am P.S.1 und am Künstlerhaus Bethanien in Berlin, wo der Bund zwischen 1994 und 1998 ein Atelier hatte, vgl. Protokoll der 331. Sitzung der Eidgenössischen Kunstkommission vom 5./6. August 1985; Kündigungsschreiben/Brief vom 26. Juni 1998 des Bundesamtes für Kultur an Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Archiv des Bundesamtes für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst, Bern. – Auch beim Bruxelles-Stipendium der Städte Biel, Yverdon und Neuenburg sowie des Kantons Jura mussten die ursprünglich gemieteten Räumlichkeiten (vornehmlich wegen Lärmemissionen) nach kurzer Zeit gekündigt und neue gesucht werden. Interview mit Pierre Edourd Hefti, Ville de Bienne, vom 6. April 2004

37 Die von Seiten der Pro Helvetia ersuchte Investition wurde von der KSK gewissermassen à fonds perdu getätigt; das Gebäude blieb in Besitz des ägyptischen Malers Adel Hozayin und konnte von Seiten der KSK nicht verkauft werden. Vgl. Schreiben »Gesuch Finanzierung Atelierhaus in Ägypten für Schweizer Kulturschaffende«, 14. Dezember 1989, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

bevor ernsthaft ein neuer Standort ins Auge gefasst werden konnte. Dass die langsamen Suchbewegungen etwas mit dieser Anfangsinvestitionen zu tun haben, drängt sich nicht zuletzt deshalb als wahrscheinlich auf, weil sie in den Verhandlungen der räumlichen Probleme verschwiegen werden und man offenbar (zumindest in der Protokollierung) vermied, diese Problematik explizit zu thematisieren. Dies spricht nicht für eine entspannte Haltung gegenüber den getätigten Investitionen. Um jedoch nachvollziehen zu können, wieso die Umdeutung des Aufenthaltes neben der Übernahme der Stadtwohnung zu einer Art Lösungsstrategie werden konnte, ist zu berücksichtigen, wie Kunstschaffende in ihren Berichten den Kairoer Aufenthalt und die skizzierten Probleme der Infrastruktur thematisieren. Diese Berichte – die Art und Weise, wie sie das Dasein in der Künstlerstätte reflektieren – scheinen eine wichtige Inspirations- und Legitimationsquelle bei der Umformulierung des Aufenthaltes durch die Konferenz gewesen zu sein. In den Darstellungen der Stipendiaten fungieren Tourismus und Postkartenidylle ebenso wie in den Beschreibungen der KSK häufig als Absetzungsgrössen und Negativfolien. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, assoziieren die Kunstschaffenden ihren Aufenthalt in Ägypten auch nicht mit einer Suche nach Ruhe und Schönheit. Vielmehr werden der Reiz und die Relevanz des Aufenthaltes darin ausgemacht, die ägyptische Alltagswelt im weitesten Sinne kennen zu lernen. Gerade vor dem Hintergrund dieses Interesses wird jedoch oftmals Kritik an der dezentralen Lage des Atelierhauses geübt. Die Sichtweise der Kunstschaffenden, wie sie sich in den Berichten manifestiert, ist nicht deckungsgleich mit der Mitte der 1990er Jahre neu formulierten Position der Konferenz; doch haben die Stellungnahmen der Kunstschaffenden augenscheinlich einen Horizont eröffnet, an dem sich Ersatz für die problematisch werdenden Kategorien der Schönheit und der Kontemplation abzeichnen konnte. Dass das ›Authentische‹ einer anderen Kultur (beziehungsweise das ägyptische Alltagsleben) an die Stelle der ursprünglich gesetzten Kategorien treten und diese als begehrenswerte Grössen zu ersetzen vermochte, ist angesichts der Konturen der Künstlerberichte wenig erstaunlich.

Bemerkenswert ist auch, in welcher Weise in den Künstlerberichten Probleme der Infrastruktur zur Sprache kommen. Die schwierigen Nachbarn sowie aktuelles oder drohendes physisches Ungemach nehmen zwar in zahlreichen Texten einigen Platz ein. Doch wird die Problematik häufig relativiert – entweder, indem explizit versichert wird, die Schwierigkeiten hätten dem insgesamt positiven Aufenthalt keinen Abbruch getan, oder indirekt durch einen überschwänglich-schwärmerischen Erzählstil. So hält beispielsweise ein junger Künstler in seinem Bericht fest: »Ich möchte abschliessend nochmals betonten, dass ich mich auch im vollen Bewusstsein der ›Herrschenden Zustände‹ nochmals für dieses Stipendium entscheiden würde. Ich hatte eine

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wunderbare Zeit.«[38] Teils werden die Schwierigkeiten relativiert, indem sie als technische Nebensächlichkeiten abgetan werden. So endet der Bericht eines Stipendiaten mit der Feststellung: »Ich habe wohlverstanden auch viele Dinge gesehen und gelernt, die unendlich viel wichtiger sind als diese paar technischen Aspekte (Kritikpunkte zum täglichen Leben) und die mich noch lange in meinem Leben begleiten werden.«[39] Die so thematisierten Schwierigkeiten tragen vor allem dazu bei, eine grosse Wertschätzung des Aufenthaltes auszudrücken. Die infrastrukturellen Probleme werden dabei gleichsam von der Gesamtwirkung der Stipendiatszeit aufgesogen, so dass nur beschränkt Handlungsbedarf signalisiert wird. Auch wird die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen von Seiten der Kunstschaffenden selten direkt mit Kritik konfrontiert und zu konkreten Handlungen aufgefordert.

Diese Situation mag ausgesprochen klischiert erscheinen, insofern die sich in den Berichten manifestierende Haltung allzu gut zum Bild des Künstlers passt, der Unannehmlichkeiten verschiedenster Art in Kauf zu nehmen bereit ist, um seine Mission verfolgen und seiner ›Berufung‹ nachgehen zu können. Tatsächlich implizieren die Erzählungen eine Künstlerfigur, die sich durch eine aussergewöhnliche Hingabefähigkeit sowie durch Robustheit gegenüber Strapazen (insbesondere physischer Art) auszeichnet. Die Geschichte der Kunst umfasst manche solcher Selbst- und Fremdbeschreibungen, wobei der Prototyp hierfür Michelangelo zu sein scheint.[40] Dieses Künstlerbild ist keineswegs repräsentativ für alle in dieser Untersuchung diskutierten »Artists in Residence«; unter den Kairo-Stipendiaten ist es indes einigermassen verbreitet. Kairo ist eine Destination, die sehr stark polarisiert und entweder Magnetwirkung entfaltet, oder aber schlicht als eine Art No-go-Area aufgefasst

38 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

39 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

40 Vgl. hierzu beispielsweise Ernst Gombrichs Ausführungen zur Entstehung der Sixtinischen Kapelle: »Wir gewöhnlichen Sterblichen können uns kaum vorstellen, wie ein einzelner Mensch vollbringen konnte, was Michelangelo in vier Jahren einsamer Arbeit auf den Gerüsten der päpstlichen Kapelle geschaffen hat. Die blosse physische Anstrengung, dieses riesige Fresko an die Decke der Kapelle zu malen, jede einzelne Szene und Gestalt Zug um Zug in Skizzen und Entwürfen vorzubereiten und dann auf die Mauer zu übertragen, ist phantastisch genug. Er musste bei dieser Arbeit nach rückwärts gelehnt mit dem Gesicht nach oben malen. Er gewöhnte sich so sehr an die verkrampfte Haltung, dass er einen Brief, den er zu dieser Zeit bekam, über seinen Kopf halten und nach hinten gebeugt lesen musste. Aber was ein einzelner Mann beim Ausmalen dieser gewaltigen Flächen leistete, ist natürlich nichts im Vergleich zu der geistigen und künstlerischen Leistung, die er hier vollbrachte. Der Reichtum an immer neuen Erfindungen, die unfehlbare Meisterschaft in der Ausführung jeder, auch der kleinsten Einzelheit und vor allem die Fülle der Gesichter, die Michelangelo der Nachwelt enthüllte, haben der Menschheit einen ganz neuen Begriff davon gegeben, was Genie bedeutet.« Gombrich (2001: 307f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird. Dazu später mehr. Wenn von Seiten der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen betont wird, dass sich ein Aufenthalt in Kairo nur für Personen eignet, die die Bereitschaft und Fähigkeit mitbringen, sich mit gewissen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen, so deckt sich dies weitgehend mit der Perspektive und dem Selbstverständnis der Stipendiaten.

Obgleich die Dynamik des Kairo-Stipendiums gewissermassen einzigartig ist, handelt es sich bei diesem Fall weder um ein marginales Phänomen noch schlicht um eine skurrile Singularität. In der KSK sind die Kulturbehörden aller grösseren Schweizer Städte zusammengeschlossen. Die Wandlungen des Stipendiums waren breit abgestützt und sind in gewisser Hinsicht bezeichnend für die zur Diskussion stehende Kulturförderungslandschaft. Dass die Konferenz eine hohe Entsendungsbereitschaft zeigte und bereit war, ins Atelierhaus in Shabramant zu investieren sowie ein zugehöriges Stipendium ins Leben zu rufen, ohne augenscheinlich über eine verbindliche Programmatik zu verfügen, mag als Opportunismus betrachtet werden. Diese Situation ist indes (und darauf kommt es hier vor allem an) symptomatisch für eine Konstellation, in der das Instrumentarium der Entsendungen vornehmlich ›von aussen‹ angeregt wurde, Kulturbeauftragte häufig eine reaktive Rolle spielten und mit einer gewissen Nachträglichkeit eine der Situation angemessene und mit der Perspektive von Kunstschaffenden in etwa kompatible Deutung von Sinn und Zweck eines Aufenthaltes finden mussten. Die institutionelle Form hat ein gewisses, von den Deutungen der Kulturverantwortlichen unabhängiges Eigengewicht. Die Geschichte des Kairo-Stipendiums macht deutlich, dass die jeweiligen Zuschreibungen nicht beliebig, aber durchaus beweglich sind und an Verschiebungen in den weltpolitischen Konstellationen, an Reaktionen von Kunstschaffenden und nicht zuletzt an bauliche, infrastrukturelle Eigentümlichkeiten und Dynamiken adaptiert werden können beziehungsweise müssen.

Bezeichnend für die zur Diskussion stehende Kulturförderungslandschaft ist die Geschichte des Kairo-Stipendiums auch insofern, als die Kategorien des Kunst- und Naturschönen nicht lange Bestand hatten und die Mission bald jenseits einer bildungsbürgerlichen konzipiert wurde. Dies deckt sich weitgehend mit den Bedeutungszuschreibungen, wie sie sich hinsichtlich anderer Stipendien und Studios etwa in New York, Berlin oder Paris finden (unabhängig davon, ob ihre Räumlichkeiten in Probleme physischen Ungemachs verstrickt waren oder nicht). Allein im Falle des Istituto Svizzero di Roma, wo neben Kunstschaffenden vornehmlich auch Forscherinnen und Forscher residieren, tauchen Konzepte einer umfassenden humanistischen Bildung mit einer gewissen Beständigkeit auf.[41]

41 Vgl. Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom (1985); Institutsrat des Schweizerischen Institutes in Rom (1954)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Bedeutungszuschreibungen – Legitimationen

Gerade weil in die Entstehung von Atelierstipendien mitunter Probleme und Interessen hineinspielten, die der Kunst- und Kulturförderung im engeren Sinne eher fern sind, und die Stipendien nicht selten von anderen Institutionen angeregt wurden, haben sich die Interpretationen der Kulturförderungsinstitutionen häufig nachträglich formiert – formieren müssen, um mit den Grundsätzen der Kulturförderung kompatibel zu sein. Neben den mündlichen und schriftlichen Erfahrungsberichten von Kunstschaffenden dürften vor allem auch die jährlichen, als Diskussions- und Diskursplattform angelegten Treffen der im Jahr 2000 gegründeten Interessensgemeinschaft »Artists in Residence Schweiz« eine wichtige Quelle für die Theoretisierung von Atelieraufenthalten gebildet haben.[42] Was die Definition von Sinn und Zweck von Atelieraufenthalten betrifft, gibt es in der schweizerischen Kulturförderungspraxis der Gegenwart eine Art Common Sense, welcher der skizzierten Position des Kairo-Stipendiums nahe steht. Mit Ausnahme der durch die Abschaffung der Ateliers in Berlin und New York quasi historisch gewordene Position des Bundesamtes für Kultur ist er in mehr oder weniger reiner Form landesweit bei den Kulturbehörden anzutreffen. Diese Perspektive fasst Atelieraufenthalte primär als ›ganzheitliche‹ Weiterbildung auf – und zwar unabhängig davon, ob Kunstschaffende nach Kairo, Berlin, Paris oder New York reisen. Schlüsselbegriffe dieser Sichtweise sind »Horizonterweiterung« sowie »Auszeit«. Die Translokation soll aus dem Arbeitsalltag (typisiert als Routine) heraus- und an Neues heranführen. Künstlerische Arbeit erscheint in dieser Sichtweise als Stoffwechsel und das künstlerische Subjekt als Medium, das Eindrücke aufnimmt, verdaut und in Kunst verwandelt. Kunstschaffende benötigen dieser Perspektive zufolge Nahrung in Form von Differenzen: Um längerfristig Einzigartiges, Unverwechselbares herstellen zu können, sind sie auf nicht-standardisierte Kost angewiesen, die ihre künstlerische Potenz anstachelt, am Leben erhält und im Idealfall wachsen lässt. Die Vergabe von Auslandstipendien wird solcherart als Investition in die Produktionsfähigkeit – die Schöpfungskraft kreativer Individualitäten – begriffen und legitimiert.[43] Die Vorzüge dieses Instruments, gegenüber beispielsweise Werkbeiträgen oder Druckkostenzuschüssen, werden denn auch oftmals in der (diagnostizierten) höheren »Nachhaltigkeit« ausgemacht: Atelierstipendien greifen Künstlerinnen und Künstlern nicht nur kurzfristig unter die Arme, sondern stellen, im Idealfall, eine längerfristig wirksame Investition in ihre Kapazität

42 http://www.artists-in-residence.ch/, 7. August 2008

43 So betont eine Kulturbeauftragte: »Wir wünschen uns in erster Linie eine Befruchtung der künstlerischen Arbeit«; eine andere Akteurin erklärt, das Stipendium solle Kunstschaffende »bestärken in ihrer künstlerischen Arbeit«.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dar. Das Engagement sei mehr als »einfach helfen die Zahnarztrechnung zu bezahlen«, betont ein interviewter Kulturbeauftragter.

Als weitere zentrale Sinndimension von Atelieraufenthalten wird der Mission der »Horizonterweiterung« typischerweise die Erweiterung des »Netzwerkes« – das Knüpfen von neuen Kontakten – zur Seite gestellt. Der Charakter dieser Kontakte bleibt dabei weitgehend (und kaum zufällig) diffus. Sie werden nicht auf Verbindungen ›geschäftlicher‹ Natur beschränkt beziehungsweise als strategische Angelegenheit in den Blick genommen, sondern sind in einem vergleichsweise weiten Fokus als an sich wertvoll unterstellt. Man habe nichts dagegen, wenn Kunstschaffende während des Aufenthaltes »ins Geschäft kommen«, das sei jedoch nicht das Hauptanliegen, betont eine Kulturbeauftragte. Eine besondere Rolle spielt die Frage der Vernetzung im »Artist in Residence«-Programm der Pro Helvetia. Die Entsendungen sind institutionell und räumlich eng an die Aussenstellen/Verbindungsbüros in Kairo, Cape Town, New Delhi und Warschau gebunden, damit die Stipendiatinnen vor Ort durch die Mitarbeiterinnen der Pro Helvetia (oder durch von ihr beauftragte »fachliche Betreuer«) mit Akteuren und Institutionen der jeweiligen Kulturszene bekannt gemacht werden können.[44] Die Aktivitäten der öffentlich-rechtlichen Kulturstiftung zielen auf die Generierung längerfristiger Kontakte, was die Wahrscheinlichkeit von Nachfolgeprojekten erhöhen soll. Obgleich man Wert darauf legt, professionelle Akteure mit »überzeugende[m] künstlerischen Leistungsausweis« zu fördern, die nicht zuletzt die Schweiz im Ausland ›würdig‹ vertreten können, und die Vernetzungsbestrebungen vor Ort vornehmlich auf eine szenenspezifische Integration des Stipendiaten mit Hilfe eines »Spezialist[en] seines Fachs« zielt, bestehen Sinn und Zweck der Entsendungen nicht in der Förderung von Einzelkarrieren im engeren Sinne.[45] Vielmehr legitimiert die Pro Helvetia ihr seit 2007 systematisch aufgebautes und auf dem Tandemprinzip basierendes Programm mit Verweis auf die Mission des Kulturaustausches und dessen gesellschaftspolitische Relevanz.[46]

---

44 Dokumentation/Positionspapier »Den Austausch im Focus: Artist in Residence bei der Schweizer Kulturstiftung pro Helvetia« (27.2.2007, UBS, artist in residence), Geschäftsstelle Pro Helvetia Zürich

45 Formular Artist in Residence, Pro Helvetia International, 2008; Dokumentation/Positionspapier »Den Austausch im Focus: Artist in Residence bei der Schweizer Kulturstiftung pro Helvetia« (27.2.2007, UBS, artist in residence), Geschäftsstelle Pro Helvetia Zürich; Interview mit Uli Beleffi Sotriffer, Pro Helvetia, vom 8. Februar 2008

46 »Ziel des Austauschprogramms ist es, im Rahmen des Auftrages der Schweizer Kulturstiftung einen kulturellen Beitrag zur Globalisierung, Entwicklung und Öffnung der Gesellschaft zu leisten.« Vgl. Dokumentation/Positionspapier »Konzept der Kulturstiftung Pro Helvetia zum Thema Kostenloses Künstlervisum in Konsularkompetenz der Botschaft der betreffenden Vertretung« (6.12.2007, artist in residence), Geschäftsstelle der Pro Helvetia, Zürich

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

In diesem Diskurs, der Sinn und Zweck von Aufenthalten primär in einer ›ganzheitlichen‹ Weiterbildung ausmacht, taucht regelmässig die Feststellung auf, dass diese Art von Kulturförderung zwangsläufig riskant sei. Begründet wird dies massgeblich damit, dass sich Kreativität nicht erzwingen lasse und der konkrete Ausgang und Ertrag eines Aufenthaltes vom jeweiligen Künstler – seiner Offenheit und Flexibilität – abhänge. Kulturbeauftragte beteuern weitgehend einstimmig, dass die einmal als Stipendiaten Auserkorenen eine *Carte Blanche* hätten, mit dem Aufenthalt tun und lassen dürften, was sie wollten, und nach der Rückkehr selbstverständlich weder Kunst vorweisen noch eigentliche Rechtfertigungsberichte abliefern müssten. Eine Kulturbeauftragte betont sehr stark den individuellen Charakter von Aufenthalten und negiert vor diesem Hintergrund die Möglichkeit, diese überhaupt wissenschaftlich untersuchen zu können. Ein anderer Kulturbeauftragter betont explizit, die Kunstschaffenden müssten selbst wissen, wie sie am besten von einem Aufenthalt profitieren könnten. Jeder Aufenthalt sei ein Experiment. Die Kunstschaffenden sind als selbstverantwortliche Subjekte unterstellt – was keineswegs die Abwesenheit von Erwartungen bedeutet. Diese betreffen massgeblich die innere Einstellung, das innere Engagement der Stipendiaten, und haben typischerweise paradoxen Charakter. So wird mitunter explizit »Hingabe« an die neue Umgebung verlangt, oder dass sie während des Aufenthaltes begierig »Eindrücke aufsaugen« und »offen« sein sollen. Man wolle, »dass sie schauen gehen, dass sie ›schmökern‹ gehen, erfahren gehen. Sie müssen nichts machen von uns aus, aber sie müssen sich einfach öffnen dem neuen Umfeld, oder, das ist für uns der Idealzustand, jemand, der wirklich offen ist. Es muss schliesslich in jedem Lebenslauf eine Spur hinterlassen, etwas anderes erwarten wir nicht.«

Dieser schweizerische ›Mainstream‹ ist nicht ohne Ausdifferenzierungen; er umfasst massgeblich dort Unterschiede, wo es um die Frage der Destination und um Formen der Translokation geht. Einen grundsätzlich anderen Standpunkt vertrat allein das Bundesamt für Kultur mit den Ateliers in New York und Berlin. Der zuständige Kulturbeauftragte beschreibt im Interview die Aufenthalte in Berlin und New York dezidiert als Instrumente der Vernetzung, die Kunstschaffenden zum internationalen Durchbruch verhelfen sollen.[47] Diese Perspektive setzt bei der Grundannahme an, dass das Feld der Kunst netzförmig aufgebaut und in Zentren gegliedert ist; strebt eine Künstle-

47 Interview vom 24. Februar 2004 mit Andreas Münch, Bundesamt für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst, Bern. – Das P.S.1 hat 2004 sein Studioprogramm eingestellt. In diesem Zuge wurde von Seiten des Bundesamtes für Kultur auch das ›freischwebende‹, aber kuratorisch betreute Angebot in Berlin aufgelöst, offizielle Begründung Spardruck: »Atelier in New York und Berlin: Die beiden Bundesateliers wurden als Folge der Sparmassnahmen auf Herbst 2005 geschlossen.« Bundesamt für Kultur (2005: 180)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rin eine internationale Karriere an, muss sie sich in diesen Zentren bewähren und in einschlägigen Institutionen repräsentiert sein. So wird es als wichtig erachtet, dass Kunstschaffende zumindest zeitweilig in einem Kunstzentrum persönlich anwesend sind, um karriererelevante Kontakte knüpfen und pflegen zu können. Durch die Präsenz vor Ort sollen sie mit Akteuren der Szene (zu denken ist dabei primär an Galeristen, Kuratoren und Kritikerinnen) in Kontakt kommen und auf diese Weise die Chancen auf eine Inklusion in die internationalisierte Kunstwelt erhöhen. Im Unterschied zur ersten geht diese zweite Position davon aus, dass sich im Künstlerberuf Persönliches einerseits und Professionelles andererseits sehr wohl unterscheiden lässt. Teils setzt sie sich explizit von den Rechtfertigungsstrategien der ersten Position ab und insbesondere von Phänomenen wie dem Kairo-Stipendium, mit dem eine Art Ferienfinanzierung assoziiert wird. Die Konfrontation mit Neuem, Unbekanntem, Fremden – aus Sicht der ersten Position quasi eine Lebensnotwendigkeit künstlerischer Produktivität – erscheint in dieser zweiten Perspektive als Privatangelegenheit – als persönliche Horizonterweiterung, die mit professionellen Zielsetzungen so gut wie nichts zu tun hat. »Auszeit« – eine weitere zentrale Kategorie der oben skizzierten Position – wird mit Erholung von Stress und einmal mehr mit Ferien in Verbindung gebracht. »Professionalität« wird jenen Handlungen zugeschrieben, die sich direkt auf eine verstärkte Inklusion ins künstlerische Feld auswirken, Verbindungen zu zentralen Akteuren involvieren und institutionelle Anerkennung mit sich bringen. Der Künstler taucht in dieser Perspektive nicht als ein Eindrücke verdauendes Medium auf, sondern primär als Unternehmer in eigener Sache, der darauf ausgerichtet ist, symbolisches Kapital im Sinne von künstlerischem Prestige zu akkumulieren. Atelierstipendien werden von Seiten des Kulturbeauftragten des Bundesamtes für Kultur damit rechtfertigt, individuelle Karrieren zu fördern und Kunstschaffende dabei zu unterstützen, weltweit Anerkennung zu finden. Künstlerkarrieren werden dabei (in gewissem Kontrast zum fundierenden Netzwerkdenken) durchaus als vertikale oder zumindest linear nach oben weisende Bewegung unterstellt. Der Aufenthalt in der Fremde fungiert dieser Perspektive zufolge als Chance und Bewährungsprobe: Als Stipendiaten kommen, so der Vertreter des Bundesamtes für Kultur, jene Kunstschaffenden in Frage, die das Potential haben, international mithalten und auch ausserhalb des heimischen Gefildes auf Interesse stossen zu können. Während eine Kulturbeauftragte, die dem Paradigma der ›ganzheitlichen‹ Weiterbildung verpflichtet ist, betont: »Wir erwarten nicht, dass nachher alle weiss Gott wie gross raus kommen, das ist ja nicht möglich«, versteht sich die Vernetzungsperspektive – etwas überspitzt gesagt – als Entsendung an eine Art Weltmeisterschaft.[48] Positiv wahrgenommen wird denn auch von Seiten des zu-

48 Vgl. hierzu »The Arts as International Sport« in English (2005: 249-263)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

ständigen Kulturbeauftragten, wenn Kunstschaffende nach Ablauf des Stipendiums sich gewissermassen aus eigenen Kräften längerfristig in Berlin oder New York niederlassen.

Obgleich auch von Seiten des Bundesamtes für Kultur betont wurde, dass die Stipendiaten für ihren Aufenthalt selbstverantwortlich seien und zu nichts gezwungen werden könnten, umfasst diese Perspektive kaum die Vorstellung, dass der entsandte Künstler selbst am besten wissen müsse, wie er vom Aufenthalt profitiere. Der Aufenthalt kann dieser Sichtweise zufolge vergleichsweise einfach scheitern. Er ist quasi missglückt, wenn vor Ort keine Projekte realisiert und karriererelevanten Kontakte generiert werden konnten. Der zuständige Kulturbeauftragte betont im Interview explizit, dass man nicht wünsche, dass sich die Stipendiatinnen und Stipendiaten in ihren Ateliers in New York und Berlin einsperren und zurückziehen, sondern von den kontaktmässigen Möglichkeiten Gebrauch machen. Das Bundesamt für Kultur hat denn auch in Berlin vor Ort, wo die Kunstschaffenden anders als in New York nicht in ein Studioprogamm integriert waren, Personen angestellt, um die Stipendiaten gezielt in die Szene einzuführen, was die Aufenthalte nicht zuletzt verteuert und finanzpolitisch angreifbarer gemacht hat.

Auswahlprozedere: Wer wird wie zum »Artist in Residence«?

