

4 Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderung

Die ›Entdeckung‹ von Atelierstipendien

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

-
- 1 Das im Jahre 1948 in der Villa Maraini gegründete Schweizerische Institut in Rom (Istituto Svizzero di Roma) sieht auch Aufenthalte von Künstlerinnen und Wissenschaftlern in der Römer Villa vor; Stipendien zur Deckung der Lebenshaltungs- und Materialkosten sind jedoch mit den Residenzen keine verbunden. Vgl. Neue Zürcher Zeitung (2008d); Stiftungsrat des Schweizerischen Instituts in Rom (1985)
 - 2 Die folgenden Jahresangaben entstammen, wo nicht anders vermerkt, der Informationsplattform zu schweizerischen Residenz-Programmen: <http://www.artists-in-residence.ch/>, 25. März 2008
 - 3 Interview mit Eva Wagner, Stadt Zürich, 13. April 2004 – Über die 1976/77 als zweite Stipendiatin im Zürcher Loft weilende Künstlerin Rosina Kuhn ist im *Women Artists Newsletter* eine kurze, interessante Reportage erschienen, die über Kuhns Aktivitäten vor Ort und das institutionelle Arrangement berichtet. Da ist auch zu lesen: »Rosina Kuhn [sic] told me she feels lucky to have been chosen from more than 100 applicants, especially as she is a woman. (She remarked lightly that since the first artist [...] had been a man, she'd heard it said that the next would have to be a woman, to ›clean up the place‹.« Schwalb (1977: 5) – Seit die Loft-Räumlichkeiten in New York vor einigen Jahren von

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

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

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

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

- 5 Stucki/Pesenti (1997)

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

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

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

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

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

»Kulturelle Präsenz der Schweiz in New York

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Magazin der Luzerner Neue Nachrichten (1985)

18 Diese Konferenz ist ein Zusammenschluss von siebzehn städtischen Kulturbehörden mit Geschäftsstelle in Biel.

<http://www.ksk-cvsc.ch/de/>, 23. Mai 2008

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

24 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

25 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

39 Erfahrungsberichte, Archiv Geschäftsstelle KSK, Biel

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

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

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

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

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

Bedeutungszuschreibungen – Legitimationen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Bundesamt für Kultur (1999b: 14f.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Diese Jurierung fand im Sommer 2005 statt.

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

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

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

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

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

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

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

Ethik und Pragmatik der Ortswahl

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

64 Bundesamt für Kultur (1999a: 44)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

onen korreliert mit der skizzierten, stark verbreiteten Auffassung, dass es bei Atelieraufenthalten nicht zuletzt um eine Horizonsweiterung geht, was impliziert, dass nicht nur Residenzen in den wichtigsten Kunstmetropolen für relevant angesehen werden. Ausgehend von dieser Überzeugung ist denn teils auch die hohe Konzentration an Ateliers in Berlin und Paris ins Kreuzfeuer der Kritik geraten. So äussert Wenzel Haller, der in der Arbeitsgruppe Gäst atelier Krone in Aarau engagiert ist und massgeblich am Aufbau eines Künstler austausches mit Bangalore beteiligt war, im Interview Bedauern über die weitgehende Fokussierung von Seiten der Kulturförderungsinstitutionen auf Kunstmetropolen im engeren Sinne und plädiert für vermehrte Reisestipendien, was den Kunstschaaffenden erlauben würde, die Destination selbst festzulegen.⁷⁵ Diese Art von Förderung wird mittlerweile vom Kanton Bern sowie vom IAAB angeboten.⁷⁶ Weiter bezeichnet es Haller als »beschämend«, dass die Schweiz viele Ateliers im Ausland hat, selbst aber vergleichsweise wenige Studios für ausländische Kunstschaaffende im Inland anbietet. Während mit Ausnahme der Pro Helvetia, die dezidiert auf das Austausch- beziehungsweise Tandemprinzip setzt⁷⁷, die staatlichen Förderer primär entsenden, umfassen die Aktivitäten der privaten Institutionen (Kulturstiftung Landis & Gyr, Christoph Merian Stiftung) durchaus in grösserem Stil auch Einladungen in Studios in der Schweiz. Für diese Institutionen ist das Prinzip des Austausches – das zeichnet sich nicht zuletzt in den Interviews mit den jeweiligen Kulturverantwortlichen ab – ein zentraler Aspekt hinsichtlich der Legitimierung der eigenen Tätigkeit.⁷⁸

Entsendung aus der »Enge«?

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

75 Gespräch mit Wenzel Haller vom 31. März 2004

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

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

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

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

79 Vgl. Albrecht (2006)

80 Zitiert nach Albrecht (2006: 23)

81 Zitiert nach Albrecht (2006: 23)

82 Keller (1996 [1847]: 28f.)

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

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

Das Reisläuferwesen im Bereich der Kunst fasst Nizon folgendermassen:

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

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

83 Nizon (1990 [1970]: 145, 167)

84 Nizon (1990 [1970]: 148)

85 Vgl. Brunner (2006: 266)

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

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

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

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

86 SF DRS/Steiner (2003)

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

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

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

89 Nizon (1990 [1970]: 156)

90 Nizon (1990 [1970]: 148)

