

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 Kunstschaftende 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«-Programm², 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 Artist-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 Kunstschaftenden 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

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)

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

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 Kunstschaaffenden 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 IAPIS) 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-

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 Ausstellungsräume, einen Skulpturengarten, verschiedene Werkstätten, Labors sowie Übungs- und Konzerträume für Musik und Tanz. Seit der Eröffnung weilten etwa 20'000 Kunschtchaffende 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 Kunschtchaffende 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'Administration, Cité Internationale des Arts Paris, Juin 2007; <http://www.citedesartsparis.net/>, 27. April 2008; Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

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

Einige wenige Ateliers werden direkt von der Cité an Kunstschaaffende (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 subscribierenden Institutionen das Recht ein, gegen Bezahlung einer bestimmten Summe bis mindestens ins Jahr 2060 (sic!) Kunstschaaffende 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 Kunstschaaffende 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 Warteschlange, 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 soussignés, Modellvertrag vom April 2008 – Faktisch nehmen gemäss Sidney Peyroles die »fondateurs d'ateliers« die Selektion der Kunstschaaffenden 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 Subskribenten verantwortlich. Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

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 Kunschtchaffenden. 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 Kunschtchaffenden in den Mittelpunkt; mit dem Aufenthalt 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 Ausstellungskatalog (»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)

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 Kunstschaaffende 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 Kunstschaaffenden 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

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 Häusern überlassen hatte, wurden die eingeladenen Kunstschaaffenden 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)

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)

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 Haerter 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 Haerter 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)

»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 Erdschwere 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 Rauman eignung 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)

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 Kunstschaaffenden 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 ihren Bestrebungen, Kunstschaaffenden 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 Kunstschaaffenden 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 Kunstschaaffenden 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

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 Aufenhalten. 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 privatrechtlichen 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

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 zugespitzte (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)

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 dezidiertester 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)

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 Kunstszenen 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 Kunstszenen 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.

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 newflash, open weekend may 2006, vom 21. April 2006.

71 Ausstellungsbesuch vom 8. Mai 2006

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 Kunschtchaffenden 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 Kunschtchaffenden »grosse oder kleine Räume, teure mit Fenster oder kleine nur mit Kunstlicht«.⁷³ Es ist Montagmorgen, Grossanstorm 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)

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 Kunstschaftenden 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 Kunstschaftenden 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 Ateliereaufenthalt 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 Video-interviews, 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

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 Kunstschaaffenden 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 Kunstschaaffenden, 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 Kunstschaaffende 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.

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 Kulturförderung, 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)

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 fokussierende 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.

vertretenden Finanzierung. Es findet sich durchaus das Phänomen der ›Hilfestellung‹, das John Meyer et al. hinsichtlich der Isomorphisierungstendenzen institutioneller Muster konstatieren.⁸⁶ Aufenthalte von Kunstschaaffenden 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 Kunstschaaffende 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 Kunstschaaffende 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 Kunstschaaffende 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

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