Atelierstipendien werden typischerweise wie Werkbeiträge und Kunstpreise auf der Basis von Wettbewerben vergeben. Die Verfahren sehen sich in ihren Grundzügen sehr ähnlich. Kunstschaffende haben ihre Zugehörigkeit zum jeweiligen Gemeinwesen nachzuweisen sowie anhand des Lebenslaufs und einer Werkdokumentation (teils auch auf der Basis von Originalwerken) davon zu überzeugen, dass sie professionelle, förderungswürdige Kunstschaffende sind. Häufig haben sie auch ihre Motivation darzulegen und zu begründen, weshalb ein Aufenthalt am zur Diskussion stehenden Ort für sie gerade zum aktuellen Zeitpunkt förderlich und das Stipendium bei ihnen gut investiert wäre.[49] Was bedeutet dies konkret? Was die sozialräumlichen Komponenten und spezifischen Ortsbezüge betrifft, so fungiert neben der Staatsbürgerschaft beziehungsweise dem Heimatort vor allem eine gewisse minimale Wohndauer innerhalb eines Gemeinwesens als Kriterium hinsichtlich der Frage, wer zu dessen Zuständigkeitsbereich zählt. Raumbezüge sehen in der föderalistisch

49 Bis vor rund zehn Jahren wurden Kunstschaffende teils vom Bundesamt für Kultur bzw. der Eidgenössischen Kunstkommission dazu eingeladen, sich für gewisse Atelierstipendien zu bewerben. Dies zeichnet sich einerseits in den Protokollen der Eidgenössischen Kunstkommission, andererseits in den Darlegungen der interviewten Kunstschaffenden ab.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

und nach dem Subsidiaritätsprinzip strukturierten schweizerischen Kulturförderungslandschaft auch die nicht-staatlichen Organisationen vor (wie etwa die Kulturstiftung Landis & Gyr oder die Christoph Merian Stiftung).[50] Augenfällig ist, dass auf der Ebene von Gemeinden und Kantonen die Frage der Niederlassung – verstanden als ›tatsächliche‹ Partizipation und Teilhabe an einer lokalen Kulturszene – gegenüber der Frage des Bürgerrechtes tendenziell Priorität geniesst. Die Stadt Zürich beispielsweise schreibt Atelierstipendien für Kunstschaffende aus, »die seit mindestens zwei Jahren [...] in der Stadt Zürich wohnhaft und angemeldet sind«; die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Stipendienwettbewerbs haben einen »Wohnsitznachweis« einzureichen.[51] Fragen des Bürgerrechtes spielen keine Rolle. Ebenso verhält es sich in den Kantonen Zug, Schwyz und Uri bezüglich deren Ateliers in New York und Berlin. Teilnahmebedingung ist eine Wohnsitzdauer von mindestens drei Jahren in einem der drei Kantone (oder Wohnsitz zu einem früheren Zeitpunkt von einer Dauer von mindestens 15 Jahren).[52] Der Kanton Bern verlangt für die Zulassung zum Stipendienwettbewerb seit mindestens zwei Jahren Wohnsitz oder Arbeitsort im Kanton Bern. Explizit wird betont, dass Heimatberechtigung im Kanton Bern allein nicht genüge.[53] Auch die Stadt Bern legt gemäss Richtlinien beziehungsweise Auskunft des Kulturbeauftragten vor allem Wert darauf, dass die Kulturschaffenden, die unterstützt werden sollen, »in ihrer Tätigkeit die kulturelle Szene der Stadt Bern mitgestalten«; der Aspekt des Bürgerortes wird in diesem Zusammenhang für weitgehend irrelevant erklärt.[54] In anderen Kantonen sind Bürgerrecht und Wohnsitz gleichgestellt, beispielsweise im Kanton Jura sowie im Kanton Genf (bezüglich Atelier Schönhauser, Berlin).[55] Das Aargauer Kuratorium definiert als Teilnahmebedingung an den Wettbewerben entweder »das Aargauer Bürgerrecht«

50 Bundesamt für Kultur (1999b: 14f.)

51 Vgl. Anmeldeformular »Stipendienwettbewerb für Bildende Kunst 2007«, Stadt Zürich, Kultur (datiert vom Oktober 2006)

52 Vgl. Formular Allgemeine Informationen, Atelierwohnung für Kunstschaffende verschiedener Sparten in New York, 2004; http://www.zug.ch/kultur/44_30.htm, 29. August 2007

53 Ausschreibung »Zwei New York-Stipendien 2005 in den Bereichen visuelle Kunst und Architektur« der Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern, 25.2.2004/AK 214963/SRU

54 Richtlinien der Stadt Bern über die direkte Förderung des zeitgenössischen Kulturschaffens und die Kulturförderungskommissionen, Stand August 2007; telefonische Auskunft von Peter Schranz, Stadt Bern, Abteilung Kulturelles vom 28. August 2007

55 Ausschreibung der Atelierstipendien für Bruxelles und Barcelona, République et Canton du Jura, Office de la Culture, Porrentruy, 12. Mai 2004; Ausschreibung »Atelier Schönhauser Berlin, Mise au concours période de janvier à juin 2006«, DIP, Service des affaires culturelles, Genève, DAEL, Fonds cantonal d'art contemporain, Genève

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

oder »den gesetzlichen Wohnsitz seit zwei Jahren im Kanton Aargau«, wobei explizit betont wird, dass ein »aktiver Bezug zum Aargauer Kulturleben erwünscht« sei.[56]

Auf Bundesebene findet sich diese Präferierung der Dimenison der Niederlassungsdauer nicht. Das Istituto Svizzero di Roma nimmt als Mitglieder »Schweizer/innen bis zum vierzigsten Altersjahr« auf. Die Kategorie der »Schweizer/innen« erfährt dabei eine bemerkenswerte Modifikation:

»Als Schweizer/innen gelten auch Personen, die sich seit mindestens 5 Jahren in der Schweiz aufhalten oder mit einer Person schweizerischer Nationalität verheiratet sind. Auch Absolventinnen und Absolventen ausländischer Universitäten kommen als Mitglieder in Betracht, wenn Dozentinnen und Dozenten an Schweizer Universitäten deren wissenschaftliche Arbeit betreuen.«[57]

Für einen Auslandsaufenthalt im Rahmen der »Artist in Residence«-Programme der Pro Helvetia können sich Schweizer Kunstschaffende sowie Künstlerinnen und Künstler mit Wohnsitz in der Schweiz bewerben, für einen Aufenthalt in der Schweiz »Kunst- und Kulturschaffende aus den Ländern und Regionen [...], in denen Pro Helvetia mit einer Aussenstelle präsent ist«.[58]

Meist ist die Teilnahmemöglichkeit an einem Wettbewerb anzahlmässig beschränkt. Begrenzungen hinsichtlich des Alters sind indes in den vergangenen Jahren im Bereich der Atelierstipendien (sowohl bei der öffentlichen Hand als auch bei privaten Stiftungen) weitgehend verschwunden. Bis in die jüngste Vergangenheit hinein waren solche formalen Altersbeschränkungen durchaus verbreitet; heute sind sie bemerkenswert rar und mit Ausnahme etwa der Atelierstipendien von Stadt und Kanton Genf oder des Stipendiums der Schweizerischen Eidgenossenschaft für einen Aufenthalt am Istituto Svizzero di Roma kaum mehr anzutreffen. Freilich bedeutet die Abschaffung des immer wieder kritisierten strukturellen Ausschlusses keineswegs, dass nun mehrheitlich Stipendien an ältere Kunstschaffende vergeben werden.

Über die Vergabe des Stipendiums entscheidet typischerweise die Kunstkommission der jeweiligen Kulturförderungsinstitution. Diese setzt sich aus verschiedenen Kunstsachverständigen zusammen – neben Kunsthistorikerinnen und Kunstkritikern massgeblich auch aus Kunstschaffenden selbst. Dass der Wettbewerb gegen aussen hin so transparent gemacht wird, wie dies die

56 Jurierung Atelier 2007, Allgemeine Richtlinien, Aargauer Kuratorium, Aarau, Dezember 2006

57 Beitrittsreglement für Künstlerinnen und Künstler/Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Istituto Svizzero di Roma, Roma. http://www.istitutosvizzero.it, 28. August 2007

58 Formular Artist in Residence, Pro Helvetia International, Geschäftsstelle Pro Helvetia Zürich (2008)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stadt Zürich tut – sie macht der Öffentlichkeit die Dossiers aller Bewerberinnen zugänglich und präsentiert im Rahmen einer Ausstellung die Arbeiten jener Kunstschaffenden, die in die engere Wahl genommen wurden –, ist selten. Üblicherweise werden nach der Jurierung lediglich die Gewinnerinnen und Gewinner bekannt gegeben. Selten ist bei der Jurierung von Atelierstipendien auch, dass konkret eingereichte Arbeiten beurteilt werden. Im Allgemeinen wird auf der Basis von Dossiers und Dokumentationen entschieden.[59]

Die Vergabe eines Atelierstipendiums hat über die ökonomische, materielle Dimension hinaus symbolische Bedeutung. Sie kommt, insofern sie öffentlich institutionelle Wertschätzung demonstriert, einer Konsekration gleich. Nun gibt es freilich mehr oder weniger renommierte – einfacher oder schwieriger zu gewinnende – Stipendien. Dass sie überhaupt auszeichnenden Charakter haben können, hängt dabei massgeblich damit zusammen, dass sie die Qualität der künstlerischen Arbeit (beziehungsweise das »Potential« des künstlerischen Subjekts) zum zentralen Vergabekriterium machen. Die Stipendiatinnen werden durch die institutionelle Logik als förderungswürdige Produzentinnen identifiziert. Die Vergabe greift nicht auf das Kriterium etwa der ökonomischen Bedürftigkeit zurück, sondern stellt die Frage nach der Förderungswürdigkeit einer bestimmten künstlerischen Arbeit ins Zentrum. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch das Phänomen der Motivationsschreiben sowie die Aufforderung an Kunstschaffende, die eigene Bewerbung zu begründen. Nicht alle Kulturförderungsinstitutionen, die Atelierstipendien vergeben, nehmen Kunstschaffende solcherart in die Verpflichtung. Verschiedene Ausschreibungen rücken ausschliesslich die künstlerische Arbeit und die Künstlerbiographie ins Zentrum des Bewerbungsprozesses. Unterstellt wird dabei, dass die Kunstschaffenden schon wissen, was sie tun, wenn sie sich für ein solches Stipendium bewerben, und die zuständige Kommission (gerade in einigermassen überschaubaren, städtischen Settings) auch ohne solche Darlegungen beurteilen kann, bei wem ein einschlägiges Stipendium gut investiert wäre. Gut bei der Hälfte der Ausschreibungen ist indes eine Darlegung von Motivation oder Absicht gefragt: Entweder sollen Kunstschaffende diese in vergleichsweise freier Form kundtun, oder aber sie haben sich im Hinblick auf ganz bestimmte, eng gestellte Fragen zu äussern. Was die ehemaligen Ateliers des Bundesamtes für Kultur in Berlin und New York betrifft, so wurden die Bewerberinnen explizit aufgefordert, die mit dem Aufenthalt verfolgten »professionellen Ziele« zu skizzieren.[60] Der

59 Die Zürcher Singularität dürfte darin begründet sein, dass hier jeweils einmal jährlich in einem ›Aufwisch‹ alle Werkbeiträge und Atelierstipendien an bildende Künstlerinnen und Künstler vergeben werden.

60 Formular »Ateliers für Künstlerinnen und Künstler in New York und in Berlin: Bewerbung«, 2003, Bundesamt für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturbeauftragte erklärt im Interview, dass es ihm ein wichtiges Anliegen gewesen sei, diese Frage ins Verfahren zu integrieren.[61] In anderen Fällen haben Kunstschaffende hinsichtlich der Entsendungsdestination sehr konkret einen Ortsbezug ›nachzuweisen‹. So verlangt beispielsweise der Kanton Genf in den Bewerbungsunterlagen für das Atelier in Barcelona von den Kunstschaffenden, dass sie benennen, mit welchen Institutionen vor Ort Kooperationen geplant sind.[62] Dadurch werden (zumindest auf dem Papier) Positionen begünstigt, die sich überhaupt durch einen solchen Bezug auszeichnen.

In einer beobachteten Jurierung, bei der es darum ging, aus 29 Bewerbungen zwei Stipendiaten für einen Aufenthalt in New York zu eruieren, drehten sich die Diskussionen massgeblich um Fragen des richtigen Entsendungszeitpunkts und der Qualität einer künstlerischen Position.[63] Die neun Mitglieder der Kunstkommission hatten vorgängig eine Kopie der Dossiers (Motivationsschreiben, Curriculum Vitae) erhalten. Die Werkdokumentationen lagen in der Sitzung auf. Das Selektionsverfahren sortierte zunächst jene Dossiers aus, die nicht in Frage kamen. Sie wurden Schritt für Schritt reduziert – von 29 auf 10, von 10 auf 4. Anschliessend wurde die Logik umgedreht und es wurden zwei Kunstschaffende positiv selektiert. Die ersten gut zwanzig Dossiers wurden typischerweise mit formalen Argumenten oder mit Verweis auf mangelnde oder fragliche Professionalität aussortiert. Intensiv und kontrovers diskutiert wurden die letzten fünf Bewerbungen. Bemerkenswert ist, dass man im Rahmen dieser Jurierung mit dem Motivationsschreiben vor allem negativ auffallen konnte. In der letztendlich entscheidenden Diskussion wurde verhandelt, wie überzeugend die jeweilige künstlerische Arbeit sei. Weiter drehten sich die Verhandlungen um Tugenden wie »Offenheit« sowie »Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit«. Die Problematik der Vernetzung – das Atelierstipendium als Medium der Beziehungsarbeit – war so gut wie kein Thema. Bei den Auseinandersetzungen über die Qualität der künstlerischen Arbeit wurde vornehmlich auf konkrete Ausstellungen und Arbeiten von Bewerberinnen Bezug genommen. Die eingesandten Dokumentationen fungierten eher als Gedankenstütze. Für diejenigen, die ihre Arbeiten noch kaum (oder an wenig besuchten Orten) gezeigt hatten, bedeutete dies eine Art Inexistenz und eine geringe Wahrscheinlichkeit, in die engere Wahl zu kommen. Bezugnahmen auf die Welt ausserhalb der eingesandten Bewerbungsdokumente waren auch verbreitet hinsichtlich der Frage, wem ein New York-

61 Interview vom 24. Februar 2004 mit Andreas Münch, Bundesamt für Kultur, Sektion Kunst und Design, Dienst Kunst, Bern

62 Formular »Mise au concours d'un séjour à Barcelone pour une artiste professionnelle«, République et Canton de Genève, Département de l'instruction publique, Services administratifs et financiers. Service des affaires culturelles, Genève, 2004

63 Diese Jurierung fand im Sommer 2005 statt.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stipendium wohl am meisten nützen könnte. Diese Diskussionen umfassten nicht zuletzt Mutmassungen darüber, wer noch offen und flexibel genug sei und nicht bereits so »verknöchert«, dass (auch) ein Ortswechsel keine neuen Impulse mehr auszulösen vermöge. Dem Favoriten wäre beinahe zum Verhängnis geworden, dass er gegenüber einem Mitglied der Kunstkommission – einem Künstlerkollegen, der damals derselben Ateliergemeinschaft angehörte – von Arbeitsschwierigkeiten während eines früheren Aufenthaltes berichtet hatte. Auf diese Problematisierungen rekurrierend, hat das mit dem Bewerber bekannte Mitglied die Vermutung geäussert, der besagte Künstler könne ausserhalb der eigenen Atelierwände gar nicht arbeiten und sei deshalb nicht als Stipendiat vorzusehen.

Das Stipendium haben zwei Kunstschaffende bekommen, je um Mitte dreissig, die schon verschiedene Ausstellungen (vornehmlich im Inland) bestritten und Förderbeiträge erhalten hatten. In Bezug auf institutionelle Anerkennung gab es ein, zwei andere Dossiers, die besser dastanden. Diese wollte man indes einstimmig nicht – mit dem Argument, man könne sich nicht für die jeweilige Arbeit erwärmen, fände sie weitgehend uninteressant. Bemerkenswerterweise haben mehrere Mitglieder explizit betont, man sei nicht gezwungen, jenen das Stipendium zu sprechen, die über die grösste institutionelle Anerkennung – das höchste künstlerische Prestige – verfügen. Eine gewisse Absetzung gegenüber anderen Vergabepolitiken (insbesondere eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber jener des Bundes) wurde als Ausdruck von Unabhängigkeit und Unbestechlichkeit thematisiert. So unwahrscheinlich es ist, als Aussenseiter ein Stipendium zu erhalten, so wenig selbstverständlich ist es, dass in der Konkurrenz automatisch das ›eindrücklichste‹ Curriculum Vitae den Sieg davonträgt.

Was die Problematik der Qualität der künstlerischen Arbeit angeht, gab es hitzige Diskussionen, insofern einer der schliesslich auserkorenen Stipendiaten einige Kommissionsmitglieder zunächst nicht überzeugte und diese zwei junge Kunstschaffende präferierten, die zwar erst kürzlich die Kunsthochschule verlassen und noch wenig Ausstellungen bestritten hatten, deren Arbeit indes als interessant – vielversprechend – beurteilt wurde. Die Befürworterinnen dieser zwei Kunstschaffenden führten ins Feld, man solle mutig sein und »junge Talente« fördern – das Stipendium lieber biographisch jungen, aber interessanten Kunstschaffenden sprechen, anstatt einem Akteur, dessen Arbeit zu technisch sei. Jene Mitglieder, die letzteren präferierten und sich durchzusetzen vermochten, stellten sowohl die Evidenz der jungen Talente als auch die Diagnose der technizistischen Kunst in Frage. Sie betonten vielmehr die in ihren Augen ernsthafte, ausdauernde und spannende künstlerische Arbeit ihres Protegés. Diese Argumentation stützte sich kaum auf die Kategorie des Talentes, sondern machte sichtbare Auseinandersetzungen beziehungsweise zählbare Arbeiten und Ausstellungen geltend; das den zwei jungen Kunst-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schaffenden attestierte Talent sei weitgehend Spekulation. Ihre Auffassung, dass sich diese erst einmal in Form von Ausstellungsbeteiligungen zu bewähren hätten, vermochte schliesslich die Mehrheit der Kommissionsmitglieder zu überzeugen.

Die Kategorien, die bei der Beurteilung künstlerischer Praktiken zur Anwendung kamen, waren keineswegs homogen. Während ein künstlerisches Kommissionsmitglied das Problem der Qualität geradezu forciert auf die Frage herunterbrach, ob man in einer Arbeit »Energie spürt oder nicht«, und das in einem Werk aufscheinende Engagement des Künstlers zum zentralen Kriterium guter Kunst machte, argumentierten die Mitglieder mit kunsthistorischem Hintergrund mit vergleichsweise objektivistischen Kategorien wie etwa jener der »visuellen Kapazität« oder der »Komplexität einer Idee und deren Umsetzung«. Quer zu den verschiedenen Semantiken hin war man sich indes einig, dass die künstlerische Arbeit eigensinnig, nicht zu sehr dem Modischen und dem Zeitgeist verhaftet sein soll; das Prinzip der »Originalität« war in den Verhandlungen implizit das zentrale, omnipräsente Qualitätskriterium. Negativ konnotiert waren demgegenüber das Prinzip der Wiederholung sowie auch eine zu grosse Streuung der künstlerischen Tätigkeit, die mit Beliebigkeit und Wahllosigkeit assoziiert wurde. Wie diese Kriterien auf welche Arbeiten anzuwenden waren –, darüber herrschte indes keine Einigkeit. Auffallend war auch, dass die attestierten Tugenden und Laster kaum weiter begründet wurden, sondern die Argumentationen einen primär konstatierenden Gestus hatten.

Das (berufsbiographische und biologische) Alter spielte im Kontext dieser Jurierung durchaus eine strukturierende Rolle. Die Jungen haben augenscheinlich den Vorteil, vom Verdacht der Verknöchertheit gänzlich entlastet zu sein – es kam in ihrem Fall niemand auf die Idee, diese Frage überhaupt aufzuwerfen. Damit zusammenhängend wird ihnen in selbstverständlicher Manier zugetraut, etwas aus dem Aufenthalt machen zu können und offen zu sein für neue Eindrücke. Sie gelten im Zweifelsfall als entwicklungs- und wandlungsfähig. Bei den vergleichsweise älteren Kunstschaffenden – ab vierzig – stand die Frage der Flexibilität und der Entwicklungsoffenheit hingegen automatisch im Raum. Die idealen Stipendiatinnen und Stipendiaten (so die implizite Annahme) haben dieses Gefahrenalter noch nicht erreicht. Die Jungen haben auch den Vorteil, dass für sie das Argument einer mutigen, frühzeitigen Förderung stark gemacht werden kann. Als in der Kommission dieses Argument fiel, konnte es augenscheinlich nicht gleichgültig lassen; denn ebenso sehr wie Galerien und nicht-kommerzielle Ausstellungsinstitutionen muss sich die Kulturförderung die Frage gefallen lassen, ob sie »Potentiale« und »Talente«, wie es häufig heisst, frühzeitig erkannt und gefördert hat. Doch gerade weil diese Kategorien interpretationsbedürftig und wenig konkret sind, werfen sie verschärft Fragen der Gerechtigkeit und Willkür auf.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Verfügt eine Künstlerin bereits über ein gewisses Oeuvre und verschiedene Ausstellungsbeteiligungen, so scheinen diese Probleme allein dadurch entschärft, als auf konkrete Produkte und Ereignisse Bezug genommen werden kann. Das Argument der Professionalität lässt sich hier vergleichsweise einfach geltend machen. In der Sitzung zeichnete sich ein eigentliches Seilziehen zwischen diesen Positionen ab. Zwar wurde in den vergangenen Jahren auch immer wieder einmal Kunstschaffenden unter dreissig, die zum damaligen Zeitpunkt noch kaum Ausstellungen bestritten hatten, ein New York-Stipendium gesprochen. Dass sich die Auseinandersetzung letztendlich zugunsten des berufsbiographisch Älteren entschied, passt jedoch gut in die Vergabelandschaft. So wie sich einst das Eidgenössische Kunststipendium an »tüchtige Künstler« richtete, werden auch heute primär Kunstschaffende gefördert, die nicht unmittelbar das Studium beendet, sondern etwas ›Greifbares‹ vorzuweisen haben.[64]

Ethik und Pragmatik der Ortswahl

Die Atelierorte der Kulturförderungsinstitutionen bilden ein eigentümliches, historisch gewordenes Geflecht, an dessen Entstehung pragmatische Komponenten, zufällige Dynamiken sowie dezidierte Wollungen mitgewirkt haben. Dass sich beispielsweise die Ateliers der Städte und Kantone mehrheitlich in Paris befinden, hängt kaum damit zusammen, dass Kulturbeauftragte und Kunstkommissionen der Meinung sind, Kunstschaffende müssten heute vornehmlich in diese Stadt und deshalb sei sie prioritär zu berücksichtigen.[65] Auch kann die hohe Präsenz nicht durch eine quasi überschwängliche Begeisterung für die Institution der Cité Internationale des Arts und ihre Räumlichkeiten erklärt werden.[66] Die Vielzahl der Ateliers in Paris ist massgeblich pragmatisch begründet; der vergleichsweise geringe finanzielle und zeitlich-administrative Aufwand (was Suche und Unterhalt der Ateliers angeht), eine gewisse institutionelle Rückendeckung und grosse Legitimität des Unterfangens legten die Teilnahme für Kantone und grössere Städte nahe, wobei die langfristige Anlage, die dem Subskriptionsprinzip inhäriert, für augenfällige Kontinuitäten sorgt. Auch der Berufsverband visuelle Kunst Visarte verfügt an der Cité über Ateliers. Eine Künstlerin, die an dieser Wahl als Vorstandsmitglied beteiligt war, berichtet im Interview, dass diese durchaus zu Kontroversen Anlass gegeben habe. Einige Kunstschaffende hätten dezidiert eine

64 Bundesamt für Kultur (1999a: 44)

65 Die meisten Ateliers schweizerischer Kulturförderungsinstitutionen finden sich in Paris (17) und Berlin (15). (Stand 2009)

66 In den Interviews äussern sich die Kulturbeauftragten wie auch die Kunstschaffenden mit einer gewissen Zurückhaltung zu dieser Institution.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

noch durch kein Atelierprogramm abgedeckte Destination (etwa in Portugal oder Spanien) angestrebt; das am nächsten Liegende habe sich dann aber doch durchzusetzen vermocht. Solche pragmatischen Überlegungen dürften auch bei den Ateliers in Berlin eine Rolle gespielt haben, die seit Mitte der 1990er Jahre zahlreich entstanden sind. Die Entsendungen nach Berlin werden zwar (im Unterschied zu Paris) in den Interviews viel häufiger mit Verweis auf die höchst »lebendige Kunstszene« der Stadt legitimiert. In Sachen »Aktualität« als künstlerisches Zentrum wird Berlin indes gegenüber London und New York, wo es weit weniger Studios hat, nicht als bedeutsamer eingeschätzt. Die hohe Anzahl Ateliers in Berlin ist auch eine Frage der Boden- und Liegenschaftspreise; da diese in Berlin vergleichsweise tief sind, können sich hier auch Kulturförderungsinstitutionen mit kleinerem Budget erlauben, Studios zu unterhalten. Jene Institutionen, die nach wie vor Ateliers in New York und London betreiben, haben diese typischerweise sehr spezifisch ausgewählt. Die Kulturstiftung Landis & Gyr etwa hat in London (im East End) systematisch eine Siedlung aufgebaut, in die jährlich mehrere Kunstschaffende aus verschiedenen Sparten entsandt werden.[67] Dasselbe gilt für die Ateliers in New York. Diversen Schwierigkeiten bei der Raumsuche zum Trotz halten verschiedene Kulturförderungsbehörden unbedingt an einem Studio für Kunstschaffende in dieser Stadt fest und betrachten eine Aufgabe als indiskutabel, wie etwa die Stadt Zürich.[68] Auf gezielte Ortswahl stösst man nicht allein bei den grossen, quasi unbestrittenen Kunstmetropolen, deren Abdeckung für »notwendig« befunden wird. Von den Westschweizer Kantonen wurde gezielt ein Stipendium für Barcelona ins Leben gerufen, von der Stiftung Gegenwart des Kunstmuseums Bern im Anschluss an die grosse Chinaausstellung wie auch von der Galerie Meile in Luzern ein Studio in Peking.[69] Dasselbe gilt für die Studios der Arbeitsgruppe Gästeatelier Krone Aarau in Bangalore und vor allem auch für die Entsendungs- und Austauschpraktiken der Pro Helvetia, die sich entlang ihrer Ausstellenstellen/Verbindungsbüros entspinnen und keine systematischen ›Verschickungen‹ in die grossen Kunstzentren wie Berlin, Paris oder New York vorsehen, wo die Kulturstiftung zum Teil Kulturzentren betreibt.[70]

67 Interview vom 27. April 2004 mit Hanna Widrig, Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug; vgl. zur Entstehung dieser Atelierwohnungen Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (1996)

68 Interview vom 13. April 2004 mit Eva Wagner, Stadt Zürich, Kultur

69 Interview vom 5. Mai 2004 mit Silvan Rüssli, Kanton Bern, Amt für Kultur; http://www.kunstmuseumbern.ch; http://www.galerieursmeile.com/nav/top/openstudio/default.htm, 8. August 2008

70 Interview vom 31. März 2004 mit Wenzel Haller; Zeitung Aarauer Kultur (2004); Interview mit Uli Beleffi Sotriffer, Pro Helvetia, vom 8. Februar 2008 http://www.prohelvetia.ch/Praesenz-im-Ausland.71.0.html?&L=0, 1. Juli 2009

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Eine wichtige Rolle bei der Wahl der Destination spielen einerseits konkrete Kontakte zu Personen vor Ort und andererseits die Kooperationsverhältnisse der Kulturförderungsinstitutionen untereinander. Nicht selten haben im Ausland lebende Schweizer sowie tätige Institutionen entsandte Künstlerinnen nach sich gezogen. Dies gilt insbesondere für Institutionen, die die Schweiz im Ausland repräsentieren – neben der Pro Helvetia waren auch die Generalkonsulate und Botschaften in die Etablierung von Auslandateliers für Kunstschaffende (etwa in New York und Berlin) involviert. Dass Institutionen einander häufig in Atelierprojekte verwickelt haben, manifestiert sich auch auf der Ebene der Ortsfrage in Gestalt von Massierungen. Häufig war die Bedingung, an einem Ort ein Atelier gründen zu können, dass sich andere Kulturförderungsinstitutionen am Unterfangen mitbeteiligen.[71]

Von zentraler Bedeutung für die geistige Geographie und Vergabepraxis dieser Kulturförderungslandschaft ist, dass häufig verschiedene Ateliers gleichzeitig vergeben werden. Die Gespräche mit den Kulturbeauftragten haben gezeigt, dass die Frage, wer wohin kann oder soll, typischerweise mit Blick auf das gesamte zur Auswahl stehende Setting an Studios einer Institution diskutiert wird. Zentral ist ein Denken in Relationen, wobei die Bewerberinnen innerhalb einer Pluralität von Destinationen verortet werden. Entscheidungsprobleme werden dabei durch die Gesamtstruktur der Destinationen abzuschwächen gesucht, indem Differenzen zwischen den Orten mit Differenzen in den Bewerbungen beziehungsweise Profilen in Verbindung gebracht werden. Zur Sprache kommen dabei zum einen (inoffizielle) Hierarchien zwischen Orten und Stipendien. Zwei Kulturbeauftragte betonen in den Interviews explizit, dass das Atelier in New York quasi der Hauptpreis sei. So konstatiert eine Kulturbeauftragte, die schon längere Zeit für die jährlichen Stipendienwettbewerbe der Stadt Zürich zuständig ist: »Die Königsdisziplin ist immer New York. Also wenn man New York mal gewonnen hat, dann hat man quasi alles gehabt.«[72] Dieser Status des New Yorker Ateliers wird denn auch jährlich durch die Presse bekräftigt.[73] Eine Kulturbeauftragte der Zen-

71 So erklärt beispielsweise Regula Koch, Direktion für Bildung und Kultur, Kanton Zug, dass die Studios in New York und Berlin nicht vom Kanton Zug alleine angegangen worden wären. (Interview vom 17. Mai 2004)

72 Eva Wagner kommt zu dieser Einschätzung, auch wenn, wie sie betont, in jüngerer Vergangenheit Geldstipendien klar beliebter gewesen seien als Atelierstipendien: »Jetzt wollen plötzlich alle Geld, in erster Linie, und in zweiter Linie wollen die Leute in die Ateliers. Ja, also Geld, grad sofort ein Stipendium, ist immer noch beliebter als ein Atelieraufenthalt, also im Schnitt, klar gibt es Ausnahmen.« Interview vom 13. April 2004

73 So heisst es etwa in der Besprechung der Werk- und Atelierstipendienvergabe von 2008: »Am begehrtesten ist jeweils das einjährige Atelierstipendium in Manhattan, das dieses Jahr an Seline Baumgartner (geb. 1980) geht.« Neue Zürcher Zeitung (2008b)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tralschweizer Kantone erklärt, dass alle Personen, die für New York in Frage kämen, auch ein Atelier in Berlin erhalten würden, nicht jedoch umgekehrt. Dass »nicht Kreti und Pleti nach New York« könne, begründet sie damit, dass es in verschiedenen Hinsichten ein »happiger Schritt« sowie mit einigermassen drastischen finanziellen Aufwendungen verknüpft sei. Auch das Internationale Austausch- und Atelierprogramm Region Basel (IAAB) beschrieb das Atelier in New York, das sie eine Zeit lang im Angebot hatte, als etwas Exklusives: »New York zieht als Kunstmetropole jährlich Tausende von Kunstschaffenden in ihren Bann. Es ist ein Privileg, dass IAAB mit einer New Yorker Partnerorganisation zusammenarbeiten und auf dem wahrscheinlich weltweit am stärksten umkämpften Platz ein Atelier anbieten kann.«[74] Durch die Strukturen der Kulturförderungspraxis wird die Position der Kunstmetropole in eigentümlicher Weise verdoppelt. Es ist eine Art Gemeinplatz, dass New York wegen der massiven Konkurrenz zum einen und der hohen Boden- und Liegenschaftspreise zum anderen ein hartes Pflaster ist. Indem das Atelierangebot knapp gehalten und die einschlägigen Stipendien zu einem Hauptpreis gemacht werden, wird diese Dynamik (nicht zuletzt in symbolischer Hinsicht) verschärft. Der Künstler San Keller thematisiert dies ironisierend in seiner Arbeit »Die Krönung«, die anlässlich von Kellers Aufenthalt am P.S.1 in New York als Stipendiat des Bundes entstanden ist. Im Stile der Papierkronen, wie man sie vom Dreikönigskuchen her kennt, prangt der Schriftzug »New York« auf Kellers Haupt. Der skizzierte Verdoppelungscharakter inhäriert indes nicht allen New York-Stipendien gleichermassen. Wenig hiervon ist im Falle des New York-Stipendiums der Westschweizer Kantone zu spüren. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass das gemeinsam unterhaltene Atelier in New York im Turnus vergeben wird; die einzelnen Kantone sind nur alle sieben Jahre an der Reihe – zu selten, als dass aus dem Stipendium ein Hauptpreis werden könnte. Zum anderen scheint Paris für die französischsprachige Schweiz eine andere, bedeutsamere Rolle zu spielen als für die Deutschschweiz. Sowohl in den Interviews mit Kulturbeauftragten aus den Kantonen Genf und Jura als auch mit Kunstschaffenden aus der Westschweiz wird deutlich, dass Paris einen zentralen (positiven oder negativen) Bezugspunkt darstellt, was die Position New Yorks relativiert.

