

5 Text und Kontext

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

Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst

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

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

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

1 Unterlagen der teilnehmend beobachteten Jurierung (2005)

2 Geiser (2003: 88)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kämpferische Nüchternheit – Aufklärerische Mission

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunst im Kollektiv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunst als Gegenwelt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Residenzen zwischen Störung und willkommener Ablenkung

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

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

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

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

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

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

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

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

Brot und Kurzweil

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

9 Vgl. zur Praxis der Gesellschaftskritik Walzer (1997)

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

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

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

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

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

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

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

Explorative Unternehmungen

Die Perspektive des *Arbeitens in...* transformiert sich mitunter in eine des *Arbeitens über...*, wobei der Aufenthaltsort weniger als Infrastruktur denn als Untersuchungsgegenstand reflektiert wird. Mehrere Kunstschaffende sprechen im Interview von einer explorativen Wende, die sich während des Atelieraufenthaltes vollzogen habe. Insbesondere das Medium der Photographie scheint eine Affinität zu solchen Neuausrichtungen zu haben. So erzählen zwei Künstler, dass sie im Verlaufe ihrer Atelierstipendien-Biographie angefangen haben, die Aufenthalte intensiv für die »Datenerhebung« und Motivsuche zu nutzen: Künstler U¹⁴, der im Alter zwischen Ende zwanzig und vierzig zahlreiche Atelieraufenthalte in verschiedenen europäischen Städten und in New York zubrachte, erklärt, im Kontext seiner ersten Atelieraufenthalte in Paris und Rom die Stadtphotographie »entdeckt« zu haben – »vorher ist meine Arbeit ziemlich anders gewesen, viel abstrakter und konzeptueller.«¹⁵ Die Änderung in seiner Arbeitsweise beschreibt U als provoziert durch visuelle Eigentümlichkeiten der Aufenthaltsorte – durch Roms inspirierendes Strassenleben sowie die Stadt Paris, »die ja wirklich auch unheimlich viel bietet visuell«. U betont, Atelierstipendien seien für ihn ausgesprochen gut gewesen, weil er so verschiedene Städte besuchen und fotografieren konnte.

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

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

13 Interview Künstler A, 2004

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

15 Interview Künstler U, 2004

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

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

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

16 Interview Künstler E, 2004

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

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

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

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

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

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

19 Foster (1996: 172f.)

20 Kwon (2004a: 11)

21 Kwon (2004a: 38)

22 Kwon (2004a: 29f.)

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

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

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

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

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

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

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

24 Groys (2001: 179)

25 Foster (1996: 184-199)

26 Foster (1996: 181)

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

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

Ethnographische Wende in der Fremde

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

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

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

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

28 Das Interview mit Claudia Müller fand im Juni 2004 in Basel statt.

29 Vgl. <http://www.sikart.ch/page.php?pid=4&recnr=4021177>, 26. Juni 2008

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

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

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

Kunst und Kulturforschung

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

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

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

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

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

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

Gewöhnung ans Ungewohnte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Neugierde und Unabhängigkeit als Ressourcen

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

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

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

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

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

Verschiebungen in der Arbeitsweise

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

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

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

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

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

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

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

34 Interview Künstler S, 2004