

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)

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 Kunstschaaffende. 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 vereinzelt, 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); Grunhech (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)

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. Kunstschaftende 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 Kunstschaftenden 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 Kunstschaftenden 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 Kunstschaftende? Welche Bedeutung hat diese Form der Kulturförderung für die künstlerische Arbeits- und Lebenspraxis? Wie stellen sich Kunstschaftende zu diesem Instrumentarium im Allgemeinen und zu ihren konkreten Erfahrungen im Besonderen? Die Atelieraufenthalte interessieren hier primär hinsichtlich ihrer Kulturbeziehung – 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)

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 Ateliaraufenthaltes 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. Bättschmann (2006)

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 Niedersachsen einige solcher) überhaupt sinnvoll seien.

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 Kunstschaaffenden, 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 Ateliaraufenthalte 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 Kunstschaaffende 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); Grunchev (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)

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); Bättschmann (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); Rueschmeyer/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])

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 Ateliaraufenthalte 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-semanticen 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 (Boghème) als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entstand, vgl. auch Graña (1964); Boltanski/Chiapello (2003).

Konsequenz dieser »symbolischen Ökonomie« ist, dass Nichterfolg (zumindest im Falle von jüngeren Kunstschaaffenden) 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 Verknennung« sind.³³ Diese »Verknennung« 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 Kraus (2000: 40)

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

34 Bourdieu (2001: 362)

35 Bourdieu (2001)

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)

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)

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 ausrichten 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)

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.

Ogleich 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)

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)

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 neo-institutionalistische 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)

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 Entkopplungen 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 Makrodeterrmination 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)

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.)

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-

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 nicht-staatlicher 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 nationalstaatliche 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)

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 globalen 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 makrodeternimistischen 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)

der Konvergenzthese wurde von anderer Seite teilweise in radikalisierte 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)

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)

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.)

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 Kulturförderungspolitik 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.

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 Umfang in Jubiläumsschriften von Institutionen.

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 nicht-standardisierten 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.

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)

enthaltort 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 »Horizontenerweiterung« 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 »Horizontenerweiterung« 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)

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.