Obgleich in den Diskussionen New York häufig als Kunstmetropole schlechthin präsent ist, wird die Destination von den Kulturförderungsinstitutionen keineswegs durchgehend als eine Art Notwendigkeit reflektiert. Typischerweise haben die Institutionen aber mindestens eine der aktuellen Kunstmetropolen im Studioangebot. Eine Vielzahl von Ateliers findet sich auch an Orten, die für bildende Künstlerinnen und Künstler nicht als quasi zwingend, aber als durchaus »interessant« angesehen werden. Diese Breite an Destinati-

74 http://www.iaab.ch/iaab-d-32.asp, 3. März 2005

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

onen korreliert mit der skizzierten, stark verbreiteten Auffassung, dass es bei Atelieraufenthalten nicht zuletzt um eine Horizonterweiterung geht, was impliziert, dass nicht nur Residenzen in den wichtigsten Kunstmetropolen für relevant angesehen werden. Ausgehend von dieser Überzeugung ist denn teils auch die hohe Konzentration an Ateliers in Berlin und Paris ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. So äussert Wenzel Haller, der in der Arbeitsgruppe Gästeatelier Krone in Aarau engagiert ist und massgeblich am Aufbau eines Künstleraustausches mit Bangalore beteiligt war, im Interview Bedauern über die weitgehende Fokussierung von Seiten der Kulturförderungsinstitutionen auf Kunstmetropolen im engeren Sinne und plädiert für vermehrte Reisestipendien, was den Kunstschaffenden erlauben würde, die Destination selbst festzulegen.[75] Diese Art von Förderung wird mittlerweile vom Kanton Bern sowie vom IAAB angeboten.[76] Weiter bezeichnet es Haller als »beschämend«, dass die Schweiz viele Ateliers im Ausland hat, selbst aber vergleichsweise wenige Studios für ausländische Kunstschaffende im Inland anbietet. Während mit Ausnahme der Pro Helvetia, die dezidiert auf das Austausch- beziehungsweise Tandemprinzip setzt[77], die staatlichen Förderer primär entsenden, umfassen die Aktivitäten der privaten Institutionen (Kulturstiftung Landis & Gyr, Christoph Merian Stiftung) durchaus in grösserem Stil auch Einladungen in Studios in der Schweiz. Für diese Institutionen ist das Prinzip des Austausches – das zeichnet sich nicht zuletzt in den Interviews mit den jeweiligen Kulturverantwortlichen ab – ein zentraler Aspekt hinsichtlich der Legitimierung der eigenen Tätigkeit.[78]

Entsendung aus der »Enge«?

Dass die Schweiz über eine sehr hohe Dichte an Atelierstipendien verfügt, hängt neben der föderalistischen und auf dem Prinzip der Subsidiarität basierenden Förderung mit den ökonomischen Möglichkeitsbedingungen sowie dem Willen zusammen, in dieses Instrumentarium zu investieren. In der

75 Gespräch mit Wenzel Haller vom 31. März 2004

76 www.erz.be.ch/site/reisestipendien_d.pdf, 15. Juli 2009
http://www.iaab.ch/iaab-d-34.asp, 27. August 2008

77 Das »Gegenseitigkeitsprinzip« impliziert: »Für jeden Schweizer Künstler, der sich als Gast in einem Aussenstellenland aufhalten kann, wird im Gegenzug eine Künstlerin oder ein Künstler aus dieser Region in die Schweiz eingeladen.« Dokumentation/Positionspapier »Den Austausch im Focus: Artist in Residence bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia« (27.2.2007, UBS, artist in residence), Geschäftsstelle Zürich.

78 Interview mit Anna Bonacci, IAAB, vom 10. Mai 2004; Interview mit Hanna Widrig, Geschäftsführerin der Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, vom 27. April 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Schweiz verfügt es über eine sehr hohe Legitimität – quasi flächendeckend werden Kunstschaffende verschickt. Dies ist einerseits im Kontext der globalen Diffusion von »Artist in Residence«-Programmen zu sehen, die dem Instrumentarium besonderes Gewicht verleiht; andererseits kann sie sich auf spezifische endogene Deutungstraditionen und Diskurse stützen, die den Entsendungen den Charakter einer Zwangsläufigkeit verleihen. Dass Kunstschaffende (zumindest zeitweilig) ins Ausland müssen, ist eine Überzeugung, die in der Schweiz Tradition hat: Spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts ist die Schweiz immer wieder als Ort thematisiert worden, der für Künstler sowohl in ökonomischer als auch geistig-kultureller Hinsicht eine Wüste sei. In der Einleitung zu *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006* werden charakteristische Konturen dieses Diskurses zur Sprache gebracht.[79] Johann Caspar Füssli, der Vater des im Ausland zu Ruhm und Ehren gekommenen Malers Johann Heinrich Füssli, betont in seinem fünfbändigen Künstlerlexikon *Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Nebst ihren Bildnissen* (1769-1779) die grosse Schwierigkeit, überhaupt Kunstschaffende aus der Welsch- und Südschweiz zu finden; Füssli führt dies massgeblich darauf zurück, dass sich diese Kunstschaffenden allesamt in Italien betätigen müssten und wegen Wohlklang die italienische Arbeitsstätte als Namenserweiterung gebrauchen würden: »So verlässt er sein Vaterland, gehet in fremde Länder, und sucht sein Glück; findet er dasselbe, so schlägt er daselbst seinen Wohnsitz auf, und nennet sich von Rom, Genua, Venedig ec. um sich bey der Welt mehr Ansehen zu verschaffen [...].«[80] Um 1800 konstatierte der Minister der Wissenschaften und Künste Philipp Albert Stapfer dringenden kulturpolitischen Handlungsbedarf; er veranstaltete eine Umfrage zur Erfassung der Künstler in der Schweiz sowie der »Hindernisse, welche sich den Fortschritten der Künste bisher in den einzelnen Kantonen am meisten entgegen stemmten«, und beklagte: »Für die helvetischen Künstler war jedes andere europäische Reich, nur die Schweiz selbst nicht, Vaterland.«[81] Die Schweiz wurde nicht allein versorgungstechnisch problematisiert. Gottfried Keller sah in den Bedürfnissen und Erwerbschancen des beginnenden Tourismus die Gefahr einer nicht zuletzt mentalen Beschränkung von Kunstschaffenden, ein hierdurch verursachter geringer Wille zur Kunst sowie ein Abfallen gegenüber dem Kunstschaffen im benachbarten Deutschland. Er mahnte: »[...] unsere Schweizermaler müssen sich zusammenraffen, wenn sie nicht zur Klasse der Gastwirte, Oberländerholzschneider, Bergführer und aller jener Spekulanten herabsinken wollen, welche von nichts Anderem träumen, als von den Börsen der durchreisenden Teesieder.«[82] Bei Paul Nizon ist es dann bekanntlich das

79 Vgl. Albrecht (2006)
80 Zitiert nach Albrecht (2006: 23)
81 Zitiert nach Albrecht (2006: 23)
82 Keller (1996 [1847]: 28f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

geistig-kulturelle Klima, das Kunstschaffende aus der Schweiz vertreibt und geradezu in die Flucht schlägt. In *Diskurs in der Enge* – Nizons erstmals 1970 erschienener, polemischer Aufsatzsammlung zur Kunst seines Herkunftslandes – wird konstatiert, dass nicht zuletzt wegen der Nichtexistenz von Metropolen sowie eines Mangels an »Schicksalsklima« Künstler in der Schweiz an »Unterernährung« leiden würden:

»Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die ›Enge‹ und was sie bewirkt: die Flucht. Es ist die Furcht vor der Enge, die das typisch schweizerische Phänomen des ›Kunstreislaufs‹ zeitigt; die Landesflucht, das Ausschwärmen nach den Fronten – es sind ja Anstrengungen, die Enge zu sprengen und in die ›Welt‹ zu gelangen; sie sind von entsprechenden Anschlussbedürfnissen diktiert.«[83]

Das Reisläuferwesen im Bereich der Kunst fasst Nizon folgendermassen:

»Mit der Kunst ist es dasselbe wie vordem mit dem Reisläuferwesen: die Schweiz lässt ihre Söhne an die weltbedeutenden Zentren des Auslands ziehen, und sie nimmt die Rückwanderer und Heimkehrer wieder auf und mit ihnen die Emigranten, die ihrerseits in der Schweiz Diaspora-Gemeinden ausländischer Kunstbewegungen gründen. Anders ausgedrückt, sie bringen geistige Beute oder ›Welt‹ nach Hause.«[84]

Die Diagnose der Enge ist den vergangenen Jahren mehrfach zur Deutung von Atelieraufenthalten beigezogen worden. Im bereist erwähnten Opus *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006* werden die »Schweizer Kunstschaffende[n] im Ausland« explizit »aus dem Blickwinkel von Paus Nizons ›Diskurs in der Enge‹« verhandelt; der entsprechende Aufsatz mündet in eine Auseinandersetzung mit Monica Studers und Christoph van den Bergs Auslandaufenthalten und kommt zum Schluss, dass heute das Anliegen von Kunstschaffenden, »der Enge des persönlichen und künstlerischen Alltags zu entrinnen«, von der Kulturförderung unterstützt werde.[85] Bemerkenswert an dieser Äusserung ist, dass sie die Entsendungen massgeblich als künstlerisches Anliegen thematisiert und der Kulturförderung eine unterstützende Rolle zuschreibt. Dabei wird das Konzept der »Enge« wörtlich aufgegriffen, aber von der Polemik beziehungsweise der Kritik an der mentalen Landschaft der Schweiz gelöst und mit Routine und Alltäglichkeit assoziiert. Ein anderes Beispiel für einen Rückgriff auf Nizon zur Interpretation von Atelieraufenthalten ist der Film *»Der weite Himmel über Berlin...« Atelierstipendien für Schweizer Kunstschaffende* (2003) von SF DRS/Ellen Steiner. Der in der Sendung »Sternstunde Kunst« gezeigte Film portraitiert fünfzehn Kunstschaf-

83 Nizon (1990 [1970]: 145, 167)
84 Nizon (1990 [1970]: 148)
85 Vgl. Brunner (2006: 266)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fende, die von einer schweizerischen Kulturförderungsinstitution ein Stipendium für Berlin erhalten haben. Atelierstipendien werden dabei explizit als Mittel vorgestellt, der schweizerischen Enge zu entfliehen:

»Schweizer Künstlerinnen und Künstler empfinden ihr Land oft als zu eng und zu wenig anregend. Ein erheblicher Teil der Kulturförderung besteht deshalb darin, den Kunstschaffenden einen Aufenthalt in einer bedeutenden ausländischen Kulturmetropole zu ermöglichen.«[86]

Von einer solchen Enge ist dann aber von Seiten der interviewten Kunstschaffenden kaum die Rede. Ein Künstler schwärmt von der Weitläufigkeit Berlins und vom weiten Himmel über der Stadt. Dass es gerade diese Äusserung in den Filmtitel geschafft hat, ist bezeichnend.

Auch die Deutungen der Kulturbeauftragten und die Konturen der schweizerischen Entsendungspraxis haben gewisse Affinitäten zum *Diskurs in der Enge*. In den Argumentationen der gegenwärtigen Kulturförderung ist »die Schweiz« zwar selten expliziter Bezugspunkt. Anders als bei der Gründung des Eidgenössischen Stipendiums Ende des 19. Jahrhunderts, wo die besagte Diagnose der Rückständigkeit der schweizerischen Kunst das Rückgrat der Rechtfertigung der zu etablierenden Reisestipendien bildete, finden sich in den Diskursen der Kulturförderer selten ausdrücklich formulierte, spezifische Charakteristika der Schweiz. Implizit ist die einschlägige Praxis gleichwohl von (Sonderfalls-)Diagnosen durchtränkt. Dies gilt vornehmlich für die stark verbreitete Auffassung, dass es sich bei Atelieraufenthalten um eine Weiterbildung im weitesten Sinne – um eine »Horizonterweiterung« – handele. Diese Semantik, die unter Kunstschaffenden, Kuratoren und Kulturbeauftragten aus der Schweiz überhaupt stark verbreitet ist, schliesst mehr oder weniger direkt und mit unterschiedlichen Vorzeichen an Nizons These von der schweizerischen Enge an.[87] Was Atelierstipendien betrifft, ähnelt die Argumentation der Kulturbeauftragten teils stark gewissen Thesen von Nizon. So ist das Fremde, Unbekannte, das die Künstler in der Fremde aufsaugen sollen, häufig in selbstverständlicher Weise mit dem Grossstädtischen gleichgesetzt. Dass das Urbane und damit zusammenhängend auch eine Art »Schicksalsklima« (Nizon) etwas der Schweiz Fremdes ist, schwingt im Diskurs über Atelierstipendien permanent mit. Bezeichnend ist auch, dass die schweizerische Kulturförderung (anders als etwa die deutsche und französische) nahezu keine Landverschickungen kennt. Die Vorstellung, dass »Welthunger« (Nizon) primär in den ausländischen Metropolen gestillt werden kann und muss, fügt

86 SF DRS/Steiner (2003)

87 Vgl. die Ausführungen verschiedener Akteure des künstlerischen Feldes der Schweiz im NZZ Folio *Alles Kunst?* vom Mai 2008 sowie Curiger (1998); Kunstmuseum Wolfsburg (2007)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich in das Bild von der Schweiz als weltfremder Insel ein.[88] Nizon selbst hat die Bedeutung des »künstlerische[n] Reisläufertum[s] und das entsprechende Kolonialisieren« für die Gegenwartskunst mit Verweis auf Verbreitungsmedien sowie rasche Diffusions- und Zirkulationsprozesse künstlerischer Praktiken stark relativiert – den Thesen nicht unähnlich, wie sie von soziologischer Seite zur Globalisierung von Funktionssystemen formuliert worden sind.[89] Die Kulturförderung mit ihrer abundanten, an Auslandaufenthalte gebundenen Stipendienlandschaft scheint sich indes durchaus – wenn auch in paradoxer Weise – an der These zu orientieren: »Die Schweiz kann einen Künstler anscheinend nicht gross machen.«[90]

88 Die Schweiz als »Insel« beziehungsweise als »Ort jenseits der Welt« zu denken war in der Nachkriegszeit bis in die 1990er Jahre hinein Teil der offiziellen Aussenpolitik, insofern das Neutralitätsprinzip in dieser Zeit »als eine Art ›Inklusionsverbot‹ interpretiert« worden war. Vgl. Heintz/Müller/Schiener (2006: 432f.); Gabriel/Fischer (2003)

89 Nizon (1990 [1970]: 156)

90 Nizon (1990 [1970]: 148)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Künstlerische Positionierungen

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

5 Text und Kontext

Es scheint nicht möglich zu sein, über Atelieraufenthalte zu reden, ohne das Verhältnis von Text – der eigenen künstlerischen Arbeitspraxis – und (verändertem) Kontext zu thematisieren. Wahrnehmung und Beurteilung dieses Verhältnisses variieren stark und lassen sich allein auf der Basis des jeweiligen (sinnlogischen) Kontextes – einerseits mit Blick auf die Arbeitspraxis, das berufliche Selbstverständnis, die Position im Feld der Kunst und andererseits die örtlichen und institutionellen Bedingungen der Entsendungsdestination – verstehen. Eine grundlegende Unterscheidungslinie verläuft entlang der Frage, ob der Aufenthalt (egal ob er sich in Kairo, Berlin oder New York zugetragen hat) vornehmlich als *Arbeiten in* einem bestimmten Kontext aufgefasst wird oder ob die Atelierumgebung massgeblich als Untersuchungsgegenstand fungiert und das Verhältnis von fremder Umgebung und eigener Tätigkeit als ein *Arbeiten über* präsent ist. Erstere Position versteht den Atelieraufenthalt als eine Art Bedingungsraum, der die eigene Praxis affiziert und sich in einer bestimmten Art und Weise auf das Arbeiten auswirkt. Dieser Blickrichtung und ihren Varianten gilt es im Folgenden nachzuspüren, um sie sodann mit der anderen Perspektive zu kontrastieren, die den Atelieraufenthalt als eine Art Forschungsaufenthalt begreift. Im Zentrum der Rekonstruktion steht die Frage, welche Möglichkeitsbedingungen von den Kunstschaffenden als relevante Grössen angesprochen werden und was dabei als künstlerisches Problem unterstellt ist.

Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst

In Motivationsschreiben, in Berichten heimgekehrter Künstlerinnen und Künstler und nicht zuletzt in den Interviews werden Aufenthalte in Auslandateliers immer wieder mit der Möglichkeit assoziiert, Zeit und Raum für die

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

künstlerische Arbeit zu haben und zumindest vorübergehend keiner Erwerbstätigkeit nachgehen zu müssen. So heisst es in einem Bewerbungsschreiben für ein Studio in New York: »Die optimale Situation eines finanzierten Auslandstipendiums beinhaltet für mich primär die Möglichkeit, mich über längere Zeit ausschliesslich und intensiv auf meine künstlerische Arbeit konzentrieren zu können.«[1] Für gut die Hälfte der interviewten Kunstschaffenden waren die Atelieraufenthalte die einzige Zeit in ihrer bisherigen Berufsbiographie, während der sie sich ausschliesslich der künstlerischen Tätigkeit widmen konnten. In der Wahrnehmung der Atelieraufenthalte als Infrastruktur, als Raum und Zeit, reflektiert sich so der Umstand, dass viele Kunstschaffende, die Anerkennung beziehungsweise Unterstützung von Seiten von Kulturförderungsinstitutionen erfahren, in ökonomischer Hinsicht gewissermassen unselbständig sind – das Dasein nicht allein anhand des Verkaufs ihrer Arbeiten (oder des Honorars für Installationen und Performances) bestreiten können. Dies gilt insbesondere für junge Kunstschaffende. Viele Künstler haben sich neben Fördergeldern dauerhaft auf der Basis einer mehr oder weniger kunstnahen Erwerbstätigkeit zu finanzieren. Zeit für die Kunst zu haben, ist häufig alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Kunstschaffende, die von der künstlerischen Arbeit leben können, thematisieren rückblickend Atelierstipendien als Mittel, eine eigene Arbeit überhaupt erst entwickeln und in diesem Praxisgebiet Fuss fassen zu können. Da Entsendungen typischerweise räumliche Infrastruktur, finanzielle Ressourcen und manchmal auch soziale Anbindungen umfassen und sich in grossstädtischen Konstellationen abspielen, scheinen sie weitaus stärker als reine Werkbeiträge oder Nachwuchs-Kunstpreise mit der Erfahrung verbunden zu sein, uneingeschränkt eine Künstlerexistenz führen zu können. Weitgehend unabhängig davon, wo sich das Atelier befindet, steht es nicht zuletzt für die Möglichkeit, zeitweilig von der Ressourcensuche entlastet, ›vollständig‹ Künstler zu sein.

Obgleich die Komponente des Möglichkeitsraumes in den Argumentationen von zentraler Bedeutung ist, besteht weitgehende Einigkeit darin, dass Entsendungen im Idealfall mehr sein sollten als Infrastruktur, die auch am angestammten Ort zur Verfügung gestellt werden könnte. Der Ortswechsel muss in überzeugender Weise begründbar sein. Die Witze, die hie und da darüber gemacht werden, dass an einem Atelieraufenthalt massgeblich das damit verbundene Geldstipendium interessiert habe und man sich aus materiellen Überlegungen heraus habe verschicken lassen, zeigen einerseits, dass eine solche Konstellation für abstrus gehalten wird; andererseits machen sie deutlich, dass dem Instrumentarium diese ›Gefahr‹ eignet und sich der mit ihm verbundene Ortswechsel die Frage gefallen lassen muss: »Und... alles für d'Katz?!«[2] In

1 Unterlagen der teilnehmend beobachteten Jurierung (2005)
2 Geiser (2003: 88)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den immer wieder mal aufblitzenden Witzen, die das Instrumentarium (im Halbernst) ad absurdum zu führen suchen und Atelieraufenthalte auf die finanziellen Komponenten reduzieren, dokumentiert sich, dass diese Sichtweise an sich als illegitim gilt.

Die Perspektive, die den Atelieraufenthalt als ein *Arbeiten in…* begreift, nimmt die Atelierdestination typischerweise als Infrastruktur (im weitesten Sinne) in den Blick, die der eigenen Tätigkeit besonders förderlich, oder aber tendenziell hinderlich ist. Anhand von zwei stark polarisierten Positionen ist diese Konstellation eingehender zu beleuchten.

»Hier ist es sehr debattenfreudig.« Geld und Geist in Berlin

Die Künstler Philippe Schwinger (1961) und Frédéric Moser (1966) arbeiten seit rund zwanzig Jahren zusammen. Wie Schwinger im Interview erklärt, haben sich ihre Wege im Krankenhaus von La Chaux-de-Fonds gekreuzt.[3] Der eine war da Patient, als der andere wegen Militärdienstverweigerung eine zivile Arbeitsleistung zu erbringen hatte. Dem Feld der bildenden Kunst standen sie damals beide fern. Schwinger arbeitete als Sozialpädagoge; Moser hatte eben Matura gemacht. Beide hatten indes eine Affinität zum Theater. 1988 gründeten sie in Lausanne die Theaterstruktur »Atelier ici et maintenant«, in deren Rahmen sie Kurse an Schulen durchführten und selbst Stücke inszenierten, vornehmlich im öffentlichen Raum.[4] Diese Struktur hatte drei Jahre lang Bestand. Schwinger zufolge war die Betätigung im öffentlichen Raum mit zahlreichen, teils nervenaufreibenden Schwierigkeiten verknüpft: »Das war ein wenig mühsam, weil die Strukturen schwierig waren. Hallenbäder zu bekommen ist sehr, sehr schwierig in der Schweiz. Und auch Parkhäuser war sehr kompliziert. So war das sehr schwierig.« Ihre Abkehr vom Theater begründet er massgeblich mit diesen Schwierigkeiten beziehungsweise dem Umstand, dass das Theater ansonsten »sehr traditionsgeprägt« sei. Sie hätten nach einem Kontext gesucht, der »offen ist« und »Experimente« erlaubt und landeten so bei der bildenden Kunst. In den 1990er Jahren studierten sie an der Ecole Supérieure d'Art Visuel (ESAV) in Genf »média mixte« mit Schwerpunkt Video, wo sie auf eine Professorin stiessen, die es »sehr schnell gut fand«, dass sie zu zweit arbeiten wollten und nicht von der Kunst im engeren Sinne, sondern vom Theater her kamen. Bereits während des Studiums waren sie mit Videoarbeiten an verschiedenen Ausstellungen und Festivals präsent und erhielten Unterstützung von verschiedenen Kulturförderungsinstitutionen. Während neun Monaten waren sie »Artists in Residence«

3 Das Interview mit Philippe Schwinger fand im August 2004 in Berlin (Café Alibi) statt.

4 Finanziell speiste sich diese Struktur, wie Schwinger augenzwinkernd festhält, zu einem beträchtlichen Teil aus der aufgelösten Lebensversicherung Mosers.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Schloss Solitude und kurze Zeit später für ein Jahr im Atelier des Bundesamtes für Kultur in Berlin, wo sie seither leben.

Schwinger begründet ihr Interesse am Atelierstipendium Berlin damit, dass sie mit dem Prinzip der Residenz in Stuttgart gute Erfahrungen gemacht und Berlin hinsichtlich ihrer Arbeit als vielversprechenden Ort antizipiert hatten: »Wir wussten, dass Berlin ein grosses Reservoir hat an Möglichkeiten, an Leuten, an Begegnungen. Und wir dachten, na ja, irgend etwas wird ja passieren.« Schwinger beschreibt Berlin massgeblich als Kontext, der für ihre künstlerische Tätigkeit eine ideale Infrastruktur stellt. Inwiefern die Stadt »ein gutes Terrain« ist, skizziert er am Beispiel ihrer Filmarbeit »Capitulation«. Das Interview handelt über weite Strecken von dieser Arbeit, die während ihres ersten Jahres in Berlin entstanden ist. Sie hätten sich zunächst in Berlin einfach einmal »ein wenig umschauen« und dann vor Ort allmählich ihre nächste Arbeit entwickeln wollen. Doch bereits in der ersten Woche ereignete sich ein glücklicher »Zufall«, der richtungsweisende Wirkung entfaltete: Schwinger erzählt, dass sie auf einem ihrer ersten Streifzüge durch Berlin im wahrsten Sinne des Wortes einem Mann über den Weg liefen, den sie vom Schloss Solitude her kannten. Dieser hatte sich bereits mehrfach als Produzent von künstlerischen Video- und Filmarbeiten betätigt und kurze Zeit vor der Begegnung in Berlin eine Galerie eröffnet. Er besuchte die beiden Künstler im Atelier und anerbot sich, ihre nächste Arbeit zu produzieren. Schwinger zufolge sicherte er ihnen für eine filmische Arbeit Unterstützung in Form einer »Carte Blanche« zu: »Und wir waren sehr verwundert, weil unsere Arbeiten sehr teuer sind eigentlich im Umfeld Kunst. Und das hat ihn nicht abgeschreckt.« Durch die Bereitschaft dieses Produzenten, eine Filmarbeit finanziell zu unterstützen, ging für sie, die bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich mit Video gearbeitet hatten, ein Traum in Erfüllung.

Aus aktuellem Anlass wollten sie zur Kriegsproblematik arbeiten – diese »ein wenig historisch hinterfragen«. »Frontal eine Antwort zu geben«, das habe sie nicht interessiert: »Das machen wir nie, Arbeiten, so frontal«. Als Ausgangspunkt wählten sie ein Theaterstück aus den 1970er Jahren, das sich mit dem Vietnamkrieg auseinandersetzt. Schwinger betont mehrfach, dass für die Realisierung dieser Arbeit Berlin ein optimaler Kontext war. Er verweist dabei zum einen auf Bibliotheken und Institute, die bezüglich der Quellensuche wichtig waren, zum anderen auf den Umstand, dass in Berlin viele Schauspieler, vor allem auch amerikanische, leben – ein hinsichtlich der Rekrutierung von Mitwirkenden zentraler Aspekt. Am Set waren sie schlussendlich zweiundsiebzig Personen; die Möglichkeit, »aufwändigere Sachen zu machen«, war augenscheinlich eine sehr willkommene Herausforderung. Schwingers Ausführungen machen dabei deutlich, dass die Vorzüge Berlins als Arbeitskontext nicht zuletzt darin gründen, dass es in dieser Stadt möglich ist, mit vergleichsweise beschränkten Mitteln in grösserem Stil zu arbeiten. Er

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

thematisiert dies nicht direkt – die Löhne beispielsweise für die engagierten Schauspielerinnen und Kameraleute sowie die Postproduktion sind im Interview kein Thema –, sondern verdeutlicht dies über die kontrastierende Schilderung der Verhältnisse in London oder New York, von denen er sagt: »Die Rahmenbedingungen sind extrem hart. Du musst mit der Kreditkarte ankommen, also sonst läuft gar nichts, ja.«

Spricht Schwinger von Berlin als Produktionskontext, so sind nicht allein die »Produktionsmöglichkeiten« – die für sie relevante Arbeitsinfrastruktur im engeren Sinne – Thema, sondern vor allem auch das geistig-kulturelle Klima der Stadt. Berlin sei »sehr debattenfreudig« und deshalb für ihre Arbeit »spannend«. »Es ist ja nicht nur die Frage der Produktion, es ist natürlich für Künstler sehr stark auch eine Inhaltsfrage.« Einmal mehr verdeutlicht Schwinger dies am Beispiel der Arbeit »Capitulation«. Anders als in der französischen Schweiz hätten sich in Berlin, wo das Theater sehr »Brecht-geprägt« sei, die Schauspielerinnen und Schauspieler in selbstverständlicher Weise an Diskussionen inhaltlicher Art beteiligt oder solche überhaupt erst provoziert. Sehr schnell seien »politische Fragen« aufgetaucht, »Hinterfragungen, was ist nun unser Gestus, was ist unser Denken, was ist unsere Position«. Mitdiskutiert hätten auch der »Oberbeleuchter«, die »Kamerafrau«, »also alle mischen sich irgendwie rein und haben auch etwas zu sagen, oder. Das macht, glaube ich, Berlin sehr spannend und interessant«. Schwinger zufolge haben diese Auseinandersetzungen gelegentlich in letzter Sekunde zu Revisionen geführt und dazu verholfen, die eigene Position zu reflektieren.

Um die Möglichkeit einer Konfrontation, die »wachsen lässt«, ist es in Berlin gemäss Schwinger auch deshalb gut bestellt, weil die dortige Kunstszene vergleichsweise offen und zugänglich ist. Ein Gespräch etwa mit einem für sie interessanten Filmemacher hat sich offenbar problemlos arrangieren lassen, obschon sie sich vorher nicht gekannt haben:

»Als wir Capitulation aufgebaut haben, wollten wir mit Harun Farocki ein Gespräch führen. Harun Farocki gibt es hier, wir haben ihm gemailt und er hat sehr schnell zugesagt, wir haben ihn getroffen, wir haben gesprochen. Und diese Möglichkeit hat uns sehr gut gefallen, weil es ist, Berlin ist so unkompliziert. Die Hierarchie ist nicht so ausgeprägt wie in Frankreich oder Paris, wo man sehr schwierig in so die cercles, in Milieus reinkommt.«

Zur Charakterisierung von Berlin bringt Schwinger immer wieder andere Metropolen als Vergleichsgrössen und Referenzhorizonte ins Spiel. Dabei zeichnet sich eine eigentümliche Diskrepanz ab. Auf der einen Seite beschreibt er die verschiedensten Orte als gleichermassen interessant. Als spezifische Kontexte stellen sie in seinen Augen für Künstler eine je einzigartige Herausforderung dar. Sinnlogisch konsequent begrüsst er ausdrücklich, dass sich an den

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

verschiedenen Orten Ateliers von Kulturförderungsinstitutionen finden. Auf der anderen Seite – das dürfte nach den bisherigen Schilderungen kaum mehr erstaunen – identifiziert er hinsichtlich der Arbeits- und Daseinsbedingungen schwierigere und einfachere Gefilde – Orte, die sich durch mehr oder weniger Restriktionen und Entfaltungsmöglichkeiten auszeichnen und damit zusammenhängend für Kunstschaffende in unterschiedlichem Grade ideal sind.

Kämpferische Nüchternheit – Aufklärerische Mission

Was die eigene örtliche Niederlassung sowie Fragen des Reisens angeht, vertritt Schwinger eine bemerkenswert sachlich-pragmatische Haltung. Seine Perspektive ist vergleichsweise ›unromantisch‹ – im Vergleich zu den anderen Interviewten geradezu ungewöhnlich frei von schwärmerisch-imaginativen Konnotationen. Räumliche Fragen werden primär mit Bezug auf die Realisierung aktueller oder möglicher künstlerischer Arbeiten sowie Finanzierungsfragen thematisiert. Reisen auf eigene Faust jenseits einer Residenz, einer konkreten Arbeit oder Einladung ist nicht etwas, das die zwei Künstler umtreibt. Vielmehr tauchen in Schwingers Ausführungen Kategorien wie »Ferien im Ausland« oder »kultureller Tourismus« negativ konnotiert auf; sie stehen in Schwingers Augen für eine sprunghafte und konsumistische Haltung – einen Mangel an Auseinandersetzung.

Jede Auseinandersetzung wirft Probleme auf und lässt neue Ideen entstehen, die häufig nicht unmittelbar bearbeitet werden können. Als Überhänge münden sie in weitere Arbeiten:

»Also es ist immer so, eine Arbeit hat die andere hervorgerufen, wir versuchen immer so einen Dialog während wir an einer Arbeit sind. Natürlich kommen neue Ideen und dann sagen wir ah, vielleicht können wir das im Laufe der Arbeit irgendwo liegen lassen, wir können diese Frage nicht direkt beantworten oder bearbeiten, weil die zu komplex oder zu schwierig ist, und zwei Jahre später kommt sie wieder zurück. Wir haben ein paar Sachen, die wir seit längerer Zeit bearbeiten möchten, aber nicht die Leute, oder nicht die Möglichkeiten, oder zu früh, oder die Form nicht gefunden, und denen wir uns schön langsam annähern.«

Eine wichtige Komponente künstlerischer Praxis besteht Schwinger zufolge darin, das jeweilige Vorhaben mit den objektiven Gegebenheiten beziehungsweise Verfügbarkeiten in Einklang zu bringen. Dieser Akt wird als ein zweiseitiges Engagement aufgefasst: Auf der einen Seite ist die Arbeit von ihrer Konzeption her auf infrastrukturelle Eigentümlichkeiten abzustimmen. Schwinger betont: »Wir sind ja flexibel«, und verweist auf die Notwendigkeit einer gewissen Anpassungsbereitschaft. Auf der anderen Seite machen seine Ausführungen deutlich, dass die arbeitsrelevante Umgebung nicht als etwas

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fixes, sondern vielmehr als gestaltbare Grösse betrachtet wird. Die Künstler versuchen auf verschiedensten Ebenen, Verbündete für ihre Arbeit zu gewinnen und auf die Umwelt zugunsten eines Arbeitsvorhabens gestaltend einzuwirken. »Das ist ein Kampf, eigentlich«, charakterisiert Schwinger die Bestrebungen, Mithilfe und Kooperationen für die Realisierung ihrer Arbeiten zu gewinnen und trotz restringierten Mitteln das Gewünschte auf die Beine zu stellen. Die nüchterne Komponente in Schwingers Perspektive, wie sie sich in der Thematisierung von Orten und Reisetätigkeiten äussert, ist charakteristisch für seinen Denk- und Argumentationsstil überhaupt. Diesem eignet ein bemerkenswerter ›Realitätssinn‹. Zugleich ist seine Perspektive dezidiert auf die Erweiterung von Möglichkeitsräumen gerichtet – energisch bestrebt, Realitäten zugunsten eines künstlerischen Vorhabens zu verändern. Diese zwei Komponenten sind konstitutiv für Schwingers Praxis. Gerade weil sie ein ständiges Ringen implizieren, scheinen glückliche Zufälle wie die Begegnung mit dem Produzenten in den Strassen Berlins umso willkommener zu sein. ›Glückliche Zufälle‹, über die auch andere Kunstschaffende gerne sprechen, scheinen eine gewisse Wohlgesonnenheit des Schicksals zu bezeugen.

Schwinger verknüpft mit der künstlerischen Tätigkeit ein aufklärerisches Anliegen, wobei zur Beschreibung der eigenen Herangehensweise Konzepte wie »Hinterfragung«, »Konfrontation«, »Auseinandersetzung« zentral sind. Die Herausforderung scheint massgeblich darin zu bestehen, den Betrachter als reflektierendes Wesen anzusprechen, eine bestimmte Art und Weise von Befragung zu präsentieren und daran anknüpfende Überlegungen zu provozieren. Zwei Komponenten dieser aufklärerischen Positionierung kommen im Interview zur Sprache: Zum einen spielen – was die zu analysierende Position und die Strategien der Befragung angeht – Medien eine zentrale Rolle. Die Komplexität der Befragung steht in engster Wechselwirkung mit ihren technisch-medialen Komponenten. Zum anderen wird in ihrer Arbeit Historizität betont und die Frage ins Zentrum gerückt, wie zu einem anderen Zeitpunkt mit anderen Mitteln ähnlich gelagerte Probleme bearbeitet wurden. Es sind weniger genealogische Bestrebungen, die die historische Befragung motivieren; vielmehr geht es um eine Form der Distanzierung und der Unterbrechung, die die Gegenwart zu erhellen sucht. So wie das epische Theater Brechts mit den Mitteln der Montage und der Unterbrechung darauf zielt, das Publikum zu desillusionieren, suchen Schwinger und Moser mit ihren Arbeiten auf die Aktivierung des Publikums – auf die »Entdeckung der Zustände« hinzuwirken.[5] Künstler präsentieren dieser Konzeption zufolge nicht eine hö-

5 Benjamin (1991 [1934/1966]: 698); Benjamin (1991 [1931/1966]) – Kritisch diskutiert das Verhältnis von Politik und Dichtung (vornehmlich im Spätwerk Brechts) Arendt (2001).

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

here Wahrheit, sondern versuchen, möglichst pointiert eine Position zu formulieren, die Reflexionsprozesse über gegenwärtige Konstellationen auslöst.

Kunst im Kollektiv

In Schwingers Erzählung ist künstlerische Arbeit in selbstverständlicher Manier als kollektive Praxis präsent. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass das künstlerische Subjekt, wegen der Zusammenarbeit mit Moser, fast ausnahmslos im Plural beziehungsweise als ein »Wir« auftaucht. Die grundlegende Annahme von Kunst als kollektiver Arbeit überschreitet indes diesen Rahmen. Die Perspektive verweist auf eine notwendige Bündelung von verschiedenen relevanten Kenntnissen, Fertigkeiten und Aktivitäten, ohne die künstlerische Arbeit undenkbar wäre. Er und Moser fungieren zugleich als Autoren, Regisseure, Organisatoren, Diskutanten, Kameramänner und gelegentlich als Schauspieler. Die eigene Rolle macht Schwinger nicht zuletzt darin aus, weitere Verbündete und Mitstreiter zu suchen – Personen zu motivieren, sich mit Ressourcen, Energien, Fertigkeiten und Reflexionen am jeweiligen Unterfangen zu beteiligen, wobei sich das Engagement nicht auf Formen funktionaler Arbeitsteilung reduzieren lässt.

Ein zentrales Moment künstlerischer Arbeit besteht Schwinger zufolge darin, Perspektiven der Befragung – Ideen und Entwürfe – zu entwickeln und zu radikalisieren. Damit zusammenhängend sieht er die Bedeutung des Gegenübers massgeblich darin, Ideen auf ihre Stärke hin überprüfen zu können. Welche Kriterien hier zum Tragen kommen, thematisiert Schwinger nicht. Indes betont er mehrfach, dass die Arbeit (zunächst zu zweit) nicht auf Kompromiss ausgerichtet ist, sondern auf Kritik; eine Idee muss gewissermassen beide überzeugen können, damit sie verfolgt wird. Debatten werden als Kontrollinstrumente betrachtet, die die Stärke eines Konzepts, einer Position zu prüfen haben. Dies lässt sich gut aufzeigen anhand der Art und Weise, wie Schwinger die Zusammenarbeit zwischen ihm und Moser erläutert:

»Also die Streitereien haben wir, natürlich, und heftige Auseinandersetzungen eigentlich. Aber es ist auch eine Arbeit, die nicht auf Kompromissen basiert. Wir wollen da nicht einen milchigen Kompromiss finden. Wir versuchen, die Stärke der Idee durchzusetzen. Und dann, wenn sie nicht kommt, lassen wir sie fallen.«

In diesen Prozess werden manchmal sehr gezielt, manchmal eher ad hoc andere Akteure einbezogen. Auch diese Schritte sollen zur Schärfung der Perspektive und gewissermassen zur Radikalisierung der Arbeit beitragen. Unterstellt ist in Schwingers Perspektive die Annahme, dass eine Arbeit gewinnt, wenn sie ein höheres Reflexionsniveau erreicht – wenn die mit ihr verknüpften Positionierungen von möglichst unterschiedlichen Seiten her beleuchtet

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und engagiert kritisiert werden. Diese Art der Befragung erlaubt es den Künstlern, die Arbeit vom Standpunkt einer »erweiterten Denkungsart« aus zu betrachten.[6]

»Wie in einem unfreiwillig gewählten Exil.« Atelier und Subjektivität

Im Unterschied zu Philippe Schwinger, der diese Dimension kaum thematisiert, setzen die Beschreibungen von Andreas Dobler (1963) bei räumlich-architektonischen Komponenten der Auslandateliers an. Sie rücken konkrete Örtlichkeiten und deren Atomsphäre ins Zentrum, um vor diesem Hintergrund die Bedeutung eines Aufenthaltes für die eigene Arbeit zu diskutieren. Zum Zeitpunkt des Interviews ist Andreas Dobler etwas über vierzig Jahre alt und unlängst aus Nizza zurückgekehrt, wo er nach New York und Paris seine dritte Residenz verbrachte.[7] Vier Monate dauerte sein Aufenthalt an der Villa Arson, die eine Kunstschule, einen Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst sowie ein Studioprogramm umfasst. Dobler berichtet, dass sich die Villa Arson in einer »wunderschönen Anlage« befinde, die mit ihren Zypressen und Olivenbäumen das Gefühl vermittele, »man sei in einem Club Med für Künstler«. Das Klima sei »super kommunikationsfördernd« gewesen – man habe zusammen gekocht und gegessen, »bei schönem Wetter natürlich immer im Garten draussen«. Diese Umgebung sei »ideal zum Sein«, dem Arbeiten hingegen nicht sehr förderlich gewesen. Dobler führt dies zum einen auf das gesellige und beschauliche Klima zurück, das er, bei all seinen schönen Seiten, als »ablenkend von der eigenen Arbeit« beschreibt. Zum anderen macht er die konkreten räumlich-infrastrukturellen Charakteristika der Studios (eine »Notlösung«) dafür verantwortlich. Zunächst seien längere Zeit gar keine Arbeitsräume zur Verfügung gestanden: »Das hat noch gestrichen werden müssen und dann hat es Probleme gegeben mit dem Schloss. Und dann ist das extrem lange gegangen, bis wir endlich die Schlüssel bekommen haben, das ist sicher etwa ein Monat gegangen.« Die schlussendlich zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten hatten in Doblers Augen mit einem Atelier wenig zu tun. Mehr als recherchieren und skizzieren sei da kaum möglich gewesen:

»Der Arbeitsraum ist mehr so ein Büro gewesen. Wir haben eigentlich in so improvisierten Räumlichkeiten, also wo ehemals die alten Computerräume gewesen sind,

6 So betont Hannah Arendt in ihrer Auseinandersetzung mit Kants Konzeption der »erweiterten Denkungsart«: »Kritisches Denken ist nur möglich, wo die Standpunkte aller anderen sich überprüfen lassen.« Arendt (1998: 60)

7 Das Interview mit Andreas Dobler fand im Sommer 2004 in Zürich (Restaurant Gloria) statt.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die haben wir nutzen können. Die haben einfach so eine Büroatmosphäre, wenig Licht, fast so gewirkt wie ein Gestapo-Verhörzimmer.«

Das Eigentümliche des Daseins in Nizza gegenüber seiner Lebenspraxis in Zürich beschreibt Dobler denn auch explizit als Erschwerung und betont:

»Es ist ein grosser Unterschied, weil ich natürlich in Zürich viel schneller bin, in Zürich kannst du natürlich extrem schnell in die Bibliothek, ins Museum, in die Schule für Gestaltung, oder bist schnell in der Migros und kaufst deine Sachen ein, bist schnell beim Bahnhof, und durch das habe ich natürlich, da ich all diese Etappen schnell machen kann, die ich machen muss, habe ich mehr Zeit für die Arbeit selbst. Und ich arbeite da eigentlich konzentrierter. Und da fühle ich mich viel mehr so in meinem Reich in Zürich, weil ich habe einfach alles um mich herum, auch alles Anschauungsmaterial, das ich brauche, also fast alle Bücher und Abbildungen und von daher, das ist eigentlich der wesentliche Unterschied, dass ich da mehr so meinen Kosmos um mich herum habe, und dort muss ich alles zuerst einmal neu zusammensuchen.«

Die Anstrengungen, derer es bedurfte, um sich »dort« so etwas wie einen Arbeitskosmos zu erschaffen und in »einen Arbeitsrhythmus rein zu kommen«, sind in Doblers Erzählung nahezu allgegenwärtig. Bemerkenswert ist, dass Nizza diesbezüglich keine Ausnahme bildet. Vergleichbare Schwierigkeiten – teils in drastischerer Weise – sind auch im Zusammenhang mit den Aufenthalten in New York und Paris aufgetaucht. Alle drei Residenzen reflektiert Dobler als durch Restriktionen gekennzeichnete Arbeitssituationen. Um verstehen zu können, weshalb er ihnen dennoch etwas abgewinnen kann, ist seine Berufsbiographie sowie sein Selbstverständnis als Künstler genauer in den Blick zu nehmen.

Kunst als Gegenwelt

Nach Abschluss der obligatorischen Schulzeit absolvierte Dobler zunächst eine kaufmännische Lehre, obschon ihn mit diesem Beruf, wie er erklärt, wenig verband: »Habe das eigentlich auf Wunsch der Eltern gemacht. Habe aber in dieser Zeit schon immer gewusst, dass ich eigentlich Künstler sein will und habe auch sehr intensiv gezeichnet und mir wie eine Gegenwelt zum KV-Alltag aufgebaut.« Dobler charakterisiert seine Affinität zur Kunst als Weg der »Reibung gegen das Elternhaus« und bringt sein Interesse an ihr massgeblich mit dem Wunsch nach einer anderen Lebensführung in Verbindung. »Relativ langweilig« seien Herkunftsmilieu und Herkunftsort gewesen: »Es hat für mich eigentlich wie danach gerufen, mir meine eigene Phantasiewelt zu erschaffen. Das ist sicher ausschlaggebend gewesen.« Nach der Lehre arbeitete Dobler nicht im erlernten Beruf, sondern widmete sich primär der

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

künstlerischen Arbeit. Im Alter von zwanzig Jahren ging er an die Basler Schule für Gestaltung und besuchte die Fachklasse für »Freies Gestalten«. Wenige Jahre nach deren Abschluss wurde Dobler von der Eidgenössischen Kunstkommission eingeladen, sich am P.S.1 in New York um eine Residenz zu bewerben. Dobler erzählt, er sei von dieser Einladung nicht gerade überwältigt gewesen:

»Ich muss sagen, ich bin in dieser Zeit gerade aus L.A. zurückgekommen und habe gefunden, jetzt habe ich von Amerika genug, und habe mir wirklich auch nicht Mühe gegeben bei dieser Dokumentation, habe wirklich eine ganz schlampige Dokumentation eingereicht, und es hat mich eigentlich nicht wahnsinnig interessiert. Und dann habe ich es bekommen und bin zuerst gar nicht sicher gewesen, ob ich wirklich gehen soll. Und dann habe ich aber gehört, wie viel Geld man bekommt und habe gefunden, ja, unter diesen Umständen gehe ich natürlich.«[8]

Der Aufenthalt in New York verschärfte jedoch die damals schwelende Krise mit der Kunst und dem Malen. Nachdem es in den Jahren unmittelbar nach Beendigung der Fachklasse ›gut lief‹, nicht zuletzt ausstellungsmässig – Dobler konnte beispielsweise bald nach Studienabschluss an der Biennale Venedig ausstellen –, habe er in dieser Zeit an einer Art »Burnout-Syndrom« gelitten: »Bin nicht sicher gewesen, ob ich überhaupt noch in der Kunst weitermachen soll.« Die Konstellation in New York hat seiner Erzählung nach das Fass vollends zum Überlaufen gebracht. Das P.S.1, wo sich sein Atelier befand, beschreibt Dobler in verschiedenen Hinsichten als abschreckend. Die anderen dorthin entsandten Künstler etwa haben »wirklich ziemlich emsig gearbeitet und ich habe das Gefühl gehabt, die Künstler sind angekommen und haben genau das weitergemacht, was sie eigentlich schon daheim gemacht haben, und vielleicht bin ich durch das auch ein wenig blockiert gewesen, ich habe wie das Gefühl gehabt, das muss ich nicht auch noch machen«. Seiner Erzählung zufolge ist er der Kunstszene möglichst aus dem Weg gegangen und hat vor allem für sich Gitarre geübt, Leute getroffen sowie »andere Sachen ausprobiert«: »Es ist wirklich so ein Abtasten gewesen von neuen Möglichkeiten.«

Zurück in der Schweiz widmete sich Dobler einige Jahre lang hauptsächlich der Musik und engagierte sich im Bereich der Bühnenkomödie – sowohl als Drehbuchautor wie auch als Schauspieler. Mitte der 1990er Jahre (im Alter von etwas mehr als dreissig Jahren) griff er die Malerei wieder auf und war auch sporadisch an Ausstellungen vertreten. In dieser Phase fand sein zweiter Atelieraufenthalt statt. Dobler beteiligte sich am Stipendienwettbe-

8 Die Reise nach L.A. finanzierte Dobler mit Hilfe des Eidgenössischen Kunstpreises, den er damals erhalten hatte. Während des Aufenthaltes hat er sich seiner Erzählung nach vor allem mit Musikern getroffen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

werb seines Wohnortes und gab als erste Priorität einen Werkbeitrag und als zweite Priorität das Atelierstipendium für die Cité Internationale des Arts in Paris an, das ihm schliesslich zugesprochen wurde. Auch diesen räumlich-architektonischen Kontext, von dem Dobler berichtet, er habe mit seinen langen Korridoren und Tropenholztüren »so ein wenig das Ambiente von einem, bös gesagt, von einem Künstlergefängnis«, thematisiert er wegen der Platzverhältnisse (das Studio ist »wirklich so eine Zelle« gewesen) als restringierend:

»Ich habe dort vor allem viel gezeichnet und Tuscharbeiten gemacht. Also Tusch auf Papier. Auch im Hinblick, dass ich die Arbeiten bequem in die Schweiz zurück habe transportieren können. Aber auch, weil ich nicht Lust gehabt habe, in einem Raum, wo ich auch noch schlafe, irgendwie mit Ölfarben zu malen.«

Dobler hat augenscheinlich aus der Not eine Tugend gemacht – erklärt, er habe die Zeit auf »vielfältige Art« zu nutzen versucht, sei »viel flaniert« und habe »endlich mal den Flaubert gelesen«.

Dobler steht dem System der Atelierstipendien als einer der wenigen Interviewten durchaus kritisch gegenüber. Was seine eigene Arbeitspraxis betrifft, »wäre es eigentlich nicht unbedingt notwendig«. Wichtige Anregungen und Anschauungsmaterial findet Dobler seiner Erzählung nach vornehmlich in Büchern, Printmedien sowie im Internet. Seine Arbeiten seien weder installativ noch ortsspezifisch, inhaltlich gäbe es kaum lokale Bezüge: »Ich bin natürlich schon einer, der wie so aus dem eigenen Kosmos schöpft, aus der privaten Mythologie.« Seine Zweifel an der Adäquatheit von Atelierstipendien transzendieren indes die eigene Praxis und sind durchaus grundsätzlicher Art. Angesicht der (zumindest zeitweilig) gesunkenen Reisekosten sowie dem diagnostizierten Verschwinden lokaler Differenzen zieht Dobler in Zweifel, ob es sich bei Atelierstipendien um ein zeitgemässes Mittel der Kunstförderung handele – mutmasst, dass es »irgendwie auch so aus einem alten romantischen Gedanken heraus kommt, dass man den Künstler ins Ausland schickt, damit er dann von dort etwas zurückbringt und vom Ausland inspiriert wird«. Auch gibt er zu bedenken, dass die Art und Weise, wie man als Stipendiat einen Ort erfährt, kaum ›authentisch‹ sei:

»Man sieht einen Ort so wie durch eine goldene Glocke. Es entspricht nicht der Wirklichkeit, wie es andere erleben, die gleichzeitig noch arbeiten müssen, also oder, in New York, wo die Leute sehr viel arbeiten müssen, um den Lebensstandard aufrecht zu erhalten, den du hast mit dem Geld vom Bund. Das ist wie eine künstliche Situation, die das Bild völlig verzerrt.«

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Residenzen zwischen Störung und willkommener Ablenkung

Obschon Dobler diesem Mittel der Kulturförderung auf verschiedenen Ebenen Effektivität abspricht und gar konstatiert, in New York und Paris habe er sich manchmal »wie so in einem unfreiwillig gewähltem Exil« gefühlt, nimmt er es immer wieder in Schutz und verteidigt es als »Bereicherung«, »Luxus« und angenehme Erscheinung. An keiner Stelle plädiert er für seine Umwandlung etwa in Werkbeiträge, obgleich es ihm selbst zu einem wichtigen Teil Finanzierungsquelle war. Diese bei aller Kritik positive Einschätzung gründet darin, dass Dobler mit den Aufenthalten eine gewisse Narrenfreiheit und Entlastung vom Ernst des Lebens assoziiert. Dass man als Künstler im Kontext dieser Aufenthalte »ein wenig fremdbestimmt« ist, beurteilt er denn auch explizit als ambivalent. Die Residenzen stehen auf der einen Seite für ›Zwang‹ und Unfreiwilligkeit, auf der anderen Seite für Entlastung vom Prinzip der Selbstverantwortung. Diese Haltung korreliert mit Doblers Auffassung, dass Residenzen in die Künstlerjugend gehören, wobei er diese Lebensphase implizit mit der Zeit zwischen zwanzig und vierzig identifiziert. Dobler thematisiert sein Leben in dieser Zeit massgeblich als Experimentierphase, in der es (mehr oder weniger freiwillig) verschiedene Sachen auszuprobieren galt, er »viel Musik gemacht und auch andere Flausen im Kopf gehabt« habe. Dass sich die Aufenthalte in New York und Paris hinsichtlich der Malerei als hinderlich erwiesen haben, beurteilt Dobler insofern als unproblematisch, als er damals keineswegs »dauernd das Bedürfnis« verspürt habe, sich in diesem Medium zu betätigen. Verschiedene Passagen des Interviews weisen darauf hin, dass ihm in dieser Zeit eine »seriöse Künstlerexistenz« vergleichbar suspekt war wie jede andere seriös-bürgerliche Lebensführung. Disziplin, Fleiss sowie Betriebsamkeit tauchen als Prinzipien auf, von denen es sich in dieser Altersphase ganz im Sinne der Bohème des 19. Jahrhunderts zu distanzieren galt. Positiv zur Sprache kommt demgegenüber ein Dasein, das sich gegen Spezialisierung richtet und sich durch Spontaneität, impulsive Betätigung und eine durchaus sprunghafte Hingabe an jeweils aktuelle Interessensgegenstände auszeichnet.

Doblers Ausführungen bringen indes auch zum Ausdruck, dass sich im Kontext seines vierzigsten Geburtstags gewisse Verschiebungen in der Lebenspraxis sowie in der Selbstwahrnehmung zugetragen haben. Diese gehen mit einer Anstellung als Dozent an einer Kunstschule einher, die in zeitlicher und finanzieller Hinsicht eine gewisse Kontinuität in sein Dasein gebracht hat. Auch scheint sie Doblers Selbstverständnis nicht unberührt gelassen zu haben. Er beschreibt seine Dozentenrolle als »sehr interessant« und erklärt, er habe da »quasi so ein wenig Vorbild« zu sein und sei »auch der, der motivieren muss«. Diese Verschiebungen involvieren zudem eine Art Spezialisierung in der Arbeitspraxis – eine verstärkte Fokussierung auf das Medium der Male-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rei. Dobler beschreibt dies als Prozess, der sich sowohl von innen als auch von aussen abgezeichnet hat, durchaus im Sinne des Bourdieuschen »amor fati«. So präsentiert sich die Fokussierung auf der einen Seite als objektiver Zwang:

»Jetzt habe ich das Gefühl, ich könne mich gar nicht mehr anders entscheiden, weil jetzt ist es eh schon zu spät. Das kann man mit dreissig und fünfunddreissig, da habe ich eher das Gefühl gehabt, jetzt könnte ich noch etwas anderes machen in meinem Leben, etwas ganz anderes. Und jetzt habe ich wirklich das Gefühl, jetzt bin ich in einem gewissen Alter, wo es nicht mehr möglich ist, viele Sachen sind tatsächlich für mich persönlich nicht mehr möglich, weil ich wie die Rolle nicht mehr ausfüllen kann.«

Auf der anderen Seite bringt Dobler diese ›Unausweichlichkeit‹ damit in Verbindung, dass sich die Malerei (etwa gegenüber der Musik oder der Arbeit an Drehbüchern und Filmprojekten) als das am besten zu ihm passende Medium herauskristallisiert habe:

»Die Malerei entspricht natürlich sehr auch meinem Temperament, ich kann wirklich auch relativ schnell mal etwas verwirklichen, das auch eine gewisse Grösse hat, ohne aber irgendwie lange auf Hilfe von anderen Leuten angewiesen zu sein. Das gefällt mir eigentlich noch, dass ich relativ schnell innerhalb von ein bis zwei Wochen ein grosses Werk umsetzen kann. Es ist dann da und das gibt mir eine gewisse Befriedigung von der Arbeit her.«

Im Interview finden sich mehrfach Äusserungen, die nahe legen, dass Dobler heute geradezu eifersüchtig über die Zeit wacht, die ihm für die Arbeit im Atelier zur Verfügung steht.

Die skizzierte Verschiebung dokumentiert sich auch in der Art und Weise, wie Dobler über seine Atelieraufenthalte nachdenkt. Während er im Falle von New York und Paris den durch den Stipendienaufenthalt eröffneten Möglichkeitsraum quasi problemlos (ohne damit inneren Anstoss zu provozieren) für anderes nutzte, scheint er sich in Nizza plötzlich massiv daran gestossen zu haben, dass die Abwesenheit vom heimischen Atelier mit Erschwerungen hinsichtlich der künstlerischen Arbeit einherging. Auch lässt er durchblicken, dass er aus heutiger Sicht die Aufenthalte in Paris und New York wohl anders nutzen würde – vom Atelier am P.S.1 intensiver Gebrauch machen und in beiden Städten verstärkt Kontakte in der Kunstszene suchen würde. Mit dem Phänomen des Atelierstipendiums assoziiert er so sehr eine gewisse Jugendlichkeit und ›Unseriosität‹, dass er sich zum Zeitpunkt des Interviews nicht mehr vorstellen kann, irgendwo »Künstler in Residenz« zu sein. Dieser schönen Ablenkung sieht er sich ein für allemal entwachsen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Brot und Kurzweil

Schwinger und Dobler haben nicht allein an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Konstellationen ihre Aufenthalte zugebracht, sondern stehen auch für zwei divergente künstlerische Konzepte. Schwingers Perspektive zielt mit ihrem aufklärerischen Gestus auf die Befragung einer intersubjektiven Realität. Die künstlerische Arbeit soll das Publikum vornehmlich als reflektierende Zeitgenossen ansprechen. Sie ist dann ›gelungen‹, wenn diese in Denkprozesse involviert und Erkenntnisse generiert werden. Diese in der Tradition von Brecht stehende Auffassung von Kunst als (Gesellschafts-)Kritik umfasst ein künstlerisches Subjekt, das vom Konzept des schöpferisch-expressiven Einzelgenies denkbar weit entfernt ist.[9] Es formiert sich vielmehr als Kollektiv und setzt auf die Rationalität intersubjektiver Auseinandersetzung.[10] Atelierstipendien werden vornehmlich als Medium reflektiert, um in soziale Settings hineinzukommen, in denen die eigene Arbeit anschlussfähig ist und möglichst gut gedeihen kann. Doblers Positionierung steht hingegen stärker in der Tradition der Neuen Wilden und hat Affinitäten zu Praktiken der Zürcher »Rocker-Maler und Maler-Rocker« der 1980er Jahre.[11] Künstlerische Arbeit fungiert dabei als Ausdruck einer schöpferischen Subjektivität, die sich zwar durchaus auch mit kollektivem Bildmaterial auseinandersetzt, jedoch weniger auf Aufklärung denn auf eigensinnig-subjektive Weltschöpfungen zielt. Mit den Neuen Wilden teilt Dobler nicht nur die Affinität zur Malerei, sondern auch Grenzgänge und ausladende Exkursionen in Richtung Musik, Popkultur und Literatur. In seiner Wahrnehmung erweist sich Subjektivität als zentraler Wert und wird als Ideal vom staatlichen Apparat und gesellschaftlichen Zwängen abgegrenzt. Dass Dobler die institutionellen, räumlichen Gegebenheiten seiner Auslandstudios allesamt entweder mit Formen des standardisierten Massentourismus (Club Med) oder totalitärer Institutionen vergleicht, ist symptomatisch für diesen Blick. Auch konstituiert sich die Sozialität des Künstlers hier kaum aus Reflexionskollektiven, sondern besteht massgeblich aus wahlverwandten Verbündeten, die mit der künstlerischen Arbeit im engeren Sinne wenig unmittelbar zu tun haben. Die Arbeit im engeren Sinne findet vergleichsweise klassisch beziehungsweise einsam im Atelier statt, wobei dieser Kultort und seine Umgebung als Inbegriff des Individuell-Persönlichen fungieren. Das eigene »Reich« ist als unveräusserbar und unersetzlich unterstellt; (vorübergehende) Studios in der Fremde vermögen nicht mit ihm zu konkurrieren. Persönliche Routinen werden nicht problematisiert,

9 Vgl. zur Praxis der Gesellschaftskritik Walzer (1997)

10 Auf Brecht beruft sich auch der von Schwinger im Interview erwähnte Harun Farocki, dessen Arbeiten medien- und gesellschaftskritisch angelegt sind. http://www.farocki-film.de/, 13. September 2008

11 Adriani (2003); Fischer/Lütscher (1991)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sondern stehen vielmehr für eine quasi optimal funktionierende, im positiven Sinne eingeschliffene eigene Praxis.

In gewissen Dimensionen konvergieren die Positionen und Stellungnahmen der Künstler indes auch. So haben beide, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, kaum Affinitäten zu der ansonsten stark verbreiteten – man ist geneigt zu sagen: hochmodischen – Auffassung vom Künstler als Nomaden; vielmehr wird das Reisen beziehungsweise der Tourismus skeptisch in den Blick genommen. Diese Haltung korreliert mit Entsprechungen in der jeweiligen Arbeits- und Lebenspraxis sowie mit einer gewissen Ferne beider Kunstschaffenden zum globalisierten Galeriensystem. Doblers Existenz zeichnet sich zum einen einhergehend mit seiner Dozentur in Zürich und zum anderen vor dem Hintergrund einer regelmässigen, aber in quantitativer Hinsicht nicht sehr intensiven Ausstellungstätigkeit durch einen starken Lokalbezug aus. Die Praxis von Schwinger und Moser ist durch eine intensivere Reisetätigkeit bestimmt – das Künstlerduo bestreitet mehrere Ausstellungen jährlich und arbeitet teils auch ortsspezifisch, was längere Aufenthalte vor Ort mit sich bringt.[12] Da sie jedoch häufig im Medium des Filmes und an einer Produktion mitunter bis zu einem Jahr arbeiten, verkörpern sie kaum das Modell des hypermobilen, sprunghaft aktiven künstlerischen Subjekts. Was Atelieraufenthalte betrifft, erwecken sowohl die Ausführungen von Schwinger als auch jene von Dobler den Eindruck, dass sich Kunstschaffende während ihres Atelieraufenthaltes massgeblich am Studioort aufhalten. Dies trifft indes nur beschränkt zu. Kunstschaffende, die im internationalen Galeriensystem und/oder im nicht-kommerziellen Ausstellungswesen Fuss fassen konnten, sind auch während ihrer Stipendiatszeit häufig unterwegs, was vornehmlich in der Anwesenheitspflicht von Künstlern bei Ausstellungseröffnungen gründet. Dies gilt umso mehr für installativ arbeitende Kunstschaffende, bei denen der Arbeitsort weitgehend mit dem Ausstellungsort zusammenfällt. Das Auslandstudio fungiert in diesen Fällen nur beschränkt als Produktionsstätte; es dient vornehmlich als Basis für organisatorische und planerische Arbeiten und das Atelierstipendium als Finanzierungsquelle.

Auch in einer anderen Hinsicht sind die Positionierungen von Schwinger und Dobler quasi konvergierend atypisch. Eine Komponente, die in den Interviews mit beiden Künstlern kaum (oder dann in abgewerteter Form als kultureller Tourismus) zur Sprache kommt, ist das kulturelle Angebot in den Metropolen. Von vielen Künstlerinnen und Künstlern wird dieses als zentrales Moment von Atelieraufenthalten beschrieben, besonders wenn sie zuvor noch nie in einem grossstädtischen Setting gelebt haben. Das kulturelle Angebot ist dabei als Nahrung und die Künstlerin als Medium unterstellt. »Ich glaube, es geht schon ums Leben,« betont ein Künstler mit Blick auf das Instrumenta-

12 Vgl. zur Geschichte und zu Formen dieses Zugangs Kwon (2004a)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rium und plädiert dafür, Kunstschaffende möglichst in pulsierende Städte zu schicken, wo die Chancen am grössten seien, quasi bei Laune und damit auch produktiv zu bleiben.[13]

Explorative Unternehmungen

Die Perspektive des *Arbeitens in…* transformiert sich mitunter in eine des *Arbeitens über…*, wobei der Aufenthaltsort weniger als Infrastruktur denn als Untersuchungsgegenstand reflektiert wird. Mehrere Kunstschaffende sprechen im Interview von einer explorativen Wende, die sich während des Atelieraufenthaltes vollzogen habe. Insbesondere das Medium der Photographie scheint eine Affinität zu solchen Neuausrichtungen zu haben. So erzählen zwei Künstler, dass sie im Verlaufe ihrer Atelierstipendien-Biographie angefangen haben, die Aufenthalte intensiv für die ›Datenerhebung‹ und Motivsuche zu nutzen: Künstler U[14], der im Alter zwischen Ende zwanzig und vierzig zahlreiche Atelieraufenthalte in verschiedenen europäischen Städten und in New York zubrachte, erklärt, im Kontext seiner ersten Atelieraufenthalte in Paris und Rom die Stadtphotographie ›entdeckt‹ zu haben – »vorher ist meine Arbeit ziemlich anders gewesen, viel abstrakter und konzeptueller.«[15] Die Änderung in seiner Arbeitsweise beschreibt U als provoziert durch visuelle Eigentümlichkeiten der Aufenthaltsorte – durch Roms inspirierendes Strassenleben sowie die Stadt Paris, »die ja wirklich auch unheimlich viel bietet visuell«. U betont, Atelierstipendien seien für ihn ausgesprochen gut gewesen, weil er so verschiedene Städte besuchen und photographieren konnte.

Von einer ähnlichen Erfahrung erzählt ein anderer Künstler. Er hatte als Filmer ein Rom-Stipendium erhalten und war eigenen Ausführungen zufolge frustriert über die mit diesem Medium verbundenen Schwierigkeiten der Finanzierung:

»Beim Film geht es nur noch darum Geld zu suchen, und dann hat es sich dort ein wenig massiert, diese Absage ist quasi gekommen, und das gibt so wie eine Frustration, und dann bin ich eigentlich, ich habe immer photographiert, aber dann bin ich einfach raus und habe gesagt, okay, jetzt probiere ich anstatt etwas zu erzählen etwas zu machen, und nicht immer nur diese Papiere zu produzieren, die Geschichten quasi, die du dann nachher nicht realisieren kannst. Photographie kann ich mir leisten.

13 Interview Künstler A, 2004

14 Bei kürzeren Darstellungen sowie berufsbiographisch heiklen Aspekten oder Aussagen wird zur Anonymisierung auf Pseudonyme in Form von Grossbuchstaben zurückgegriffen. Mit den richtigen Personennamen wird dort gearbeitet, wo aufgrund der diskutierte Werke und Aufenthalte die Identität des jeweiligen Akteurs auf der Hand liegt.

15 Interview Künstler U, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Es hat viel mit Frustration zu tun gehabt, mit so einem Superdruck irgendwie, endlich etwas zu realisieren. Und es hat ein Photolabor dort und ich habe einfach angefangen zu experimentieren und kleine Geschichten erzählt auf einem Photo.«[16]

Mit dieser photographischen Tätigkeit waren ausgiebige Spaziergänge verbunden. Der Künstler erzählt, dass diese dann während der folgenden Aufenthalte zu einem zentralen »Arbeitsinstrument« avanciert sind und von ihm quasi vorsätzlich unternommen wurden. Diese Technik hat er auch in heimischen Gefilden anzuwenden versucht, was aber so gut wie unmöglich war. Um eine bestimmte (städtische) Landschaft zu erforschen, bedarf es Künstler E zufolge der Neugierde, die sich an Unbekanntem entzündet. Wenn sich auch die Heimat nach der Rückkehr von einem Atelieraufenthalt jeweils etwas fremd ausnahm, so war sie doch zu wenig exotisch, um längerfristig zu explorativen Annäherungen zu verleiten.[17] Gemäss E war dieser Umstand wesentlicher Ansporn, sich immer wieder um Atelierstipendien zu bewerben und teils auch auf eigene Faust längere Zeit in fremden Kontexten zu verbringen. Wenn sich auch der Blick von E massgeblich auf visuell-formale Momente richtet – auf eine »andere Farbigkeit«, »andere Lichtsituationen« –, so klingt in diesen Überlegungen ein quasi-ethnographischer Zugang an, der auf das Vertraute bekanntlich schwieriger zu richten ist und sich gegenüber Unvertrautem scheinbar ›automatisch‹ eröffnet.

Dass der fremde Kontext zum Bezugspunkt für die eigene Arbeit wird – davon ist vornehmlich im Falle von Aufenthalten jenseits Westeuropas oder Nordamerikas immer wieder die Rede. Doch stehen diese Aufenthalte weder durchgehend im Zeichen eines solchen Zuganges noch beschränkt sich der quasi-ethnographische Blick auf Destinationen jenseits abendländischer Kulturen. Er kommt auch im Zusammenhang mit Kunstmetropolen wie Berlin oder New York zur Sprache und zielt dort massgeblich darauf, standardisierte Ansichten, erzeugt und verbreitet nicht zuletzt durch Filmmedien, zu unterlaufen und Gegenansichten zu präsentieren.[18] Freilich hängt der Umstand,

16 Interview Künstler E, 2004

17 Das Phänomen der Befremdung der eigenen Heimat bringt Alfred Schütz im Aufsatz über den Heimkehrer pointiert zum Ausdruck: »Dem Heimkehrer bietet die Heimat – zumindest am Anfang – einen ungewöhnlichen Anblick.« Schütz (1972 [1945]: 70)

18 So erklärt eine Künstlerin, deren Aufenthalt in New York durch explorative Unternehmungen geprägt war: »Man kommt dahin, die ersten drei Wochen hat man so viele Bilder im Kopf, die man von New York schon gesehen hat, in Heften, in Filmen, in was auch immer. Und die ersten drei Wochen muss man eigentlich nur Bilder abtragen, bis man überhaupt etwas sieht. Also das ist mein Eindruck gewesen. Es ist ganz viel vermeintlich bekannt. Und da muss man sich wie durcharbeiten, bis man etwas sehen kann.« Interview Künstlerin C, 2004 – Eine Analyse der visuellen Kultur New Yorks unternimmt Tallack (2005); zum Phä-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

dass im Zusammenhang mit Atelierstipendien häufig von quasi-ethnographischen Strategien die Rede ist, nicht alleine mit dem Kontextwechsel zusammen, der mit diesem Instrumentarium verbunden ist. Seit den 1960er Jahren sind im Kunstfeld verschiedene Formen der ortsspezifischen Arbeit aufgetaucht, die teils ausgeprägt kulturalistisch konturiert sind. Verstärkt seit den 1980er Jahren ist ein Kunstverständnis präsent, das die Künstlerin in Anlehnung an die Ethnographin oder Kulturforscherin modelliert – Foster spricht von einem neuen Paradigma im Rollenverständnis und der Positionierung von Kunstschaffenden.[19] Kwon situiert die Entstehung von ortsspezifischer Kunst im Kontext des Minimalismus in den späten 1960er und 1970er Jahren, wobei diese Strategien einen dramatischen Bruch mit dem modernistischen Paradigma involvierten:

»Antithetical to the claim, ›If you have to change a sculpture for a site there is something wrong with the sculpture‹, site-specific art, whether interruptive or assimilative, gave itself up to its environmental context, being formally determined or directed by it.«[20]

Ausgehend von einer zunächst vornehmlich physisch-lokalen Auffassung von Ort (»site«), verschob sich die Definition in den vergangenen Jahren verstärkt in Richtung eines diskursiven, konzeptuellen Verständnisses. Damit zusammenhängend wurde die Orts*gebundenheit* (im wörtlichen Sinne) nicht mehr zum entscheidenden Kriterium ortsspezifischer Strategien.[21] Kwon unterscheidet in idealtypischer Manier phänomenologische (an der physischen Räumlichkeit ansetzende), sozial/institutionelle (vornehmlich die Kunstinstitutionen hinterfragende) und diskursive (in einem weiteren Sinne soziokulturelle Phänomene thematisierende) Zugänge.[22] Mit der Verbreitung dieser Strategien kam es zu einer markanten Neuorganisation künstlerischer Praxis. Künstlerische Arbeit im Sinne von Interventionen wird nicht verkauft, sondern primär entlohnt. Damit einhergehend sind künstlerische Subjekte zu eigentlichen Wanderarbeitern mutiert.[23] Die »Arbeit am transportablen Einzel-

nomen der »ikonischen Stadt« vgl. Holert/Terkessidis (2006: 218-227), Löw (2008: 140-186).

19 Foster (1996: 172f.)

20 Kwon (2004a: 11)

21 Kwon (2004a: 38)

22 Kwon (2004a: 29f.)

23 Die Konturen dieser Arbeitspraxis umreisst Kwon folgendermassen: »The increasing institutional interest in current site-oriented practices that mobilize the site as a discursive narrative is demanding an intensive physical mobilization of the artist to create works in various cities throughout the cosmopolitan art world. Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker; primarily working now on call) is invited by an art institution to produce a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

werk« ist zwar keineswegs gänzlich verschwunden, doch ist sie nicht mehr selbstverständliche Regel.[24]

Der »ethnographic turn« hängt auch aufs Engste mit den Formen künstlerischer Praxis seit den 1960er Jahren zusammen, die eine ausgeprägte Ausdifferenzierung von Medien und Materialien sowie verschiedene Zugänge der Kontexterforschung umfassen. Das ethnographische »Mapping« einer Institution oder einer Gemeinschaft ist eine charakteristische Form ortsspezifischer Kunst.[25] Foster zufolge hat sich mit dem Aufkommen ethnographischer Perspektiven in den vergangenen Jahren eine signifikante Verschiebung abgezeichnet:

»Recently the old artist envy among anthropologists has turned the other way: a new ethnographer envy consumes many artists and critics. […] Often they draw indirectly on basic principles of the participant-observer tradition, among which Clifford notes a critical focus on a particular institution and a narrative tense that favors ›the ethnographic present‹«.[26]

Damit einhergehend finden sich unter Kunstschaffenden und anderen Akteuren des Kunstfeldes Nähen zu Diskursen der Sozialanthropologie und den Cultural Studies. Gemäss Foster gründet die Anziehungskraft dieser Zugänge massgeblich darin, dass sie erlauben, widersprüchliche Dynamiken im künstlerischen und kulturpolitischen Feld in einer quasi magischen Art zu entschärfen:

»With a turn to this split discourse of anthropology, artists and critics can resolve these contradictory models magically: they can take up the guises of cultural semiologist and contextual fieldworker, they can continue and condemn critical theory, they can relativize and recenter the subject, all at the same time.«[27]

---

may solicit the institution with a proposal.) Subsequently, the artist enters into a contractual agreement with the host institution for the commission. There follow repeated visits to or extended stays at the site; research into the particularities of the institution and/or the city within which it is located (its history, constituency of the [art] audience, the installation space); consideration of the parameters of the exhibition itself (its thematic structure, social relevance, other artists in the show); and many meetings with curators, educators, and administrative support staff, who may all end up ›collaborating‹ with the artist to produce the work.« Kwon (2004a: 46)

24 Groys (2001: 179)

25 Foster (1996: 184-199)

26 Foster (1996: 181)

27 Foster (1996: 183) – Die Affinität zur Ethnographie dürfte weiter darin gründen, dass sie sich bezüglich der Datenerhebung durch »einen ausgeprägten Individualismus« auszeichnet. Amann/Hirschauer (1997: 18)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Diese Tendenzen im Feld der Kunst bieten einen sinnhaften, intersubjektiven Horizont, der dazu motiviert, die Atelierumgebung als Untersuchungsgegenstand in den Blick zu nehmen. Im Folgenden ist diese Konstellation auf der Basis von zwei Fallstudien eingehender zu beleuchten. Es geht hierbei primär darum zu klären, in welchem Verhältnis die jeweilige Arbeitsweise – die eine ist vornehmlich detektivisch-explorativ, die andere primär experimentell ausgerichtet – konkret zum Atelierkontext steht und mit welchem Kunstverständnis die Positionierungen einhergehen.

Ethnographische Wende in der Fremde

Entweder mit einem Atelierstipendium oder »auf eigene Faust«: Claudia Müller (1964) war in den vergangenen Jahren (alleine oder zusammen mit ihrer Schwester Julia) immer wieder für einige Zeit vorübergehend im ›Exil‹.[28] Im Interview charakterisiert sie diese Ortswechsel als Mittel, mit deren Hilfe sich Routinen aufbrechen lassen, und betont deren hohe Bedeutsamkeit für die künstlerische Entwicklung:

»Ich finde es enorm wichtig, weil du sprengst dann immer wieder deine eigenen Verhaltensmuster. Wie du dich definierst, das ist ganz gut, dass das auch eine Kontinuität hat. Aber ich muss mich schon ein wenig, also wir müssen sie immer wieder sprengen, auch bewusst sprengen, damit man ein anderes Level bekommt in der Arbeit. Es ist schon zum Schärfen und um wieder etwas aufzubrechen.«

Claudia Müller (1964) hat nach der Matura in Basel den gestalterischen Vorkurs und anschliessend an der Kunstakademie Düsseldorf während zwei Jahren Veranstaltungen in der Kunstausbildung besucht. Zudem war sie universitäre Gasthörerin in Philosophie und Kunstgeschichte. Julia Müller (1965) hat an der Schule für Gestaltung in Basel Textildesign studiert.[29] Ab 1991 teilten sich die Schwestern in Basel ein Atelier – Claudia zufolge war dies die Ausgangskonstellation für die gemeinsame Arbeit als Künstlerduo:

»Ich bin nach Deutschland gegangen, nach Düsseldorf, als ich noch alleine gearbeitet habe. Und als ich zurückgekommen bin, sie hat in meiner Abwesenheit die Textilfachklasse besucht und hat das abgeschlossen, und hat mein Atelier genommen. Dann komme ich zurück und ich habe gefunden, sie solle doch bleiben, wir teilen das Atelier. Und so ist es entstanden. Dann haben wir zuerst nebeneinander gearbeitet, und schnell ist irgendwie ein Projekt gekommen, wo wir angefangen haben zusammenzuarbeiten.«

28 Das Interview mit Claudia Müller fand im Juni 2004 in Basel statt.
29 Vgl. http://www.sikart.ch/page.php?pid=4&recnr=4021177, 26. Juni 2008

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Als Aufenthaltsorte haben die Künstlerinnen jeweils Destinationen anvisiert, die in ihren Grössenordnungen und bezüglich des Charakters einen ausgeprägten Kontrast zur »Homebase« Basel bilden. So waren sie in Metropolen wie Berlin und New York oder dann an sehr entlegenen Orten, die Claudia Müller als »Hundsverlochete« apostrophiert. Der zwölfmonatige Aufenthalt in New York hat gemäss Müller in besonderer Weise Verschiebungen in der künstlerischen Arbeit provoziert. Bereits vor dieser Residenz hätten sie sich für soziale Verhältnisse interessiert und die Beziehungen zu ihrem Umfeld zum Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit gemacht. Diesen Ansatzpunkt beschreibt Müller als eine Konstante ihrer Praxis. Vor der Residenz in New York war es jedoch primär das intime Umfeld, die privaten und persönlichen Beziehungen der Künstlerinnen, die im Zentrum der Auseinandersetzung standen; jenseits des Atlantiks richtete sich der Blick verstärkt auf eine umfassendere soziokulturelle Ebene. Mit dem Aufenthalt in New York sind sie, so Müller, »weg vom persönlichen, direkten Bereich«, und haben stattdessen angefangen, sich »mehr mit einer Öffentlichkeit zu beschäftigen« – mit »öffentlichen Bildern«, »soziokulturell konnotierten Bildern«. Sie verdeutlicht die Wende, indem sie den Aufenthalt in New York mit demjenigen in Berlin einige Jahre zuvor kontrastiert. Auch Berlin seien sie »heftig auskundschaften gegangen«, ohne dass die Erkundungen jedoch »in die Arbeit eingeflossen« wären. In New York hingegen fand die Auseinandersetzung mit der neuen Umgebung im Rahmen der Arbeit statt – der sozialräumliche Kontext wurde zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Müller beschreibt die Serie von Zeichnungen, die in dieser Zeit entstanden, als Annäherung an das neue kulturelle Setting – den »Life Style« New Yorks – in Form einer quasi ikonographischen Beschäftigung mit dem visuellen Vokabular der Stadt. Sie umreisst dabei die zeichnerische Tätigkeit als Auseinandersetzung mit signifikanten Zeichen:

»Also wir arbeiten ja zum Teil auf der Grundlage von gefundenen Photographien wie auch auf selbst gemachten, also es sind auch Sachen, die wir gefunden haben, Werbung, Kaffeerahmdeckel, die ja auch immer auf etwas hinweisen. Und dann beim Zeichnen setzt du es nochmals um, um die Lesbarkeit zu verstärken.«

Im Zentrum der Arbeit stehen abstrakte Muster. Müller vertritt dezidiert die These, dass nicht allein Figuratives kulturell aufgeladen und quasi ethnographisch erschliessbar sei, sondern auch »Patterns«. Als Plausibilitätsbeleg hierfür führt sie Schriftbilder an.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunst und Kulturforschung

Müller bezeichnet diese Zeichnungsarbeit als »Schlüsselwerk«, das eine Verschiebung in der eigenen Praxis markiert. Die neue Ausrichtung besteht nicht etwa darin, dass nunmehr die je konkrete sozial-räumliche Umgebung der Künstlerinnen konstant den Ausgangspunkt der Arbeit bilden würde. Vielmehr fällt sie mit der Übernahme einer quasi ethnographischen Perspektive – einem Interesse an visuellen Kulturen, Semantiken – zusammen. Bemerkenswert hierbei ist, dass dieser Zugang und das damit verbundene Rollenverständnis massgeblich über subjektive Erfahrungen anlässlich der Kontextverschiebung, die mit dem Aufenthalt in New York einherging, hergeleitet werden. Die ›Entdeckung‹ dieser Perspektive ist in Müllers Erzählung aufs Engste an die Differenzen in der New Yorker Umgebung geknüpft, wobei die Zeichnungsarbeit »Random Signs« als »Approach« an die unbekannte Umgebung thematisiert wird: »Du lebst da, du setzt dich auseinander, du stellst Fragen. Es ist das Aneignungsverfahren, sich der Stadt zu bemächtigen.« Die Künstlerin führt den Zugang nicht auf primär distanziert-konzeptuelle Überlegungen zurück, sondern auf das Bedürfnis, als (alltagsweltliche) Stadtethnographinnen zu wirken und zwischen sich und der Stadt eine Relation herzustellen. Mit diesem Ortswechsel war Müller zufolge die Kulturanalyse geboren:

»Also ich glaube, du willst ja wie dem nachgehen, wenn du irgendwo bist, also wir sind ja auch so ein wenig Analysiererinnen von menschlichen Systemen, und darum ist natürlich New York, ist wie ein anderes hydraulisches Zusammenlebsystem gewesen, das du einmal knacken musstest.«

Dass dieser Zugang für die Künstlerinnen richtungsweisend wurde und sie ihn auch nach dem Aufenthalt in New York weiter verfolgten, sieht Müller als Resultat eines Prozesses, der primär diskursiver Natur ist. Das Sprechen über die eigene Arbeit habe geholfen zu klären, was sie wirklich interessiere: »Und dort haben wir viel über unsere Arbeit geredet, und dadurch hat sich viel zu schärfen angefangen. Wir haben auch gemerkt, was uns interessiert und in welche Richtung wir gehen wollen.« Die Möglichkeit, durch Ortswechsel Routinen aufzubrechen, bringt die Künstlerin im Falle von Kunstmetropolen massgeblich damit in Verbindung, dass stärker als im gewohnten Umfeld über die eigene Arbeit gesprochen werden muss und hierdurch Reflexionsprozesse in Gang kommen:

»Und was ich auch noch gut finde ist halt, wenn du, vor allem wenn du Metropolen anvisierst wie New York, dass du auch fähig wirst, deine Arbeit anders zu reflektieren, und das finde ich auch gut an so Auslandaufenthalten. Du wirst ein wenig ge-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

drängt deine Arbeit zu erklären, was du ja hier niemandem mehr musst. Das gibt ja eine völlig andere Dialektik, wenn du dann jemandem die Arbeit erklären musst, fängt das ganz anders an. Das macht viel aus, eben, du wirst dann auch gezwungen, deine Worte, dein ganzes Vokabular wieder zu prüfen, wie du dich zeigst, dein Bild, das ist schon gut. Und das löst dann wieder Fragen aus, ist das so, oder muss ich an dem etwas ändern.«

Die Distanz zum Alltag sowie die Begegnung mit Unbekannten ermöglichen einen anderen Blick auf die eigene künstlerische Praxis, die eigene Definitionsarbeit. Wie Schwinger verbindet auch Müller mit Interaktionen die Möglichkeit, die eigene Position zu überdenken. Der Wegfall von Selbstverständlichkeiten wird als produktive Möglichkeit interpretiert, das eigene Tun aus einer anderen Perspektive beleuchten und auf seine Stimmigkeit hin befragen zu können. Es ist kaum ein Zufall, dass sowohl Schwinger als auch Müller in Kollektiven tätig sind, für die das Dialogische als grundlegendes Prinzip der künstlerischen Arbeit fungiert und die eigene Mission vornehmlich in der Befragung sozialer Wirklichkeiten liegt. Im Falle von Müller ist die Analyse indes weniger ausgeprägt an die Prinzipien der Gesellschaftskritik und der Aufklärung gebunden, sondern stärker Selbstzweck. Zu erforschen sind dieser Perspektive zufolge nicht primär ›problematische‹ gesellschaftliche Aspekte, sondern kulturelle, materialisierte Praktiken überhaupt. Sie verdienen es, genauer in den Blick genommen zu werden, um Codierungen dem Betrachter zur Anschauung zu bringen. So setzt auch dieses Kunstverständnis vornehmlich auf Erkenntnisgewinne eines aktivierten Kunstpublikums.

Gewöhnung ans Ungewohnte

Dem Credo einer Publikumsbeteiligung ist – in radikalisierter Form – auch der Künstler San Keller (1971) verpflichtet, der wie Claudia und Julia Müller mit einem Stipendium des Bundes am P.S.1 in New York weilte.[30] »Ich bin nicht extrem von New York angezogen gewesen oder so«, betont San Keller zu Beginn des Interviews – antizipierend, dass er als (weiteres) Opfer der vielbesagten Magnetwirkung New Yorks angesehen werden könnte. Es sei ihm primär darum gegangen, »mal von Zürich weg, und ja, einfach in eine andere Stadt«. Gleichwohl hat sich Keller sehr spezifisch um das Atelier am P.S.1 in New York beworben. Er begründet dies zum einen mit infrastrukturellen Rahmenbedingungen. Für ein Atelierstipendium des Bundes habe gesprochen, dass es von der finanziellen und räumlichen Ausstattung her die Möglichkeit umfasste, die Familie (Frau und Kind) mitzunehmen. Zum anderen verweist er auf den Wunsch nach einem »Kulturbreak«. Gegenüber dem

30 Das Interview mit San Keller fand im November 2004 in Zürich (Restaurant Gloria) statt.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Atelier des Bundes in Berlin habe dasjenige in New York den Vorteil eines stärkeren Kontrastes zum alltäglichen, vertrauten Arbeitsumfeld gehabt. New York sei für ihn die grössere Herausforderung und deshalb auch die interessantere Destination gewesen.

Keller war Anfang dreissig, als er im Herbst 2003 für ein Jahr ans P.S.1 in New York reiste. Nach einer Lehre als Hochbauzeichner und einigen Semestern Gasthörerschaft in geisteswissenschaftlichen Disziplinen hatte er in Bern und Zürich bildende Kunst studiert. Bereits während des Studiums ist er regelmässig mit Aktionen in Erscheinung getreten. Diese waren zunächst im schweizerischen Kontext situiert; in den folgenden Jahren hat sich Kellers Bewegungsradius rasch ausgeweitet. Die Residenz in New York war sein erster längerer Auslandsaufenthalt. Dies dokumentiert sich auch in der Art und Weise, wie Keller diese Zeit reflektiert. In seiner Erzählung der Residenz spielt der Begriff der »Erfahrung« eine zentrale Rolle. Das Jahr in New York war für ihn, wie Keller mehrfach konstatiert, eine »gute Erfahrung«. Er hat dabei vornehmlich einen Prozess der Gewöhnung im Blick, der sich in einer etwas paradox anmutenden Formulierung als Vertrautwerden mit dem Unvertrauten umreissen lässt. Mit der Ausweitung des Bewegungsradius – durch Einladungen und Ausstellungen an den unterschiedlichsten Orten – ist der Aktionskünstler in den vergangenen Jahren verstärkt in die Situation gekommen, in einem Kontext zu agieren, der ihm weitgehend unbekannt ist. Diese Konstellation wurde während des einjährigen Aufenthaltes in New York gewissermassen alltäglich:

»Ich bin schon vorher mit dem konfrontiert gewesen, wie funktioniert meine Arbeit, ein Export, nicht, also irgendjemand irgendwo auf dieser Welt fragt, so, und jetzt soll der San Keller kommen und da etwas machen. Was mache ich mit dem. Und von dem her ist es für mich gut Erfahrungswerte zu haben, auch in einer fremden Kultur, in einem anderen Land zu leben. Das macht mich vertrauter mit dieser Situation.«

Keller verwehrt sich gegen die Vorstellung, dass dieses Problem möglichst effizient ein für allemal gelöst werden könnte oder sollte:

»Und das ist in dem Sinne etwas, das nie abgeschlossen ist. Also ich will nicht eine fixe Regel finden, wie ich irgendwie auf eine Situation reagiere. Das soll irgendwie immer offen sein. Aber je mehr man weiss, desto besser kann man es irgendwie auch verstehen oder damit umgehen.«

Die Relevanz dieser »Erfahrung« hängt massgeblich mit Kellers künstlerischer Ausrichtung zusammen – dem Umstand, dass seine Praxis kaum aus Werken besteht, die er »verschicken kann«. Seine Aktionen sind insofern

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»ortsspezifisch«, als sie die je konkrete »Situation« zu reflektieren suchen, in der sie stattfinden. Kellers Aktionen haben typischerweise eine experimentelle Anlage. Sie verfügen über eine Versuchsanordnung und geben eine bestimmte Logik vor; der konkrete Verlauf hängt massgeblich von den Handlungen und dem Engangement der Beteiligten ab. Die Aktionen sind so konzipiert, dass Imponderabilien ihren eigentlichen Reiz ausmachen. Wenn auch jede Konstellation singulär ist, so beschreibt Keller doch jene Interventionen, die »in einem völlig anderen Kontext« stattfinden, den er »gar nicht kennt«, als vergleichsweise anspruchsvoll. Zum einen stellt sich zugespitzt die Frage, wie sich das für eine Aktion relevante Wissen aneignen lässt. Ein gewisses Kontextwissen ist Keller zufolge notwendig, um überhaupt künstlerisch »Position beziehen« und mit einer bestimmten Konstellation arbeiten zu können. Zum anderen ist es in der Fremde oftmals schwieriger, Mitstreiterinnen für Aktionen zu finden. Im Interview spricht Keller über verschiedene auf den New Yorker Kontext zugeschnittene Aktionen, die sich mit dieser Schwierigkeit konfrontiert sahen – insbesondere über die Aktion »The long way home«, das transatlantische Kapitel der Aktionsserie »Winterhilfe«. Das Konzept sah vor, dass sich Interessierte »jeden letzten Freitag im Monat von November bis April in der Grand Central Station« treffen:

»Und dann hat jede Person gesagt, wo sie wohnt, und dann hat man geschaut, wo der Weg durchgeht, durch die ganze Stadt, dann ist man zu allen Personen heimgegangen. Und wer einfach dann daheim gewesen ist, ist daheim gewesen, und die Gruppe ist immer kleiner geworden, bis einfach der letzte daheim gewesen ist.«

Kellers Erzählung macht deutlich, dass diese Aktion in grösserem Stil mit Öffentlichkeits- und Überzeugungsarbeit verbunden war. Das eigentliche Kunststück bestand augenscheinlich darin, Personen zu ermuntern, sich an der Aktion zu beteiligen und diese damit überhaupt erst in Gang zu bringen. Keller konstatiert, dass es in New York, wo er nicht das »gleich dichte Umfeld hat wie hier«, »recht schwierig ist, Leute zu mobilisieren«. Diese Schwierigkeit wird von ihm indes nicht als Mühsal, sondern vielmehr als Herausforderung positiver Art beschrieben: »Es ist noch recht interessant gewesen, einfach auch sich so Publizität zu schaffen, also zu schauen, wie macht man das, wie kann ich das jetzt anbieten in dieser riesigen Stadt, nicht, wo so viele Sachen sind, wo mich auch niemand kennt.«

Damit von einer Aktion überhaupt die Rede sein kann, bedarf es Keller zufolge eines Minimums an Beteiligung. Gleichwohl nimmt er auch gegenüber der Frage des Zustandekommens eine beobachtende, experimentelle Haltung ein. Aktionskunst erfordert Kellers Auffassung nach nicht allein Beharrlichkeit und Ausdauer, sondern auch eine gewisse Lockerheit, die aufs Engste mit der experimentellen Arbeitsweise verknüpft ist. Aktionen, die qua-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

si auf Biegen und Brechen in einer bestimmten Form über die Bühne gehen sollten, ermangeln in Kellers Augen der Aktionsidee. Darüber hinaus hält Keller eine solche Fixierung für problematisch, weil sie ein grosses Frustrationspotential birgt. Der Aktionskünstler findet sich in der paradoxen Situation, sich um Lockerheit bemühen zu müssen, will er nicht die Freude an der Arbeit verlieren.

Neugierde und Unabhängigkeit als Ressourcen

Neben dem skizzierten Vertrautwerden mit dem Unvertrauten kommt in Kellers Erzählung eine zweite Art der Erfahrung zur Sprache, deren Relevanz ebenfalls im Kontext der damaligen berufsbiographischen Konstellation, seiner Arbeitspraxis sowie den Anforderungen des künstlerischen Feldes zu sehen ist. Der Aufenthalt in New York ist in Kellers Ausführungen als Vergewisserung der eigenen Globalisierungsfähigkeit präsent und wird mit der ›Entdeckung‹ einer gewissen Unabhängigkeit, Offenheit und Flexibilität assoziiert:

»Und bin aber eigentlich noch nie so aus der Schweiz draussen gewesen und habe jetzt durch das Jahr in New York gesehen, dass ich eigentlich rein so von meiner Einstellung her, jetzt so rein emotional, eigentlich recht ungebunden und flexibel bin, dass ich nach New York gehen könnte, oder ich könnte auch an einen anderen Ort gehen. Ich könnte mich auf das einlassen und bin irgendwie interessiert und neugierig, mich auf neue Lebenssituationen einzustellen. Und das ist irgendwie auch ein Potential oder so wie eine Ressource von meiner Arbeit, und von dem her hat mir das in dem Sinne recht gut gezeigt, dass es weitergehen kann. Also ich bin eigentlich in dem Sinne, es hat mich so ein wenig von der Schweiz losgelöst und ja, das hat recht gut getan.«

Die thematisierten Dispositionen, die die Grundlage für eine gewisse Unabhängigkeit vom schweizerischen Kontext bilden, tauchen in Kellers Beschreibung bemerkenswerterweise nicht als Selbstzweck auf, sondern vornehmlich als »Ressource« künstlerischer Arbeit. Neugierde wird dabei als basale Voraussetzung künstlerischer Tätigkeit ins Spiel gebracht. Das Gefühl, »nicht so an einen Ort gebunden« zu sein, ist augenscheinlich von grundlegender Bedeutung in das Vertrauen der eigenen Globalisierungsfähigkeit. Die Residenz in New York fungierte in Kellers Augen durchaus als Bewährungsprobe für die Ortsunabhängigkeit der eigenen (ortsspezifischen) Praxis. Diese Art der Reflexion verweist drauf, dass diese zum damaligen berufsbiographischen Zeitpunkt keine Selbstverständlichkeit war, von Keller aber als zentrale Anforderung an die eigene Praxis reflektiert wird.

Im Interview kommt indes auch zum Ausdruck, dass der Aufenthalt in New York – gerade insofern er grundsätzlich von einem Gefühl der Autono-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mie durchzogen war –, den Blick für Restriktionen schärfte. Die Wahrnehmung einer inneren, emotionalen Unabhängigkeit, wie Keller sagt, geht mit einer erhöhten Sensibilität für Beschränkungen einher, die den finanziellen und zeitlichen Handlungsspielraum der eigenen Arbeits- und Lebenspraxis betreffen. Diese entzündete sich an der konstatierten Unmöglichkeit, über die Verweildauer in New York eine eigene Entscheidung zu treffen. Keller macht deutlich, dass die Abreise aus der Stadt, in die er sich »verliebt« hat, weitgehend ein unfreiwilliger Akt war – »als Familie dort zu bleiben ist recht unrealistisch, nicht, also so als Künstler«. Auch war die Rückkehr in die Schweiz Keller zufolge insofern problematisch, als sie das Ende einer ›Stipendienära‹ bedeutete. Das New York-Stipendium erlaubte, während längerer Zeit keinem »Geldjob« nachgehen zu müssen. Sich an diese Situation zu gewöhnen, sei sehr leicht gefallen. Zur Existenzsicherung wieder mehrere Stunden pro Woche einer kunstfernen Erwerbstätigkeit nachzugehen, wie dies Keller vor dem Aufenthalt gemacht hat (durch Arbeit im Service und als Nachtwache in der Psychiatrie), ist gewissermassen undenkbar geworden. Wie die Situation in befriedigender Weise gelöst werden könnte, ist zum Zeitpunkt des Interviews, zwei Monate nach der Rückkehr aus New York, weitgehend offen und das Lebensgefühl – was die Frage der Unabhängigkeit betrifft – ein durchaus gespaltenes.

Verschiebungen in der Arbeitsweise

Mit Atelieraufenthalten gehen häufig Verschiebungen in der künstlerischen Arbeit einher, dies typischerweise aus profanen Gründen: Stipendiaten passen ihre Arbeitsweise (mehr oder weniger freiwillig) dem veränderten räumlichen und institutionellen Kontext an. Obgleich die Adaptionsstrategien keineswegs in eine Richtung zielen, lassen sich gewisse systematische, mehrfach auftauchende Züge feststellen. So werden neben Veränderungen in den Arbeitsmaterialien vernehmlich die Raumverhältnisse als zentrale Determinanten diskutiert, wobei sich diese Art der Thematisierung hauptsächlich unter Kunstschaffenden findet, die in einer vergleichsweise klassischen Weise Bilder (vornehmlich Gemälde) produzieren. Die Grösse des Ateliers sowie das Vorhandensein (oder Fehlen) von separaten Wohnräumlichkeiten scheinen einigermassen direkt Entscheidungen der Stipendiaten bezüglich der Arbeitsweise zu tangieren. Beengende Platzverhältnisse einhergehend mit logistischen Überlegungen legen es nahe, eher kleinformatig und mit ›leichten‹ Materialen zu arbeiten. Ungewohnt grosszügige Studios hingegen laden augenscheinlich

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu Experimenten in neuen Dimensionen ein.[31] Für die Malerei ungünstige Bodenbeläge (Teppiche) oder viel Staub im Studio legen es nahe, aus der Not eine Tugend zu machen und auf andere Medien auszuweichen (dazu später mehr). Bei Künstlern, deren Tätigkeit mit Atelierarbeit im engeren Sinne wenig zu tun hat, ist es eher die Atelierdestination beziehungsweise die räumlich-institutionelle Stadtlandschaft, die von Kunstschaffenden für ihre Arbeit als relevant thematisiert wird. Wie das Beispiel von Philippe Schwinger zeigt, wird die eigene Praxis in verschiedenen Hinsichten dem jeweiligen Möglichkeitsraum angepasst; eine zentrale Rolle spielen hierbei Institutionen (Archive, Museen etc.), Akteure, die für Arbeitsbündnisse oder Auseinandersetzungen in Frage kommen, das Preisniveau des jeweiligen Platzes und nicht zuletzt sein geistiges Klima. Der Grad der Verschiebungen, verursacht durch die Adaptionsleistungen, variiert beträchtlich. Während sich im einen Fall höchstens ein Farbton verändert, wird im anderen der Arbeitsstil weitgehend ›revolutioniert‹. Von einem unterschiedlich ausgeprägten »Einfluss« zu sprechen (wie das immer wieder gemacht wird), ist insofern potentiell irreführend, als die Sprechweise das Problem quasi von der falschen Seite her anpackt und das künstlerische Subjekt als zu passiv unterstellt.[32] Inwiefern die Umgebung tatsächlich Verschiebungen provoziert, ist über weite Strecken davon abhängig, wie eine Künstlerin mit der neuen Umgebung umgeht, wie sehr sie sich auf deren Eigentümlichkeiten einlässt, was sie damit anfängt. Dass Umgebungen mit einer gewissen Notwendigkeit bestimmte Haltungen hervorrufen, wird zwar auch hie und da zur Sprache gebracht, beispielsweise von einer Künstlerin, die als Stipendiatin in Kairo war und betont, dass ab Mai wegen der Hitze an Arbeit nicht mehr zu denken war.[33] Doch sind solche Situationen, in denen der Spielraum der Kunstschaffenden verschwindend klein wird, eher die Ausnahme denn die Regel. Charakteristisch ist auch, dass sich die Verschiebungen vor Ort kaum geplant zutragen. Sie sind nur teilweise von vornherein absehbar. Was es mit einem bestimmten räumlich-institutionellen Setting auf sich hat, wird typischerweise erst in der aktuellen Situation klar.

31 So erzählt Künstler W über seinen Aufenthalt in London: »In London ist das Atelier gross gewesen, habe dann das erste Mal gross malen können. Also in dem Sinne ist das auch schon ein Einfluss, sagen wir vom Angebot her. Das ist anders, wenn man in einem Hotelzimmer sitzt, dann reduziert es sich. Also das ist schon ein Aspekt, oder, dass sich dann Format oder Technik entsprechend der Lokalität wandeln.« Interview Künstler W, 2004

32 Dass sich die künstlerische Arbeit durch Ortswechsel des Künstlers verändere, ist ein Topos; worin diese Wechsel gründen, wird selten genauer verfolgt. Vgl. zu dieser Problematik Schneemann (2007: 2)

33 Die Äusserung entstammt dem Erfahrungsbericht einer Kairo-Stipendiatin, Archiv der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle Biel.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Insofern ist es durchaus zutreffend, dass Atelieraufenthalte etwas von »Überraschungsbonbons« an sich haben, wie ein Künstler sagt.[34]

Was Verschiebungen grundsätzlicher Art betrifft, so fällt ins Auge, dass die thematisierten Veränderungen in der Arbeitspraxis, die auch in den Werken greifbar werden, nahezu ausnahmslos eine verstärkte Orientierung an der Umgebung implizieren. Mehrere Kunstschaffende betonen explizit, während eines Stipendienaufenthaltes von einer vergleichsweise abstrakten Arbeitsweise zu einer stärker ortsspezifischen, quasi-ethnographischen Perspektive gewechselt zu haben. Eine Bewegung in umgekehrter Richtung wird indes nie zur Sprache gebracht. Atelieraufenthalte legen es augenscheinlich nahe, konkrete Ortsbezüge herzustellen. Mitunter werden Kunstschaffende von Kulturförderungsinstitutionen dazu aufgefordert, ihren Aufenthalt solcherart zu ›nutzen‹. Weiter zeichnet sich ab, dass Atelieraufenthalte für ortsspezifische Arbeitsformen als Lehrzeiten zu fungieren vermögen. San Keller thematisiert diese Komponente explizit, wenn er die Frage des »Exportes« seiner Arbeit ins Zentrum der Überlegungen rückt. In manchen anderen Interviews ist die Thematik vornehmlich implizit präsent. Gerade wenn ein Künstler, eine Künstlerin, einen ortsspezifischen Zugang pflegt und im globalen Ausstellungswesen Fuss fassen konnte, ist die Fähigkeit, sich chamäleonartig auf neue Situationen einzulassen, von tragender Bedeutung für eine erfolgreiche Berufspraxis.

34 Interview Künstler S, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6 Bildungsfragen

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

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

»Horizonterweiterung«

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

1 Interview Künstler W, 2004
2 Interview Künstler J, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

4 Interview Künstler F, 2004

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

6 Interview Künstler J, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

7 Benjamin (1991 [1940]: 572)
8 SF DRS/Steiner (2003)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Der Künstler als weltgewandter Tausendsassa

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kairo lesen

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Jenseits funktionaler Differenzierung

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

Habitualisierte Beweglichkeit

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Interaktionen als Spiegel

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Wenngleich gerade New York hie und da als ideale Bühne für Selbstdarstellungsexperimente und als Übungsfeld für die künstlerische Selbstinszenierung charakterisiert wird[18], so dominiert das Thema der Selbsterkenntnis die Diskussion. Dieses wiederum ist eng mit dem Problem der Authentizität verknüpft. Diese Kategorie ist einerseits wichtig für die Art und Weise, wie dem Aufenthalt in der Fremde konkret Sinn zugeschrieben wird; andererseits strukturiert sie den Modus, wie Kunstschaffende über Kunstwerke anderer Künstlerinnen und Künstler (nicht) sprechen. Anhand von Christine Streulis Deutung ihrer Aufenthalte in New York und Kairo kann beleuchtet werden, wie die Ideale der Weltgewandtheit und die Wertschätzung der diskursiven Auseinandersetzung mit Fachpersonen in einer Künstlerbiographie zum Tragen kommen können. Ihre Ausführungen sind aufschlussreich hinsichtlich des Willens zur Erforschung des eigenen Wollens sowie der Frage nach der Universalität – der Unparteilichkeit des künstlerischen Blicks.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Neue Fragen, neue Einsichten

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Von New York nach Kairo

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Über die Abwesenheit zeitgenössischer Kunst in den Kunstmetropolen

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

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

21 Warnke (1996: 259)
22 Krieger (2007: 19-22); Goldstein (1996: 115-136)
23 Pevsner (1986 [1940]: 192)
24 Pevsner (1986 [1940]: 193)
25 Pevsner (1986 [1940]: 195)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

28 Interview Künstler A, 2004
29 Interview Künstler W, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

30 Interview Künstler G, 2005
31 Interview Künstler A, 2004
32 Interview Künstler W, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Es wäre verfehlt, die erzählerische Konstellation als Tatsachenbericht zu nehmen und aus ihr zu schliessen, die (zeitgenössische) Kunst in den Kunstmetropolen sei für die Stipendiatinnen schlicht kein Thema. Das eigentümliche Schweigen soll nicht als Ausdruck eines mangelnden Interesses oder fehlender Relevanz der Arbeiten anderer gelesen werden. Augenscheinlich besuchen Kunstschaffende – einige eher selten, andere ausgesprochen häufig – zeitgenössische Kunstausstellungen, nicht zuletzt am Atelierort. Diese Einsicht gründet in teilnehmender Beobachtung sowie gezielten Nachfragen unter Kunstschaffenden. Die Art der (Nicht-)Thematisierung spricht weniger für Irrelevanz und Desinteresse denn für ein Tabu. Andere Kunstschaffende sind in den Erzählungen zwar durchaus präsent – als Diskutanden und Kritiker, teils auch als mehr oder wenig gut affilierte Akteure im Kunstfeld, nicht jedoch als Produzenten.[33] Der restringierte Diskurs betrifft die künstlerische Praxis im engeren Sinne. Die hier vertretene These lautet, dass das verbreitete Schweigen und die abwertende Thematisierung von Kunst primär ein diskursives Problem bilden. Dieses dürfte in der (vornehmlich in Kunstmetropolen) verschärften Konkurrenz zwischen Kunstschaffenden gründen[34], vor allem aber in einem künstlerischen Selbstverständnis, das den Prinzipien der Originalität und der Authentizität zentrale Bedeutung beimisst. Die ›Unmöglichkeit‹, über die Arbeiten zeitgenössischer Künstler anders als despektierlich zu reden (Ausnahme: Künstlerfreunde), verweist auf den zentralen und gleichzeitig schwierigen Stellenwert dieser Prinzipien für das Kunstverständnis der Interviewten. Damit korreliert, dass künstlerische Arbeit mehrheitlich als Akt einer persönlichen, direkten Auseinandersetzung mit der umgebenden Wirklichkeit beschrieben und der Künstlerperson als Medium eine Schlüsselposition attestiert wird. Die untersuchten Kunstschaffenden fassen den Prozess der künstlerischen Betätigung mehrheitlich als individuelle, persönliche Schöpfung auf

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

35 SRG SSR idée suisse (2004)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Antiakademische Stossrichtung – Modernes Künstlersubjekt

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

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

36 Interview Künstler S, 2004
37 Schneemann (2007: 5)
38 Baudelaire (1989 [1863])
39 Walter Benjamin konstatiert mit Blick auf diese Konzeption vom Künstler: »Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt.« Benjamin (1991 [1940]: 570)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

40 Baudelaire (1989 [1863]: 221)
41 Baudelaire (1989 [1863]: 219)
42 Vom Dandysmus sei diese Haltung »meilenweit entfernt«; während der Dandy nach Unempfindlichkeit strebe, sei der Künstler von einer unersättlichen Leidenschaft zu sehen und zu fühlen beseelt und liebe gar leidenschaftlich die Leidenschaft. Baudelaire (1989 [1863]: 219f., 222)
43 Baudelaire (1989 [1863]: 220)
44 Baudelaire (1989 [1863]: 229)
45 Baudelaire (1989 [1863]: 224)
46 Baudelaire (1989 [1863]: 218, 228)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sa destination sociale: »Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'orignialité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste.«[47] Zola hat in seinem Plädoyer für Wahrhaftigkeit und Subjektivität auch immer wieder auf Metaphern des Leiblichen zurückgegriffen – sei dies in seinem Positionsbezug für Courbet[48], sei dies in seiner berühmten Verteidigung von Manets *Olympia:* »Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui.«[49]

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

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

47 Zola (1989: 44)

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

49 Zola (1989: 121f.)

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

51 Zola (1989: 61)

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

53 Krieger (2007: 20)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

54 Krieger (2007: 27)
55 Krieger (2007: 39-44); Goldstein (1996: 58-61)
56 Knaller (2006: 26); Knaller/Müller (2006: 13f.); Luhmann (1995: 145f.)
57 Knaller (2006: 31)
58 Velthuis (2005b: 49-54); Graw (2003: 48-50, 58-64)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

61 Kleist (1990 [1805/1878])

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Kunstschaffende 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 Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 allgemeineren 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 Strohmann 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffende 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 die Kapital 3, »Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur«
11 Interview Künstler T, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 contrecoeur* – 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 Genzkens Publikation *I Love New York, Crazy City* (2006)
14 Interview Künstler D, 2004

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Galeriensystem 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 Kunstschaffenden 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 Galeriensystem 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 Kunstschaffenden 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,

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 einfinden.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 bedeutsame 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Zeichnungslehrerklasse 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Arbeiten zeigte er damals hauptsächlich in von Kunstschaffenden 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 Dependance 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 übersetzt. 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

New Yorker Kunstszene 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 Kunstszene 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 Lebenstüchtigkeit 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 Wohlgefallens 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 Segregationsmechansimen 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 Kunstschaffende, die heute knapp vierzig Jahre alt (und älter) sind, häufig ihre ersten Aufenthalte in diesen Städten zugebracht, was vornehmlich mit der Vergabepolitik in den

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ein Nachbardorf von Zürich«. Die thematisierte Nähe dürfte nicht zuletzt mit der Sprache zusammenhängen. Bezeichnenderweise tauchen bei Kunstschaffenden 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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) »beliebt«, was das Arrangement erträglich mache.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

weise wenig Käufer gäbe – »Berlin ist bankrott als Stadt« –, die »Konkurrenz« unter Kunstschaffenden hingegen »massiv« sei. Geldjobs und Nebenerwerbsquellen 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 undenkbaren 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 Bespiel, 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 anfange 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-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Sphinxe 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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffende, 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. Kunstschaffende woll(t)en entweder unbedingt oder um

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 halbernster 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 Menschenseelen 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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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) Kunstschaffenden schärfen. So finden sich in den Quellen zwei Perspektiven, die für diese Kunstschaffenden – 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 Kunstschaffende 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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 ›Stipr‹ 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Atelierausstellungen, 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 ›Käfelen‹ 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 einigermassen 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 Kunstschaffenden 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 Werktätigkeit, 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Kunstschaffende 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 (berufsbiographisch) junge Kunstschaffende 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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

wird.[32] Während die Kunst von lokalen Akteuren in Kairo nicht selten despektierlich (als rückständig und langweilig) thematisiert wird[33], stossen die Kulturinstitutionen – insbesondere die Galerien – durchaus auf Interesse. Eine vergleichbare Konstellation, gar in zugespitzer 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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 networtk 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 ›abe‹ 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.«

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 lebenstechnische Sachen, oder überlebenstechnische 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

Suter skizziert die Pekinger 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 Flexibilitätscheck 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Pekinger Kunstszene betrifft, so lässt sich Suter nicht nur über die kuratorischen Praktiken, sondern auch über die künstlerischen nicht gerade löblich aus. Technisch versiert, aber mitunter »›uhuere‹ provinziell« und kaum originell, lautet ihr Urteil. Die in Peking gesehene Kunst zeichnet sich

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 euern 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 chinesisch.«

Der Kunstmarkt als Verderbnis?

Die von Suter diagnostizierten Aneignungsstrategien und Hybridisierungstendenzen, 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 beigemssen und zu Kunst ein pragmatisches, einigermassen unzimperliches 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffende, 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Kulturbeauftragte 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 Atelieraufenthalt 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 (Umzugsumtriebe und dergleichen), die für eine Dauerhaftigkeit des Standortes sprechen. Die Umgebung des Ate-

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffende 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 Kunstschaffende 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 Kunstschaffende, 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 Kunstschaffende 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

(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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffende, 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 »Homebase« in der Schweiz belässt – die zeitliche Präsenz am Wohnort dürf-

43 Schneemann (2007: 1)
44 Bourdieu (1998a: 82)
45 Für die Bewährungsdynamik von Kunstschaffenden ist der »Welthorizont« vergleichbar relevant wie für Akteure des Sportfeldes. Vgl. Moulin (2003: 40); Werron (2005: 266-272)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffenden 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 ›verhebbt‹ auch als ganzes Konstrukt.«[49]

Künstlerinnen und Künstler, die über ein weltumspannendes Netz an Galerieverbindungen 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 Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zur Verfügung. Jedenfalls zeichnet sich ab, dass auch im Falle junger Kunstschaffender und bereits im Rahmen von halbjährigen Atelieraufenthalten 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Werktätige und ist erstaunlich stabil. Die zwei Kunstschaffenden 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 Kunstschaffenden 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 Auslandaufenthalten) 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, solle diese eine gewisse Relevanz erhalten, wieder mühsam ausgegraben werden, worauf ich nicht erpicht bin.«

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Kunstschaffende zu dieser Frage? Sind Atelierstipendien hinsichtlich der Generierung von Kontakten effektiv? Sollen sie dies überhaupt sein? Wie thematisieren Kunstschaffende 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 Aufenthalten nicht auf die Generierung von Kontakten ›reduzieren‹ lasse. Künstler Y artikuliert dies folgendermassen:

1 Thurn (1983)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

»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 rekurrieren Kunstschaffende allerdings, wenn sie Vorbehalte gegenüber einer ausschliesslichen Vernetzungsmission 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 Galeriensystem 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 Kunstschaffende 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 Devise auch die Publikation »Young Artists and the Charismatic Myth«, die vom Selbst- und Berufsverständnis norwegischer Kunstschaffender handelt und Positionierungen zur Sprache bringt, die teils nahezu wörtlich mit

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Situation, derzufolge sich der Künstler möglichst uneingeschränkt der Arbeit zu widmen und gewissermassen Angebote für Kooperationen, Ausstellungen und so weiter abzuwarten hat. Der Kunstschaffende 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 Kunstschaffende 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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffende 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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Atelieraufenthalten 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Atelierstipendien 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Galerien sind die Chancen grösser, ins Programm aufgenommen zu werden.

11 Die hohe Bedeutung insbesondere der regelmässigen Präsenz an grossen Kunstmessen 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auserwählt werden

Nur wenige interviewte Kunstschaffende – 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. Dezidierte 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 Kunstschaffende, »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 Kunstschaffende in seinen Augen von Aktivismus abzusehen haben und kritisiert damit zusammenhängend gewisse entsendende Kulturförderungsinstitutionen, die von Kunstschaffenden erwarten, aktiv »Networking« zu betreiben. Insbesondere die Vorstellung, dass Kunstschaffende 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Arb- 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 Arschlöscher, also mag ich auch nicht mit denen zusammenarbeiten.« Auch die Ausführungen von A thematisieren die Bedeutsamkeit der Selektionstätigkeit durch Kunstschaffende 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Zeugs. 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 Kunstschaffende 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 schaust, 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 Kunstausstellungen und Messen. Wenn es darum geht, über einen

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 potentiellem 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. Kunstschaffende versuchen mehr oder weniger erfolgreich, mit dieser zu Rande zu kommen. Ein wichtiges Thema in den Interviews ist denn auch das Scheitern. Teils konstatieren Kunstschaffende, Vernetzungsaktivitäten sträflich vernachlässigt zu haben – so beispielsweise Künstler L, der erzählt, seinen Aufenthalten 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 Kunstschaffende 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Bedeutsamkeit 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, umreisst 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Siuation 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 primar an internationale Künstlerstätten zu entsenden, und rät insbesondere dazu, von »kontraproduktiven« Landverschickungen abzusehen: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

wichtiger zu machen. Abgesehen von Arbeitsbündnissen mit Kuratorinnen, Galeristen und Kritikern geht es bei diesen massgeblich um Austausch mit anderen Kunstschaffenden. In den Interviews ist nahezu ausnahmslos unterstellt, dass ein Dasein ohne Künstlerkollegen vor Ort eigentlich undenkbar ist. Kunstschaffende 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 diskurivem Austausch sowie gemeinsamen Unternehmungen. Schliesslich kommt den Liebesbeziehungen unter Kunstschaffenden 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« beschreibt[28], sondern ist ein mit dem »Artist in Residence« augenscheinlich untrennbar verknüpftes Phänomen. Von den interviewten Kunstschaffenden 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 Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hältnisse hinsichtlich der Frage, wo nach dem Stipendienaufenthalt der Arbeits- und Lebensort fixiert werden soll, von grosser Bedeutung. Gerade bei jungen Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Atelieraufenthalte 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 Atelieraufenthalte 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 Kunstschaffenden 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 Kunstschaffenden 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 Atelieraufenthalten 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 fortschritten war und sich Steiners Position in kontrastiver Hinsicht als besonders aufschlussreich abgezeichnet hat.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 letzthin 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)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

parallel zur Entstehung kulturwissenschaftlicher Untersuchungen von naturwissenschaftlichen Praktiken und zur Logik des Labors in den 1980er Jahren[34], 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 Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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 Ausstellungsvorbreitungen unter einen Hut zu bringen.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kunstschaffende, 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 Anschub 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.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schlussbetrachtung

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

9 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte

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

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

1 Schütz (1972 [1945]: 73)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

2 Bydler (2004: 85-157)
3 Kwon (2004a)
4 Kwon (2004a: 46f.); Foster (1996: 184-203)
5 Mobilität geniesst im künstlerischen Feld weitgehend den Charakter eines Selbstzwecks. Wie Miwon Kwon betont, kommt der Bewegung als Wertigkeitsprinzip zentrale Bedeutung zu, wenn es darum geht, Existenzen zu beurteilen und dem (professionellen) Dasein Sinn zu verleihen: »It occurred to me some time ago that for many of my art and academic friends, the success and viability of one's work are now measured by the accumulation of frequent flyer miles. The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions in other parts of the country and the world with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism, one could say, the more we are made to feel wanted, needed, validated, and relevant.« Kwon (2004a: 156)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

11 Hannerz (1992: 253)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

12 Der kleine Bund (2008: 4f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

Kulturförderung als Kreativitätstechnologie

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

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

17 Ruppert (1998)

18 Walser (2003 [1929]: 90)

19 Walser (2003 [1929]: 91)

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

21 Bröckling (2007)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler S, 2004

26 Künstlerhaus Bethanien (2007)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

27 Ullrich (2001: 203)
28 Ullrich (2001: 203)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

Instrumentarium mit Vergangenheit – Reflektierte Residenz

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

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

33 Stichweh (2000: 213)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

34 Interview Künstler D, 2004

35 Interview Künstler A, 2004

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

41 Foster (1996: 173f.)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

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

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

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

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

42 Foster (1996: 175)
43 Foster (1996: 203) – Zur Problematik einer (romantisierenden) Identifikation mit dem Untersuchungsgegenstand im Falle der Cultural Studies vgl. Honegger (2001b)
44 Hirschauer (2001: 430)
45 Bourdieu (1998b: 17)

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Literatur

Abbing, Hans (2006): Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Acme Studios (2008): Acme – 35 Years Supporting Art & Artists, London: Martin Edwards Printers.

Aders, Liz (2003): In the Shadow of the World Trade Center, in: Circa Art Magazine, 105, S. 60-63.

Adler, Judith (1989): Travel as Performed Art, in: American Journal of Sociology, 94/6, S. 1366-1391.

Adorno, Theodor W. (2000 [1970]): Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adriani, Götz (Hg.) (2003): Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden, Katalog zur Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ostfildern: Hatje Cantz.

Albrecht, Juerg (2006): Schweizer Kunst? – Eine Einleitung, in: Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, S. 15-29.

Alemann, Heine von (1997): Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung, in: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, hrsg. von Jürgen Gerhards, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 211-239.

Alexander, Victoria D. (2005): The American System of Support for the Arts: Artists and Art Museums, in: Victoria D. Alexander/Marilyn Rueschemeyer, Art and the State. The Visual Arts in Comparative Perspective, New York: Palgrave Macmillan, S. 19-57.

Alexander, Victoria D./Rueschemeyer, Marilyn (2005): Art and the State. The Visual Arts in Comparative Perspective, New York: Palgrave Macmillan.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Alliance of Artists Communities (2005a): Artists Communities. A Directory of Residencies That Offer Time and Space for Creativity, New York: Allworth Press.

Alliance of Artists Communities (2005b): Artists Communities: Making the Case. A report on perception research conducted by the Alliance of Artists Communities in the Fall of 2005, Providence.

Alpers, Svetlana (2003): Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und Markt, Köln: DuMont.

Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm, in: Die Befremdung der einen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie, hrsg. von Stefan Hirschauer und Klaus Amann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-52.

Anastas, Rhea (2001): Auf nach Chelsea! Eine Genealogie des New Yorker Kunstbetriebs, in: Texte zur Kunst, 11/44, S. 63-69.

Anderson, Nels (1975 [1923]): The Hobo. The Sociology of the Homeless Man, Chicago: University of Chicago Press.

Andrew, Patricia R. (Hg.) (1996): Durham Cathedral: Artists in Residence, Durham: Durham County Council, Arts, Libraries & Museums Department.

Appiah, Kwame Anthony (2007): Der Kosmopolit. Philosophie des Weltbürgertums, München: C.H. Beck.

Arendt, Hannah (2001): Bertold Brecht, in: Dies., Menschen in finsteren Zeiten, hrsg. von Ursula Ludz, München, Zürich: Piper, S. 237-283.

Arendt, Hannah (1998): Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie, hrsg. von Ronald Beiner, München, Zürich: Piper.

Ashton, Dore (1973): The New York School. A Cultural Reckoning, New York: Viking Press.

Austin, John Langshaw (1975 [1955]): How to Do Things with Words, hrsg. von J.O. Urmson, Marina Sbisà, Oxford: Clarendon Press.

Autsch, Sabiene/Grisko, Michael/Seibert, Peter (Hg.) (2005): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld: transcript.

Babel, Rainer/Paravicini, Werner (Hg.) (2005): Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Ostfildern: Jan Thorbecke.

Bätschmann, Oskar (2006): Kunstförderung: Organisationen und Institutionen, in: Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, S. 149-155.

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

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Baudelaire, Charles (1989 [1863]): Der Maler des modernen Lebens, in: Ders., Aufsätze zur Literatur und Kunst, Sämtliche Werke und Briefe Band 5, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München, Wien: Hanser, S. 213-258.

Bauman, Zygmunt (2007): Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen, Hamburg: Hamburger Editionen.

Bauman, Zygmunt (1999): Touristen und Vagabunden: Die Helden und Opfer der Postmoderne, in: Ders., Unbehagen in der Postmoderne, Hamburg: Hamburger Editionen, S. 149-168.

Baxandall, Michael (1977): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main: Syndikat.

Becker, Howard S. (1982): Art Worlds, Berkeley: University of California Press.

Becker, Howard S. (1974): Art as Collective Action, in: American Sociological Review, 39, S. 767-776.

Beckert, Jens/Rössel, Jörg: (2004): Kunst und Preise. Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit auf dem Kunstmarkt, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 56, S. 32 - 50.

Behloul, Samuel M. (2007): The Society is watching you! Islam-Diskurs in der Schweiz und die Konstruktion einer öffentlichen Religion, in: Theologische Berichte, 30, S. 276-317.

Behnke, Christoph/Dziallas, Christa/Gerber, Marina/Seidel, Stephanie (Hg.) (2008): Artist-in-Residence. Neue Modelle der Kulturförderung, Lüneburg: Verlag für Wissenschaft und zeitgenössische Kunst an der Leuphana Universität Lüneburg.

Benjamin, Walter (1991 [1940]): Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Ders., Abhandlungen, Gesammelte Schriften, Band I/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 509-690.

Benjamin, Walter (1991 [1934/1966]): Der Autor als Produzent. Ansprache am Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge, Gesammelte Schriften, Band II/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 683-701.

Benjamin, Walter (1991 [1931/1966]): Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge, Gesammelte Schriften, Band II/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 519-531.

Benjamin, Walter (1991 [1928]): Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen, in: Ders., Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, Gesammelte Schriften, Band IV/1, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 349-352.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beyme, Klaus von (1998): Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boime, Albert (1984): The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Offical Success, in: Art Journal, 44/3, S. 281-289.

Boltanski, Luc/Chiapello Ève (2003): Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz: UVK.

Bordowitz, Gregg (2004): New York Was Yesterday, in: Ders., The Aids Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003, hrsg. von James Meyer, Cambridge MA, London: The MIT Press, S. 147-188.

Bourdieu, Pierre (2001): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1999): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998a): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998b): Ortseffekte, in: Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur, hrsg. von Volker Kirchberg und Albrecht Göschel, Opladen: Leske und Budrich, S. 17-26.

Bourdieu, Pierre (1997): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1993): Soziologische Fragen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1992): Rede und Antwort, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1985) : Sozialer Raum und »Klassen«; Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brilli, Attilio (1997): Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: die »Grand Tour«, Berlin: Wagenbach.

Bröckling, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Buchloh, Benjamin H.D. (2000): Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York, in: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, hrsg. von Walter Grasskamp, München: Schreiber, S. 103-119.

Bundesamt für Kultur (Hg.) (2005): Swiss Art Awards 2005, Sarnen: Ah Druck.

Bundesamt für Kultur (Hg.) (1999a): Prix conseillé: 1899-1999, 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts = über Preise lässt sich reden: 1899-1999, 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst, Zürich: Orell Füssli.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Bundesamt für Kultur (Hg.) (1999b): Zahlen bitte! Kulturbericht 1999: Reden wir über eine schweizerische Kulturpolitik, Bern: Bundesamt für Kultur.

Bundesamt für Kulturpflege (Hg.) (1988): Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kulturförderung des Bundes, Baden: Verlag Lars Müller.

Bydler, Charlotte (2004): The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art, Uppsala: Uppsala University.

Caves, Richard E. (2000): Creative Industries. Contracts between Art and Commerce, Cambridge MA, London: Harvard University Press.

Chiapello, Ève (1998): Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste, Paris: Métailié.

Cité Internationale des Arts (1991a): La Cité Internationale des Arts, 1965-1990 Paris, Paris: Jacques London.

Cité Internationale des Arts (1991b): La Cité Internationale des Arts. 50 artistes pour le 25e anniversaire, Paris: Jacques London.

Cohen-Solal, Annie (2000): »Un jour, ils auront des peintres«. L'avènement des peintres américains Paris 1867 – New York 1948, Paris: Gallimard.

Crane, Diana (1989): The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985, Chicago, London: University of Chicago Press.

Cressey, Paul G. (1969 [1932]): The Taxi-Dance Hall. A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life, Montclair: Patterson Smith.

Curiger, Bice (1998): Der erweiterte Horizont, in: Freie Sicht aufs Mittelmeer. Junge Schweizer Kunst mit Gästen, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich und in der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Zürich: Scalo, S. 9-16.

Damus, Martin (2000): Paul Gauguin im Paradies, in: Ders., Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 37-39.

Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1980): Dialoge, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Der kleine Bund (2008): Leichen ansehen gehen, 19. Juli 2008, S. 4-5.

DiMaggio, Paul (2002): The Vital Border of Cultural Policy Studies, in: The Arts in a New Millenium: Research and the Arts Sector, hrsg. von David B. Pankratz und Valerie B. Morris, Westport, CT: Greenwood Publishers, S. 23-30.

Duby, Georges (1998): Kunst und Gesellschaft im Mittelalter, Berlin: Wagenbach.

English, James F. (2005): The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value, Cambridge MA, London: Harvard University Press.

Esmond, Judi/Shanberg, Ariel (2000): Woodstock A-I-R, in: Photography Quarterly, 79, S. 4-8.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

European Cultural Policies 2015 (2005): A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe, http://eipcp.net/policies/2015, 13. September 2008.

Fellenberg, Valentine von (2006): Die nicht realisierte schweizerische Kunstakademie, in: Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern, Zürich: Benteli Verlag, S. 247-257.

Ferguson, Priscilla Parkhurst (1997): Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City, Berkeley: University of California Press.

Ferguson, Priscilla Parkhurst (1994): The *Flâneur* On and Off the Streets of Paris, in: The *Flâneur*, hrsg. von Keith Tester, London, New York: Routledge, S. 22-42.

Fischer, Robert/Lütscher, Michael (1991): Rocker-Maler und Maler-Rocker. Die Zürcher Hochzeiten von Bild und Ton, in: Kunst in der Schweiz. Künstler, Galerien, Museen, Sammlungen, Kritiker, Kuratoren, Regionen, Städte, Adressen, hrsg. von Robert Fischer und Pidu P. Russek, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 189-194.

Flaubert, Gustave (1991 [1849-51]): Reisetagebuch aus Ägypten, hrsg. von Georg A. Narciss, Zürich: Diogenes.

Foster, Hal (1996): The Artist as Ethnographer, in: Ders., The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge MA, London: MIT Press, S. 171-203.

Foucault, Michel (2007): Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fuchs, Max (2007): Kulturpolitik, Wiesbaden: VS Verlag.

Fuchs, Max (1998): Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Gabriel, Jürg Martin/Fischer, Thomas (Hg.) (2003): Swiss Foreign Policy, 1945-2002, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald (Hg.) (2006): Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, Wiesbaden: VS Verlag.

Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur, in: Ders., Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-43.

Genzken, Isa (2006): I Love New York, Crazy City, Zürich: JRP Ringier.

Geiser, Christoph (2003): Über Wasser. Passagen, Zürich: Ammann Verlag.

Gide, André (1978 [1902]): L'Immoraliste, Paris: Mercure de France.

Giuffre, Katherine (1999): Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World, in: Social Forces, 34/77, S. 815-832.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Glaser, Barney G./Strauss, Anselm (1967): The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research, New York: Aldine.

Glauser, Andrea (2007): Überleben in New York. Zu Künstlerexistenzen der Gegenwart, in: Der Eigensinn des Materials. Erkundungen sozialer Wirklichkeit. Festschrift für Claudia Honegger zum 60. Geburtstag, hrsg. von Caroline Arni, Andrea Glauser, Charlotte Müller, Marianne Rychner und Peter Schallberger, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, S. 411-430.

Glauser, Andrea (2006): Pionierarbeit mit paradoxen Folgen? Zur neueren Rezeption der Raumsoziologie von Georg Simmel, in: Zeitschrift für Soziologie, 35/4, S. 250-268.

Goethe, Johann Wolfgang (2004 [1821/1829]): Wilhelm Meisters Wanderjahre, Stuttgart: Reclam.

Goldstein, Carl (1996): Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge: Cambridge University Press.

Gombrich, Ernst H. (2001): Die Geschichte der Kunst, Berlin: Phaidon.

Graña, César/Graña, Marigay (Hg.) (1990): On Bohemia: The Code of the Self-Exiled, New Brunswick, London: Transaction Publisher.

Graña, César (1964): Bohemian Versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century, New York: Basic Books.

Grant, Daniel (2003): Back to School: Artist-in-Residence Programs, in: American Artist, 67/734, S. 14-16.

Grasskamp, Walter (1995): Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik, München: C.H. Beck.

Graw, Isabelle (2008): Der grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur, Köln: DuMont.

Graw, Isabelle (2003): Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln: DuMont.

Greve, Jens/Heintz, Bettina (2005): Die »Entdeckung« der Weltgesellschaft. Entstehung und Grenzen der Weltgesellschaftstheorien, in: Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 89-119.

Griener, Pascal/Schneemann, Peter J. (Hg.) (1998): Images de l'artiste = Künstlerbilder, Bern: Peter Lang.

Groblewski, Michael/Bätschmann, Oskar (1993): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, Berlin: Akademie Verlag.

Groys, Boris (2001): Ästhetik der Finanzierung, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren – ein Modell der Kulturförderung: fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, hrsg. von Walter Grasskamp und Wolfgang Ullrich, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 175-182.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Groys, Boris (1999) Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt am Main: Fischer.

Grunchec, Philippe (1984): The Grand Prix de Rome: Paintings from the Ecole des Beaux-Arts 1797-1863, Exhibition catalogue, Washington: International Exhibition Foundation.

Guilbaut, Serge (1983): How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago, London: University of Chicago Press.

Haberl, Horst Gerhard/Krause, Werner/Strasser, Peter (Hg.) (1990): auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit den Standort zu wechseln (herbstbuch eins), Graz: Droschl.

Haehnel, Birgit (2006): Regelwerk und Umgestaltung. Nomadische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945, Berlin: Reimer.

Haak, Carroll (2008): Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Kunstmärkten von Künstlern, Wiesbaden: VS Verlag.

Haak, Carroll/Schmid, Günther (2001): Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten: Modelle der künftigen Arbeitswelt?, in: Leviathan, 29/2, S. 157-178.

Hahn, Alois (1995): Identität und Biographie, in: Biographie und Religion. Zwischen Ritual und Sinnsuche, hrsg. von Monika Wohlrab-Sahr, Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 127-152.

Halle für Kunst e.V./Niemann, Kerstin/Steinbrügge, Bettina (Hg.) (2004): Gastfreundschaft. Stipendiatenstätten und ihre Angebote, herausgegeben anlässlich des 25. Jubliäums der Künstlerstätte Schloss Bleckede, Frankfurt am Main: Revolver.

Hammett, Jerilou/Hammett, Kingsley (Hg.) (2007): The Suburbanization of New York. Is the World's Greatest City Becoming Just Another Town? Princeton: Architectural Press.

Hannerz, Ulf (1996): Transnational Connections. Culture, People, Places, London, New York: Routledge.

Hannerz, Ulf (1992): Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning, New York: Columbia University Press.

Harris, Craig (Hg.) (1999): Art and Innovation. The Xerox PARC Artist-in-Residence Program, Cambridge MA, London: MIT Press.

Heinich, Nathalie (2005): L'élite artiste. Excellence et singularité en régime democratique, Paris: Gallimard.

Heinich, Nathalie (1994): La faute, l'erreur, l'echec: les formes du ratage artistique, in: Sociologie de l'art, 7, S. 11-25.

Heinich, Nathalie (1991): Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique, in: Cahier de recherche sociologique, 16, S. 43-54.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Heintz, Bettina/Müller, Dagmar/Schiener, Heike (2006): Menschenrechte im Kontext der Weltgesellschaft. Die weltgesellschaftliche Institutionalisierung von Frauenrechten und ihre Umsetzung in Deutschland, der Schweiz und Marokko, in: Zeitschrift für Soziologie, 35/6, S. 424-448.

Heintz, Bettina/Schnabel, Annette (2006): Verfassungen als Spiegel globaler Normen? Eine quantitative Analyse der Gleichberechtigungsartikel in nationalen Verfassungen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 58/4, S. 685-716.

Herder, Johann Gottfried (2001 [1784-1791]): Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Text, Werke Band III/1, hrsg. von Wolfgang Pross, München, Wien: Hanser.

Hirschauer, Stefan (2001): Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung, in: Zeitschrift für Soziologie, 30/6, S. 429-451.

Holert, Tom (1995): Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München: Fink.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (2006): Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Holland, Andrew (2002): Bundesstaatliche Kunstförderung in der Schweiz: Anregungen aus einem Rechtsvergleich mit den USA, Zürich: Schulthess.

Honegger, Claudia (2001a): Deutungsmusteranalyse *reconsidered*, in: Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann, hrsg. von Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter, Weilerswist: Velbrück, S. 107-136.

Honegger, Claudia (2001b): Karl Mannheim und Raymond Williams. Kultursoziologie oder Cultural Studies?, in: Kultur – Analysen, hrsg. von Jörg Huber, Zürich: Edition Voldemeer, S. 115-146.

Honegger, Claudia/Bühler, Caroline/Schallberger, Peter (2002): Die Zukunft im Alltagsdenken. Szenarien aus der Schweiz, Konstanz: UVK.

IAAB (1995): Internationale Austausch Ateliers Region Basel, Dokumentation Band 3, Basel: Christoph Merian Verlag.

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.) (2006): Jahrbuch für Kulturpolitik – »Diskurs Kulturpolitik«, Essen: Klartext.

Institutsrat des Schweizerischen Institutes in Rom (Hg.) (1954): Schweizerisches Institut in Rom – Institut suisse de Rome – Istituto svizzero di Roma, Via Ludovisi 48, Roma, Basel: Schwabe.

Janssen, Susanne (2001): The Empirical Study of Careers in Literature and the Arts, in : The Psychology and Sociology of Literature, hrsg. von Dick Schram und Gerard J. Steen, Amsterdam: Benjamins, S. 323-358.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Kampmann, Sabine (2006): Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz, München: Fink.

Kostelanetz, Richard (2003): SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony, London, New York: Routledge.

Keller, Gottfried (1996 [1847]): Kunstbericht [Neue Zürcher Zeitung vom 12./13.1.1847], in: Ders., Sämtliche Werke, Band 7, Aufsätze, Dramen, Tagebücher, hrsg. von Dominik Müller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 24-29.

Kettenacker, Lothar/Schulte, Hansgerd/Weckerle, Christoph (1998): Kulturpräsenz im Ausland: Deutschland, Frankreich, Schweiz, hrsg. von Georg Kreis, Basel: Europainstitut.

Kirchberg, Volker et al. (Hg.) (2007): New Frontiers in Arts Sociology: Creativity, Support and Sustainability. Book of Abstracts, Lüneburg: University of Lüneburg.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kleist, Heinrich von (1990 [1805/1878]): Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Ders., Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Sämtliche Werke und Briefe, Band 3, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 534-540.

Knaller, Susanne (2006): Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller, München: Fink, S. 17-35.

Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hg.) (2006): Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller, München: Fink, S. 7-16.

Knorr Cetina, Karin (1984): Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koch, Manfred (2005): Goethes »Weltliteratur« – Ein ambivalenter Erwartungsbegriff, in: Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 51-67.

König, René (1965): Vom Beruf des Künstlers, in: Ders., Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 216-234.

Krais, Beate (2000): Das soziale Feld Wissenschaft und die Geschlechterverhältnisse. Theoretische Sondierungen, in: Dies. (Hg.), Wissenschaftskultur und Geschlechterordnung. Über die verborgenen Mechanismen männlicher Dominanz in der akademischen Welt, Frankfurt am Main: Campus, S. 31-54.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Krieger, Verena (2007): Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.

Kris, Ernst/Kurz, Otto (1995 [1934]): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kunstforum International (1997a): Ästhetik des Reisens, Bd. 136.

Kunstforum International (1997b): Atlas der Künstlerreisen, Bd. 137.

Künstlerhaus Bethanien (Hg.) (2007): New Harmony. Dellbrügge & de Moll, Berlin: Medialis.

Künstlerhaus Bethanien (Hg.) (2000): Durchreise. Fünfzwanzig Jahre Künstlerhaus Bethanien Berlin. Ein Almanach zur Geschichte der Künstlerresidenz und Projektwerkstatt der zeitgenössischen Künste 1975-2000, Berlin: Vice Versa.

Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.) (2007): Swiss Made – Präzision und Wahnsinn. Positionen der Schweizer Kunst von Hodler bis Hirschhorn, Katalog, Ostfildern: Hatje Cantz.

Kwon, Miwon (2004a): One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity, Cambridge MA: MIT Press.

Kwon, Miwon (2004b): The Wrong Place, in: Contemporary Art. From Studio to Situation, hrsg. von Claire Doherty, London: Black Dog, S. 30-41.

Latour, Bruno/Woolgar, Steve (1986): Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts, Princeton: Princeton University Press.

Lemaire, Gérard-Georges (2000): Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Köln: Könemann.

Le Monde diplomatique (2008): Künstler, Sammler und das Geld. Was den boomenden Weltmarkt antreibt, August 2008, S. 16-17.

Lepenies, Wolf (2006): Kultur und Politik. Deutsche Geschichten, München: Hanser.

Lesage, Dieter (Hg.) (2007): On Residencies. Etcetera Heft Nr. 24.

Le Targat, François (1978): Le Prix de Rome et l'art contemporain, in: Connaissance des Arts, 313, S. 58-66.

Liberman, Alexander (1988): The Artist in His Studio, London: Thames & Hudson.

Lindemann, Gesa (1995): Die Verschränkung von Körper und Leib als theoretische Grundlage einer Soziologie des Körpers und leiblicher Erfahrungen, in: Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner, hrsg. von Jürgen Friedrich und Bernd Westermann, Frankfurt am Main, Bern [etc.]: Peter Lang, S. 133-139.

Löw, Martina (2008): Soziologie der Städte, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luecken, Verena (2002): New York. Reportage aus einer alten Stadt, Köln: DuMont.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Macnaughton, Jane (2007): Art in Hospital Places. The Role of Hospitals in an Aestheticised Society, in: International Journal of Cultural Policy 13/1, S. 85-101.

Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985): »Ich könnte mich nie an das Leben in dieser Stadt gewöhnen«. Zu Besuch beim Luzerner Kunstschaffenden Aldo Walker in New York, Nr. 142, 22. Juni 1985.

Manager Magazin (2009): Kunstkompass 2009, Juni 2009, S. 6-32.

Maass, Kurt-Jürgen (Hg.) (2005): Kultur und Aussenpolitik. Handbuch für Studium und Praxis, Baden-Baden: Nomos.

Meienberg, Niklaus (1986): 250 West 57th Street. Mein Loft in New York, in: Ders., Heimsuchungen. Ein ausschweifendes Lesebuch, Zürich: Diogenes, S. 43-52.

Meisel, Timo/Wuggenig, Ulf (2005): »Kreativität« und der neue Geist des Kapitalismus, in: Form + Zweck. Zeitschrift für Gestaltung, 2, S. 71-77.

Menger, Pierre-Michel (2006): Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Konstanz: UVK.

Merali, Shaheen (2007): New York – States of Mind. Art in the City, London: Saqi.

Mettauer, Adrian (1996): Made in New York. New-York-Stipendien und ihre Wertigkeit für eine Künstlervita, in: Berner Almanach, Band 1: Kunst, hrsg. von Norberto Gramaccini und Michael Krethlow, Münsingen: Fischer, S. 48-75.

Meyer, John W./Boli, John/Thomas, George M./Ramirez, Francisco O. (2005): Die Weltgesellschaft und der Nationalstaat, in: John W. Meyer, Weltkultur. Wie die westlichen Prinzipien die Welt durchdringen, hrsg. von Georg Krücken, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85-132.

Meyer, John W. (2005): Der sich wandelnde kulturelle Gehalt des Nationalstaates, in: John W. Meyer, Weltkultur. Wie die westlichen Prinzipien die Welt durchdringen, hrsg. von Georg Krücken, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 133-162.

Meyer, John W. (1980): The World Polity and the Authority of the Nation-State, in: Studies of the Modern World-System, hrsg. von Albert Bergesent, New York: Academic Press, S. 109-137.

Moulin, Raymonde (1997): L'artiste, l'institution et le marché, Paris: Flammarion.

Moulin, Raymonde (2003): Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, Paris: Flammarion.

Müller, Markus (2004): Curator in Metropolis. Interview mit den New Yorker Kurator/innen Lisa Phillips, Okwui Enwezor, Thelma Golden und Christian Rattemeyer, in: Texte zur Kunst, 14/54, S. 45-57.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Müller, Michael (2004): Diesseits des grossen Flusses. Gespräche mit den New Yorker Kunstkritikern Jerry Saltz und Michael Kimmelman, in: Texte zur Kunst, 14/54, S. 38-44.

Müller-Jentsch, Walther (2005): Künstler und Künstlergruppen. Soziologische Ansichten einer prekären Profession, in: Berliner Journal für Soziologie, 2, S. 159-177.

Nizon, Paul (1990 [1970]): Diskurs in der Enge, in: Ders., Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief, hrsg. von Peter Henning, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 137-226.

Neue Zürcher Zeitung (2008a): Der Drache der Vergangenheit und das traurige Mädchen der Zukunft. Die Ullens Foudation in Peking gewährt Einblicke in ihre Sammlung chinesischer Gegenwartskunst, Nr. 173, 26./27. Juli, S. 43.

Neue Zürcher Zeitung (2008b): Wie man sich vor einem Kunstwerk verhält. Die Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich im Helmhaus, Nr. 184, 9./10. August 2008, S. 48.

Neue Zürcher Zeitung (2008c): Die Herzkammer des Kunstbetriebs, Nr. 125, 31. Mai 2008, S. 80.

Neue Zürcher Zeitung (2008d): Kunst und Wissenschaft. 60 Jahre Istituto Svizzero di Roma, Nr. 156, 7. Juli 2008, S. 20.

Neue Zürcher Zeitung (2007a): Nach Berlin, nach Berlin!, Nr. 226, 29. September 2007, S. 56.

Neue Zürcher Zeitung (2007b): Das Ende der Bohème. Modernes Künstlerproletariat in Berlin, Nr. 28, 3. Februar 2007, S. 69.

Neue Zürcher Zeitung (2006): Heisse Achse Berlin-New York. Manhattans Galeristen-Exodus an die Spree, Nr. 263, 11. November 2006, S. 55.

NZZ Folio. Die Zeitschrift der Neuen Züricher Zeitung (2008): Alles Kunst? Mai 2008, Zürich: Verlag NZZ Folio.

O'Doherty, Brian (1996): In der weissen Zelle = Inside the White Cube, Berlin: Merve.

Oevermann, Ulrich (1997): Der Galerist – Versuch einer soziologischen Strukturanalyse, in: Hommage an Horst Appel. Von Avramidis bis Zorio. Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, S. 78-85.

Oevermann, Ulrich (1996): Konzeptualisierung von Anwendungsmöglichkeiten und praktischen Arbeitsfeldern der objektiven Hermeneutik (Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung), Frankfurt am Main (Manuskript).

Omlin, Sibylle (2002): Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert, Zürich: Pro Helvetia.

Osborne, Thomas (2003): Against ›Creativity‹: A Philistine Rant, in: Economy and Society, 32/4, S. 507-525.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Osten, Marion von (Hg.) (2003): Norm der Abweichung, Zürich: Edition Voldemeer.

Otterbeck, Christoph (2007): Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln: Böhlau.

Pevsner, Nikolaus (1986 [1940]): Die Geschichte der Kunstakademien, München: Mäander.

Prochno, Renate (2006): Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin: Akademie Verlag.

P.S.1/The Clocktower (1985): National and International Studio Programs, 1984-1985, catalogue, New York: The Institute for Art and Urban Resources, P.S.1 (Project Studios 1).

P.S.1 Museum/The Clocktower (1995): National and International Studio Programs, 1994-1995, catalogue, New York: P.S.1 Museum/The Clocktower, The Institute for Contemporary Art.

Quemin, Alain (2006): Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of ›High Culture‹ and Globalization, in: International Sociology, 21/4, S. 522-550.

Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2007): Kritik der Kreativität, Wien: Turia + Kant.

Riesebrodt, Martin (2000): Die Rückkehr der Religionen. Fundamentalismus und der Kampf der Kulturen. München: C.H. Beck.

Roh, Franz (1993 [1948]): Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens, Köln: DuMont.

Romero, Emily L. (1997): Artists-in-Residence: A Qualitative Study of A Rural Arts Program, Denver: University of Denver.

Røyseng, Sigrid/Mangset, Per/Borgen Jorunn Spord (2007): Young Artists and the Charismatic Myth, in: International Journal of Cultural Policy, 13/1, S. 1-16.

Rubenfeld, Florence (1997): Clement Greenberg: A Life, New York: Scribner.

Ruppert, Wolfgang (1998): Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rychner, Marianne (2006): Grenzen der Marktlogik. Die unsichtbare Hand in der ärztlichen Praxis, Wiesbaden: VS Verlag.

Said, Edward W. (1997): Kultur, Identität und Geschichte, in: Inklusion – Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, hrsg. von Peter Weibel, Köln: DuMont: S. 37-46.

Sassen, Saskia (1998): Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money, New York: The New Press.

Sassen, Saskia (2001): The Global City: New York, London, Tokyo, Princeton: Princeton University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schafroth, Sandra Luzia (2003): Atelieraufenthalte für Schweizer Künstler in New York – Eine Untersuchung und Empfehlung für Förderer, New York (Manuskript).

Schmid, Christoph (2008): Schweizer Kulturpolitik und die Atelier-Kulturförderung der Kantone in Berlin, Saarbrücken: VDM.

Schneemann, Peter Johannes (2008): Das Atelier in der Fremde, Vortrag am Internationalen Symposium »Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform«, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, 03.-04. Februar 2006 (Manuskript).

Schneemann, Peter Johannes (2007): »Miles and More«. Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart, Vortrag an der Konferenz »Topologien des Reisens«, Universität Trier, 01.-03. Juni 2007 (Manuskript).

Schneemann, Peter Johannes (2003): Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, Berlin: Akademie Verlag.

Schneemann, Peter Johannes (1996): Die Biennale von Venedig. Nationale Präsentation und internationaler Anspruch, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 53, S. 313-322.

Schneemann, Peter Johannes/Welter, Judith (2008): Auslandeinsatz – Kunst produzieren im Namen der Heimat, in: Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, hrsg. von Mirjam Varadinis, Zürich: JRP Ringier, S. 15-19.

Schriewer, Jürgen (2007): Weltkultur und kulturelle Bedeutungswelten – zum Thema des Bandes, in: Ders. (Hg.), Weltkultur und kulturelle Bedeutungswelten. Zur Globalisierung von Bildungsdiskursen, Frankfurt am Main: Campus, S. 7-20.

Schriewer, Jürgen (2005): Wie global ist die institutionalisierte Weltbildungsprogrammatik? Neo-institutionalistische Thesen im Licht kulturvergleichender Analysen, in: Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 415-441.

Schroer, Markus (Hg.) (2005): Soziologie des Körpers, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schütz, Alfred (1972 [1944]): Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch, in: Ders., Gesammelte Aufsätze II, Studien zur soziologischen Theorie, hrsg. von Arvid Brodersen, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 53-69.

Schütz, Alfred (1972 [1945]): Der Heimkehrer, in: Ders., Gesammelte Aufsätze II, Studien zur soziologischen Theorie, hrsg. von Arvid Brodersen, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 70-84.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schwalb, Susan (1977): Swiss in New York: Artist-in-Residence, in: Women Artists Newsletter, 2/9, S. 5.

Schwencke, Olaf (Hg.) (2006): Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa, Essen: Klartext.

Scott, Jill (Hg.) (2006): Artists-in-Labs. Processes of Inquiry, Wien, New York: Springer.

Seidel, Stephanie (2008): Auf nach China? Artist Residencies und die Volksrepublik China, in: Artist-in-Residence. Neue Modelle der Kulturförderung, hrsg. von Christoph Behnke, Christa Dziallas, Marina Gerber und Stephanie Seidel, Lüneburg: Verlag für Wissenschaft und zeitgenössische Kunst an der Leuphana Universität Lüneburg, S. 91-108.

SF DRS/Steiner, Ellen (2003): Sternstunde »Der weite Himmel über Berlin…«. Atelierstipendien für Schweizer Kulturschaffende (DVD).

Shamir, Ronen (2005): Without Borders? Notes on Globalization as a Mobility Regime, in: Sociological Theory, 23, S. 197-217.

Shaw, Clifford R. (1966 [1930]): The Jack-Roller. A Delinquent Boy's Own Story, Chicago: University of Chicago Press.

Simmel, Georg (1992 [1908]): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Simmen, Rosmarie (1995): Schweizerische Kulturpolitik: Ursprünge und Entwicklung, in: Blickpunkt Schweiz. 27 Ansichten, hrsg. von Kurt R. Spillmann und Rolf Kieser, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, S. 252-261.

Soysal, Yasemin N. (1996): Staatsbürgerschaft im Wandel. Postnationale Mitgliedschaft und Nationalstaat in Europa, in: Berliner Journal für Soziologie, 2, S. 181-189.

SRG SSR idée suisse (2004): Portrait Olaf Breuning, Zürich: Lars Müller Publishers (DVD).

Stephens, Kevin (2001): Artists in Residence in England and the Experience of the Year of the Artist, in: Cultural Trends, 42, S. 43-76.

Stichweh, Rudolf (2000): Die Weltgesellschaft. Soziologische Analysen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom (Hg.) (1985): Schweizerisches Institut in Rom, Bern: Bundesamt für Kulturpflege.

Strauss, Anselm (1998): Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung, München: Fink.

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet (1996): Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung, Weinheim: Beltz.

Stucki, Regula/Pesenti, Lisa (1997): Bern Goes New York. Katalog der Ausstellung in der Dampfzentrale Bern, Bern: Gaffuri.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Szántó, András (1996): Gallery Transformations in the New York Art World in the 1980s (Ph.D. thesis/Manuskript).

Szántó, András (2003): Hot and Cool. Some Contrasts between the Visual Art Worlds of New York and Los Angeles, in: New York & Los Angeles: Politics, Society, and Culture. A Comparative View, hrsg. David Halle, Chicago, London: The University of Chicago Press, S. 393-422.

Tallack, Douglas (2005): New York Sights. Visualizing Old and New New York, New York: Berg.

Tarde, Gabriel (2003 [1890]): Die Gesetze der Nachahmung, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Teffer, Nicola (2000): The Happy Camper: Best Practice for the Artist-in-Residence, in: Art Monthly Australia, 113, S. 29-31.

Tester, Keith (Hg.) (1994): The *Flâneur*, London, New York: Routledge.

Texte zur Kunst (2005): Berlin, Heft Nr. 57.

Texte zur Kunst (2004): Escape to New York, Heft Nr. 54.

Tieck, Ludwig (1999 [1798]): Franz Sternbalds Wanderungen: Stuttgart: Reclam.

The New York Times (2003): How an Urban Artists' Colony Was Inadvertently Created, June 8, 2003.

Thomas, William Isaac/Znaniecki, Florian (1974 [1918-1920]): The Polish Peasant in Europe and America, New York: Octagon Books.

Thurn, Hans Peter (1997): Kunst als Beruf, in: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, hrsg. von Jürgen Gerhards, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 103-124.

Thurn, Hans Peter (1994): Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München: Hirmer Verlag.

Thurn, Hans Peter (1983): Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst, in: Gruppensoziologie, Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 25, hrsg. von Friedhelm Neidhardt, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 287-318.

Turner, Bryan S. (2007): The Enclave Society: Towards a Sociology of Immobiliy, in: European Journal of Social Theory, 10/2, S. 287-303.

Turner, Grady T. (2000): Aperto New York. Ring Cash Registers at the Idea Depot, in: Flash Art, 213, S. 57-60.

Tyrell, Hartmann (2005): Singular oder Plural – Einleitende Bemerkungen zu Globalisierung und Weltgesellschaft, in: Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 1-50.

Ullrich, Wolfgang (2001): Kunst und Wirtschaft im Crossover, in: Mäzene, Stifter und Sponsoren – ein Modell der Kulturförderung: fünfzig Jahre

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, hrsg. von Walter Grasskamp und Wolfgang Ullrich, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 193-204.
Ullrich, Wolfgang (2000): Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht, Berlin: Wagenbach.
Velthuis, Olav (2005a): Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art, Princeton: Princeton University Press.
Velthuis, Olav (2005b): Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money, Rotterdam: NAi Publishers.
Walser, Robert (2003 [1929]): Warum reise ich gerne? – Antwort auf eine Umfrage, in: Ders., Feuer, hrsg. von Bernhard Echte, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 90-91.
Walzer, Michael (1997): Zweifel und Einmischung. Gesellschaftskritik im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Fischer.
Warnke, Martin (1996): Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: DuMont.
Weber, Max (1988a [1904]): Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: Ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), S. 146-214.
Weber, Max (1988b [1919]): Wissenschaft als Beruf, in: Ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), S. 582-613.
Weckerle, Christoph/Volk, Andreas (2000): Die Rolle von Kultur und Kulturpolitik in den schweizerischen Aussenbeziehungen, in: Schriftenreihe Synthesis des NFP 42, Heft 30, Bern: Schweizerischer Nationalfonds.
Weintraub, Linda (2003): Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work. London: Thames & Hudson.
Werron, Tobias (2005): Der Weltsport und sein Publikum. Weltgesellschaftstheoretische Überlegungen zum Zuschauersport, in: Weltgesellschaft. Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen. Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie, hrsg. von Bettina Heintz, Richard Münch und Hartmann Tyrell, Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 260-289.
While, Aidan (2003): Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art, Area 35/3, S. 251-263.
Wittkower, Rudolf/Wittkower Margot (1965): Künstler – Aussenseiter der Gesellschaft, Stuttgart: Kohlhammer.
Wolinski, Natacha (2001): Au temps des quat'z'arts, in: Beaux Arts magazine, 207, S. 42-49.
Wolff, Janet (1985): The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity, in: Theory, Culture and Society, 2/3, S. 37-46.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wuggenig, Ulf (2007): Eine Gesellschaft des Interviews. Über Interviewtechniken in Soziologie, Kunst und Marktforschung, in: Texte zur Kunst, 67, S. 60-69.

Wuggenig, Ulf (2005): Fiktionen, Mythen, Realitäten. Zentren, Peripherien und Kunst, in: Next Flag. The African Sniper Reader, hrsg. von Fernando Alvim, Heike Munder und Ulf Wuggenig, Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst, S. 24-55.

Wuggenig, Ulf (1995): Rivalität, Konflikt und Freiheit. Ein Vergleich Pierre Bourdieus Feldtheorie und Arthur C. Dantos Philosophie (der Geschichte) der Kunst, in: Texte zur Kunst, 20, S. 87 – 107.

Wyss, Beat (1995): Kunst in der Schweiz, in: Blickpunkt Schweiz. 27 Ansichten, hrsg. von Kurt R. Spillmann und Rolf Kieser, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, S. 354-367.

Zahner, Nina Tessa (2006): Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main, New York: Campus.

Zeitung Aarauer Kultur (2004): Aarau – Bangalore. Das Herz des Gästeateliers Krone, Nr. 3.

Zola, Emile (1989): Pour Manet, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris: Editions Complexe.

Zolberg, Vera L. (2000): Privatization: Threat or Promise for the Arts and Humanities?, in: Cultural Policy, 7/1, S. 9-27.

Zolberg, Vera L. (1993): New York Culture: Ascendant or Subsident?, in: Capital of the American Century. The National and International Influence of New York City, hrsg. von Martin Shefter, New York: Russell Sage Foundation, S. 145-166.

Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (Hg.) (1996): Schweiz – London. Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr. Das London Stipendium. 25 Jahre Kulturförderung, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.

Zukin, Sharon (1982): Loft Living. Culture and Capital in Urban Change, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Dank

An erster Stelle will ich Claudia Honegger danken. Sie hat die Arbeit in einer ausgesprochen hilfreichen und ermutigenden Weise betreut. Zudem ermöglichte sie mir in den vergangenen Jahren durch eine Assistenzstelle, mich intensiv mit soziologischen Fragestellungen und Diskussionen auseinanderzusetzen. Ihre inspirierenden und lehrreichen Befragungen sozialer Wirklichkeit haben wesentlich dazu beigetragen, dass mir die soziologische Neugierde nie abhanden gekommen ist. Danken möchte ich ebenso Peter J. Schneemann. Er hat die Arbeit aus kunsthistorischer Perspektive betreut und mich auf das Phänomen des »Artist in Residence« überhaupt erst aufmerksam gemacht. Die Untersuchung konnte in vielfältiger Weise von seinen Forschungen, Kontakten sowie der sehr hilf- und geistreichen Unterstützung zehren.

Zu grossem Dank verpflichtet bin ich auch den Kunstschaffenden, Kulturbeauftragten und Programmverantwortlichen, die an der Studie mitgewirkt haben. Die Annäherung an den Forschungsgegenstand erfolgte massgeblich in Auseinandersetzung mit ihren Erzählungen und Diagnosen. Auch haben sie wichtige Materialien zur Verfügung gestellt, ohne die an eine Untersuchung des Phänomens nicht zu denken gewesen wäre.

Die Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds ermöglichte im Jahr 2006 einen siebenmonatigen Forschungs- und Studienaufenthalt in New York, von dem die Untersuchung in verschiedener Hinsicht profitiert hat. Priscilla Parkhurst Ferguson danke ich für ihre Einladung an die Columbia University sowie für die vorzügliche Betreuung. Ebenso danke ich Wolfgang Ruppert und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Kolloquiums Kulturgeschichte der Universität der Künste Berlin, wo ich in einer frühen Phase der Arbeit Grundannahmen und Thesen zur Diskussion stellen konnte, was sehr anregend war. Dasselbe gilt für die Auseinandersetzungen im Rahmen des Forschungskolloquiums Allgemeine Soziologie, Universität Bern (2005), der Veranstaltungsreihe Tacheles Visarte/Progr, Bern (2005), des Workshops »Die Schweiz, Eiland oder Treffpunkt für Kultur und Medien«, Jubiläumskongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie, St. Gallen (2005) sowie des Workshops »Territorial Aspects of Art«, First ISA Forum of Sociology (Barcleona 2008).

Andrea Hungerbühler und Charlotte Müller haben das ganze Manuskript gelesen und eingehend kommentiert. Für ihre wertvollen Anregungen, Korrekturen sowie nicht zuletzt den motivierenden Beistand danke ich ihnen herzlich. Mein Dank geht auch an Marcus Llanque; er hat ausgewählte Kapitel der Arbeit unter die Lupe genommen und mir wichtige Hinweise gegeben. Michael Gautier und Sylvia Mutti sei herzlich für Diskussionsbereitschaft sowie gemeinsame Streifzüge durch die Kunstwelt gedankt, Marie-Louise Gerber und Denis Hänzi für die kompetente Durchführung von Interviews in

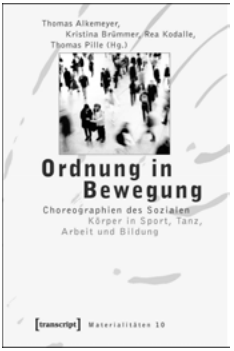
https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Französisch. Ganz besonders danke ich meiner Familie Beatrice Glauser, Regula Glauser, Matthias Glauser und Theo Glauser sowie Freundinnen und Freunden für Unterstützung, Geduld und schöne Ablenkungen.

Nicht zuletzt geht mein Dank an die Mitarbeitenden des transcript Verlags sowie an Gabriele Klein, Martina Löw und Michael Meuser, die Herausgeber der Reihe »Materialitäten«. Dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern danke ich für den Druckkostenzuschuss.

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Materialitäten



Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer, Rea Kodalle, Thomas Pille (Hg.)
Ordnung in Bewegung
Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung

Juni 2009, 202 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-8376-1142-7

Lars Frers
Einhüllende Materialitäten
Eine Phänomenologie des Wahrnehmens und Handelns an Bahnhöfen und Fährterminals

2007, 302 Seiten, kart., zahlr. Abb., 30,80 €,
ISBN 978-3-89942-806-3

Jürgen Funke-Wieneke, Gabriele Klein (Hg.)
Bewegungsraum und Stadtkultur
Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven

2008, 276 Seiten, kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1021-5

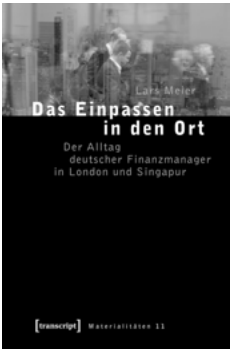
Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Materialitäten

Gabriele Klein, Michael Meuser (Hg.)
Ernste Spiele
Zur politischen Soziologie des Fußballs

2008, 276 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-977-0



Lars Meier
Das Einpassen in den Ort
Der Alltag deutscher Finanzmanager in London und Singapur

Februar 2009, 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1129-8

Imke Schmincke
Gefährliche Körper an gefährlichen Orten
Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung

April 2009, 270 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1115-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Materialitäten

Robert Gugutzer (Hg.)
body turn
Perspektiven der Soziologie
des Körpers und des Sports
2006, 370 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-89942-470-6

Cedric Janowicz
Zur Sozialen Ökologie urbaner Räume
Afrikanische Städte im Spannungsfeld
von demographischer Entwicklung
und Nahrungsversorgung
2008, 438 Seiten, kart., zahlr. Abb., 42,80 €,
ISBN 978-3-89942-974-9

Bastian Lange
Die Räume der Kreativszenen
Culturepreneurs und
ihre Orte in Berlin
2007, 332 Seiten, kart., 30,80 €,
ISBN 978-3-89942-679-3

Evelyn Lu Yen Roloff
Die SARS-Krise in Hongkong
Zur Regierung von Sicherheit
in der Global City
2007, 166 Seiten, kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-89942-612-0

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839412442 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND