

Art und Weise, wie er diesen Ort thematisiert, genauer konturieren, was ihm diese Stadt ist. So bringen seine Schilderungen zum Ausdruck, dass der Wille zu New York sehr stark damit verknüpft ist, »dabei zu sein«. Dies meint auch, einer symbolisch hochwertigen sozial-räumlichen Konstellation anzugehören: Draeger betont im Interview mehrfach, dass er heute »Teil der New Yorker Kunstszene« sei und »einer von wirklich wenigen Schweizer Künstlern, die dann auch dort geblieben sind«. Der zur Diskussion stehende Wille lässt sich jedoch nicht auf den Wunsch nach Teilhabe an einem exklusiven Milieu reduzieren. »Dabei sein« ist in einem weiteren Sinne zu verstehen. Zu Draegers Selbstverständnis als Künstler gehört sehr ausgeprägt das Prinzip, am Feld der Kunst in vielfältiger Weise zu partizipieren. Diese Partizipation umfasst zum einen Wissen über dieses Praxisgebiet, zum anderen impliziert sie eine ausgiebige Teilnahme am sozialen Leben und an den (zahlreichen) Anlässen des Feldes. Draeger ist ein »Szenemensch«, für den Streifzüge durch *Alternative Spaces* und Besuche von Vernissagen, Biennalen und Künstlerparties wesentlich zum Künstlerdasein gehören. Anders als im Falle Breunings, der sich teils moralisierend vom Kunstbetrieb distanziert, hat dieser in Draegers Augen nichts Problematisches. Er ist ihm vielmehr eine Art Faszinosum, das es in vielfältiger Weise und immer wieder aufs Neue zu erkunden gilt. Dieses Engagement führt Draeger gelegentlich an Orte, die hunderte von Kilometern weit entfernt liegen. Es beschränkt sich nicht auf New York, kann sich jedoch an diesem Ort mit seiner unvergleichlich hohen Interaktionsdichte besonders gut entfalten.

### Passungsverhältnisse

Die Ausführungen von Breuning und Draeger machen deutlich, dass das Wohlgefallen an New York, das sich als Affinität zu einer durch New York verkörperten Lebensweise charakterisieren lässt, zwar gewisse Parallelen, aber kein einheitliches Gesicht hat – ja sogar weitgehend entgegengesetzt begründet sein kann: In beiden Fällen umfasst es die Begehrlichkeit nach einer zentralen Position im Feld der Kunst, die sich gewissermassen räumlich übersetzt. Der eine macht den Reiz der Stadt jedoch primär in ihrer kosmopolitischen, kulturell heterogenen Ordnung aus, welche die Grenzen der Kunstszene transzendiert und eine gewisse Distanz zu dieser ermöglicht; für den anderen ist gerade die Dichte der New Yorker Kunstwelt und die mit ihr verknüpfte Sozialität reizvoll. In diesen Differenzen dokumentieren sich unterschiedliche Relevanzen und Möglichkeitsräume, wie sie für die je spezifischen Daseinsbedingungen der beiden Künstler charakteristisch sind. Für Breuning, der in New York »eine der besten Galerien« im Rücken hat und dem die finanziellen Komponenten des Überlebens in dieser Stadt kaum ein (problematisches) Thema sind, besitzt die umfassende Partizipation an der

New Yorker Kunstszene nicht dieselbe Dringlichkeit wie für Draeger, der aus diesem Kosmos nicht zuletzt Gleichgesinnte und Verbündete rekrutiert, mit deren Hilfe sich die existenziellen Härten New Yorks entschärfen und künstlerisch-kuratorische Projekte realisieren lassen, die im etablierten Galerienwesen wenig Unterstützung finden. Umgekehrt ist die Problematik, die hinter Breunings Wunsch nach einer gewissen Distanz zur Kunstszene steht – die Frage: wie sich angesichts von Erfolg künstlerische Unabhängigkeit bewahren lässt – etwas, das Draeger kaum umtreibt. Die unterschiedlich gelagerten Affinitäten zu New York sind jedoch nicht unmittelbarer Ausdruck differenter Lebensverhältnisse, sondern vermittelt durch die jeweilige Auffassung vom Künstlersein. Wie sich insbesondere in den Erzählungen zum Werdegang zeigt, definiert sich Breuning hauptsächlich über seine Arbeiten – ihre »Authentizität« und zeitdiagnostische Stossrichtung – sowie mit Rekurs auf die Wertigkeitsprinzipien der Schönheit, der Vielfalt und der Freiheit. Draegers Perspektive hingegen ist – dem Art-World-Paradigma nahestehend – vergleichsweise objektivistisch; sie führt andere künstlerische Positionen als positive oder negative Bezugshorizonte mit und beschreibt das eigene Tun hauptsächlich über Zugehörigkeiten. Zudem gehört eine ausgeprägte Lebendigkeit sowie eine Affinität zu kollektiven, selbstverwalterischen Aktionen zu Draegers Künstlerkonzept. Augenfällig ist, dass die jeweiligen Auffassungen vom Künstlersein in einem quasi harmonischen Passungsverhältnis zu den jeweiligen Lebensbedingungen stehen, was sowohl hinsichtlich der Frage des Wohlgefallens an New York als auch des Überlebens in dieser Stadt von entscheidender Bedeutung ist. Dass die Künstler – jenseits aller Differenzen – New York vorbehaltlos als bestmöglichen Ort in der Welt wahrnehmen, zeugt von der schillernden und wirkungsmächtigen Aura der Stadt. Deren Unwiderstehlichkeit scheint darin zu gründen, dass sie eine Vielzahl wichtiger künstlerischer Institutionen und Akteure versammelt, *zugleich* wie kaum ein anderer Ort weltstädtisches Schicksalsklima verkörpert und – den sozialen Härten und ausgeprägten Segregationsmechanismen zum Trotz – als Projektionsfläche für sozialutopische Visionen zu fungieren vermag.

## Europäische Kunstmetropolen

### Historisierte Gegenwart

Die europäischen Kunstzentren Paris, London, Rom und Berlin spielen allein schon in quantitativer Hinsicht eine wichtige Rolle in der Atelierstipendienlandschaft. Was Rom und Paris betrifft, so haben Kunstschaaffende, die heute knapp vierzig Jahre alt (und älter) sind, häufig ihre ersten Aufenthalte in diesen Städten zugebracht, was vornehmlich mit der Vergabepolitik in den

1980er und frühen 1990er Jahren sowie den damaligen Häufigkeitsverteilungen der Studios zusammenhängt.<sup>18</sup> Die Art und Weise, wie diese Städte wahrgenommen werden, ist durch diesen Umstand entscheidend mitbestimmt. Wohl oder übel haftet ihnen etwas von einer ›Anfängerdestination‹ an; zugleich umgibt sie ein eigentümliches Pathos, das sich wesentlich aus der Erfahrung speist, erstmals längere Zeit in einer Grossstadt leben zu können. Da es sich weder in Rom noch in Paris um freischwebende Studios handelt, sondern um Arrangements, die in grössere institutionelle Komplexe eingebettet sind, sind diese mitunter geradeso intensiv Gegenstand der Narrationen wie die Stadt selbst – das gilt insbesondere für die Cité Internationale des Arts, die eine wahre Fundgrube für Anekdoten bildet. Oftmals sind die Schilderungen dieser Orte auch Erzählungen des Mangels. Im Falle von Rom werden nicht selten fehlende Ausstellungsräume für zeitgenössische Kunst problematisiert. Künstler A, der als Stipendiat in Rom war, beschreibt seinen Aufenthalt als arbeitsmässig fruchtbar, die Stadt hingegen aufgrund der geringen Präsenz von Institutionen für Gegenwartskunst als wenig interessant – »sagen wir für Kunst, so wie ich sie mache, eine sehr langweilige Stadt«.<sup>19</sup> Die Vergangenheit sei omnipräsent: »Also das Leben an und für sich ist sehr touristisch erstmal, sehr antik und sehr schwer.« Im Falle von Paris sind regelmässig (teils in ironisierender Form) Gefühle der Isolation sowie eine eigentümliche Ghettoisierung an der Cité Internationale des Arts Thema. Kontakte zu anderen künstlerischen Institutionen oder zu Akteuren ausserhalb der Künstlerstätte sind im Vergleich zu anderen Destinationen rar. Im Zentrum des Aufenthaltes steht neben der Erkundung der Stadt vornehmlich die eigene Arbeit.

Die Wahrnehmung Londons ist demgegenüber durch den Umstand geprägt, dass es hier vergleichsweise wenige Studios gibt und diese von Seiten der Kulturstiftung Landis & Gyr in den vergangenen Jahren weniger als Nachwuchsförderung denn als Auszeichnung vergeben wurden – an Kunstschaffende, die einen umfassenden »body of work« sowie rege Ausstellungstätigkeiten vorzuweisen haben.<sup>20</sup> Von den vier Kunstschaffenden im Sample,

18 Für diese Konstellation ist bezeichnend, wie Künstler J den Umstand reflektiert, dass er bereits während des Studium ein Paris-Stipendium erhalten hat: »Es ist am Anfang meines Studiums gewesen, als ich mich dort beworben habe. Das ist das erste Mal eigentlich, glaube ich, genau, es ist das erste Mal gewesen, dass ich dort mitgemacht habe, bei diesem ganzen Stipendium-Zeugs. Und es ist ein wenig unbedacht gewesen und einfach mal angekreuzt und nicht gedacht, dass ich es bekomme. Und ich glaube, da muss man immer so Prioritäten angeben, und ich habe, glaube ich, als erste Priorität Paris und als zweite dann Geld und so angegeben. Also warum ich das gemacht habe, weiss ich nicht mehr.« Interview Künstler J, 2004

19 Interview Künstler A, 2004

20 Interview mit Hanna Widrig, Geschäftsführerin Kulturstiftung Landis & Gyr, vom 27. April 2004

die ein London-Stipendium erhalten haben, waren alle zum Zeitpunkt des Aufenthaltes um die vierzig und hatten mindestens drei Stipendienaufenthalte hinter sich, wovon einen in einem Bundesatelier entweder in New York oder Berlin. Im Unterschied zu Paris und Rom sind hier die Institutionenlandschaft und Vernetzungstätigkeiten durchaus Thema. Auch hat London in den Augen der Interviewten nicht den Paris und Rom immer wieder attestierten ›Mangel‹ des Antiquierten. Vergleichbar wie Berlin und New York bleibt London von einer derartigen Problematisierung verschont und steht für ausgeprägte Gegenwart. Obgleich London als sehr interessanter Kunstort gilt und kaum polarisiert, ist die Haltung der Interviewten gegenüber der Stadt bemerkenswert unaufgeregt und nüchtern – Liebessemantiken sucht man vergeblich. Neben New York und Berlin scheint London etwas zwischen Tisch und Bank zu fallen: Die Destination vermag unter den bildenden Künstlern nicht gleichermassen zu faszinieren wie New York, ist aber von den Lebenshaltungskosten her mindestens so teuer und wird damit, was die ressourcenmässigen Handlungsfreiheiten betrifft, von Berlin in den Schatten gestellt. Einerseits machen zwar gerade die hohen Raumkosten London als Atelierstipendienort attraktiv, insofern ein Aufenthalt aus eigenen Kräften – anders als ein Leben in Berlin – für viele unmöglich wäre. Andererseits ist die Problematik des Bleibens, also die Frage, ob es möglich ist, sich in der jeweiligen Stadt eigenständig halten und das Atelierstipendium als Einstieg und Startkapital nutzen zu können, bei Aufenthalten in London ein schwieriges Thema. Dieser Aspekt spricht wiederum für die Stadt Berlin, wo Kunstschaffende auf ein abundantes soziokulturelles Leben bei vergleichsweise erträglichen Raumpreisen stossen. Diese Konstellation ist gegenwärtig einigermassen singulär.

Während Paris und vor allem Rom teils despektierlich als Stein gewordene Geschichte erzählt werden, ist auch Berlin typischerweise als Historie präsent – jedoch als Geschichte in Bewegung. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenzudenken, bereitet im Falle Berlins augenscheinlich kaum Probleme. Der Reiz der Stadt ist vergegenwärtigte Vergangenheit. Mit Geschichte ist hier nicht Erstarrung, sondern vielmehr Spannung assoziiert. Nicht die Begriffe »Dynamik« und »Energie« wie im Falle New Yorks tauchen als charakteristisches Vokabular auf, sondern vornehmlich »Umbruch« und »Baustelle«, was weniger auf eine konstante, vergleichsweise oberflächliche Nervosität denn auf tiefgreifenden Wandel anspielt. Berlin gilt unter den Kunstschaffenden einigermassen unbestritten als »interessante« Stadt, als »eine sehr gute Stadt, ja, für zeitgenössische Kunst«.<sup>21</sup> Werden Vorbehalte geäussert, so beziehen sich diese typischerweise auf einen diagnostizierten Mangel an Fremdheit und Distanz. Teils wird konstatiert, Berlin sei vergleichsweise wenig »herausfordernd«, »also eben, Berlin ist ein bisschen wie

21 Interview Künstler F, 2004

ein Nachbardorf von Zürich«. Die thematisierte Nähe dürfte nicht zuletzt mit der Sprache zusammenhängen. Bezeichnenderweise tauchen bei Kunstschaufenden aus der Westschweiz solche Einschätzungen nicht auf. In ihren Wahrnehmungen ist die Stadt Berlin vielmehr als leicht exotische, jugendliche Alternative zu Paris präsent. So erklärt etwa Künstler G, der während eines halben Jahres als Stipendiat in Berlin war: »Il y a aussi un truc à Paris, par exemple, j'ai moins envie de faire un atelier à Paris.«<sup>22</sup> Er begründet dies wie folgt: »Pour la ville. Parce que j'aime moins Paris, je connais peut-être déjà un petit peu plus, je suis moins attiré par Paris que j'étais attiré par Berlin pour des raisons... Berlin, c'est une ville incroyable, disons.« Er kommt auf die Vergangenheit zu sprechen, auf die Mauer und das geteilte Berlin, auf einen früheren Aufenthalt in der Stadt: »Moi, j'aimais la ville, déjà, je l'avais connue cette ville, je l'avais connue avec le mur, j'y suis allé en '88 ou en '87, je ne sais plus, et le mur est tombé en '89, oui.« Auch schwärmt er von der Atmosphäre, der jugendlichen Dynamik der Stadt – im Quartier sei er mit seinen knapp vierzig Jahren fast der Älteste gewesen – sowie von den guten Arbeits- und Ausgehbedingungen: »J'ai travaillé beaucoup et j'ai profité de la ville. Je suis allé à des concerts, je suis allé dans des clubs, je suis allé dans des magasins de disques.«

Ganz nach dem Motto, »c'est bien de vivre à Berlin, on sort beaucoup à Berlin«, wird die Stadt vor allem auch als Lebenskontext geschätzt, als pulsierende Grossstadt in Griffnähe, internationaler Treffpunkt, lebbare Metropole. Künstlerinnen und Künstler, die von der Arbeitstätigkeit her (beispielsweise wegen einer Dozentur an einer Kunsthochschule) oder aufgrund von sozialen Bindungen (Familie, Liebesbeziehungen) stark dem schweizerischen Kontext verpflichtet sind, haben mitunter in Berlin eine Zweitwohnung oder pendeln und können so an einem urbanen Setting partizipieren, was manche Interviewte als Notwendigkeit thematisieren. Nicht zuletzt vermag Berlin aufgrund dieser Konstellation in Krisensituationen als rettender Möglichkeitsraum zu fungieren, wie das Beispiel von Künstler J zeigt.

### Last exit Berlin

Das Interview mit J findet in einem kleinen Kunstraum statt, wo er für einige Stunden seine Ausstellung hütet.<sup>23</sup> Hie und da kommt Besuch. Mit einem Ansturm wie bei »Tutanchamun« sei nicht zu rechnen, versichert er. Das Gespräch dreht sich neben einem vergangenen Ateliaraufenthalt in Paris und einer bevorstehenden Residenz in Berlin vornehmlich um Js Berufsbiographie, die zum Zeitpunkt des Interviews an einem schwierigen Punkt angelangt ist. J

ist damals etwas über vierzig und der Studienabschluss in bildender Kunst liegt rund zehn Jahre zurück. Nach einer Berufslehre und dem Besuch des gestalterischen Vorkurses hat sich J einige Zeit als (inoffizieller) Gaststudent an verschiedenen ausländischen Kunstakademien und Hochschulen aufgehalten, um schliesslich in Basel Kunst zu studieren. Der Einstieg in den Kunstbetrieb liess sich zunächst gut an. Bereits während des Studiums, vor allem aber in den ersten Jahren nach Abschluss hat er sich an verschiedenen Gruppenausstellungen beteiligen können. Ein auf sein Medium spezialisierter Galerist, der an international wichtigen Kunstmessen vertreten ist, nahm ihn ins Programm auf. Auch ist J von Seiten der öffentlichen Kulturförderung regelmässig Anerkennung und Unterstützung in Form von Kunstpreisen und Werkstipendien zuteil geworden. Dies ermöglichte ihm, sich weitgehend auf die künstlerische Arbeit zu konzentrieren und nur in geringem Umfang nebenher jobben zu müssen. Nach einigen Jahren hat die Positionierungsdynamik jedoch eine negative Wende genommen. Was nicht-kommerzielle Ausstellungsinstitutionen anbelangt, reduzierte sich die Präsenz seiner Arbeiten zusehends auf dezentrale, kleinere Häuser. Auch im Kunstmarkt vermochte er nicht Fuss zu fassen. Nach fünf Jahren kündigte der Galerist schriftlich die Zusammenarbeit auf: »Warum er genau nicht mehr hat mit mir arbeiten wollen, hat er mir nie gesagt.« J versuchte eine Zeit lang vergeblich ein Äquivalent zu finden. Schliesslich ist er bei einer Galerie untergekommen, deren Programm ihm zwar zusagt, die in ihren Aktivitäten jedoch ausschliesslich lokal ausgerichtet ist. Auf den Bruch mit der ursprünglichen Galerievertretung hin hat sich J auch nach einer regelmässigen Erwerbsmöglichkeit im kunstnahen Bereich umgesehen und begonnen, im Rahmen eines gestalterischen Vorkurses teilzeitlich zu unterrichten. Diese Tätigkeit hat er nach einigen Jahren wieder aufgeben müssen, weil er mit den typischerweise jugendlichen Studentinnen und Studenten nicht zu Rande gekommen ist. Die »ganze erzieherische und soziale Arbeit«, die mit dieser Tätigkeit auf »Teenagerniveau« verknüpft gewesen ist, habe ihm Probleme gemacht: »Ich habe keine pädagogische Ausbildung, das merkt man halt auch.« Zum Zeitpunkt des Interviews finanziert er sich massgeblich über Malunterricht, den er »Hobbyleuten« – hauptsächlich Rentnerinnen und Rentnern – erteilt. J betont, dass sich die Kunstauffassung dieser Personen von der seinen stark unterscheidet; dennoch könne er »etwas reinbringen« und sei hier (im Unterschied zum Vorkurs) »begeistert«, was das Arrangement erträglich mache.

22 Interview Künstler G, 2005

23 Das Interview mit Künstler J fand im April 2004 in Basel statt.

## »Viele schlaflose Nächte«

In nüchternem Ton skizziert J die Dynamik der vergangenen zehn Jahre und macht dabei deutlich, dass das Erreichen des vierzigsten Altersjahres einen »biographischen Bruch« bedeutete. Häufig kann man sich ab diesem Alter nicht mehr für Stipendien und Werkbeiträge, die ihm seit Studienabschluss eine wichtige Finanzierungsgrundlage waren, bewerben. Wenn auch J dies in gewisser Hinsicht als Befreiung beurteilt – »jetzt kann mir das Ganze egal sein« –, thematisiert er das Ende dieser berufsbiographischen Phase als anomische Erfahrung, die neben »Ängsten« existentieller Art die Frage aufwirft, ob und wie sein Künstlerdasein überhaupt weitergeführt werden kann: »Jetzt bin ich vierzig, wie geht es weiter, also was sind meine Chancen, ist jetzt das im stillen Atelier vor mich hin »Küngelen« und irgendwann, vielleicht die Hoffnung, im Alter noch entdeckt zu werden, oder soll ich aufhören?« Er gibt zu bedenken, dass die Zeit zwischen dreissig und vierzig entscheidend für eine Künstlerbiographie sei:

»Das ist so ein wenig die Zeit, wie ich auch gesagt bekommen habe, oder wie ich auch beobachtet habe, wo es gilt, dich quasi irgendwie positionieren zu können und im Markt etablieren zu können, möglichst schauen, dass du ins Galerienwesen rein kommst, ins internationale. Und wenn dir das nicht gelingt, dann kannst du eigentlich aufhören. Oder dann machst du es eben einfach für dich, also hart gesagt, krass. Klar gibt es jetzt Leute, die mir da heftig widersprechen würden, je nach dem halt, was du für Ansprüche hast. Einfach weil ich immer gerne hätte von der Kunst leben wollen, muss ich sagen, ich könnte jetzt da aufhören, oder, ich habe es in dem Sinn nicht wirklich geschafft.«

Aber aller Schwierigkeiten zum Trotz fließt das »Herzblut« in die Kunst, was das Aufhören zu einer Art Unmöglichkeit macht:

»Die Vorstellung aufzuhören ist eigentlich ein Gedanke, aber ich kann es mir nicht vorstellen. Gut vielleicht heute, vielleicht müsste man beweglicher sein und wirklich halt einfach mal bei Null anfangen oder einen Beruf lernen, wie man das vielleicht eben in Amerika so gerne hört, dass man immer wieder aufsteht. Aber das jetzt wirklich komplett aufzugeben, das ist, glaube ich, so ein sehr grosser Brocken. Ja, bis jetzt kann ich es nicht und ich glaube, ich werde es trotzdem einfach weiter machen und halt einfach irgendwie von der Hand in den Mund leben.«

Wenn die gegenwärtige Situation J auch »viele schlaflose Nächte« bereitet, so ist sie doch nicht ohne »Hoffnungsschimmer«. Im vergangenen Jahr wurde ihm von einer privaten Kulturförderungsinstitution ein halbjähriges Berlin-Stipendium gesprochen, das er in drei Monaten antreten wird. J beschreibt Berlin zwar als schwieriges Pflaster und rechnet vor, dass es da vergleichs-

weise wenig Käufer gäbe – »Berlin ist bankrott als Stadt« –, die »Konkurrenz« unter Kunstschaaffenden hingegen »massiv« sei. Geldjobs und Nebenberufsquellen im Stile seines Kunstkurses würde man kaum finden. Gleichwohl verbindet J mit dem Aufenthalt in Berlin Hoffnungen. Diese gelten weniger einem »Durchbruch« als Künstler, sondern der Möglichkeit, dass es »einen dritten Weg« geben könnte – eine gangbare Alternative zum undenkbaren Aufhören mit der künstlerischen Arbeit einerseits und dem einsamen für sich selbst Produzieren andererseits. J reflektiert das Berlin-Stipendium massgeblich als Chance, der verfahrenen Situation in Basel zu entkommen, die er mit einem »Abstellgleis« vergleicht: »Ich habe auch das Gefühl, ich bin wie so an einem Punkt, wo ich wie so keine Zukunft sehe, also wie es bei mir weitergehen soll.« Mit Berlin assoziiert J einen besseren Kontext für die bei ihm anstehende »Standortbestimmung« und äussert im Interview das Vorhaben, sich ganz in der Stadt niederzulassen und nicht mehr nach Basel zurückzukehren. Seine Ausführungen implizieren, dass in der Schweiz eine prekäre Künstlerexistenz zu führen als ausgesprochen problematisch beurteilt wird. So vermutet J, dass das Leiden an seiner Situation nicht zuletzt mit einem bestimmten, für die Schweiz typischen geistigen Klima – einer Mentalität, die Sicherheit und Ordnung hochhält – zusammenhängt:

»Vielleicht ist das auch so eine Kultur, die man in der Schweiz hat, dass man sich über so Sicherheiten Gedanken macht oder den Ängsten überlässt. Und Künstler zum Beispiel, die in Paris gelebt haben, und ich habe es in Berlin auch wieder gesehen, die leben halt einfach, die haben viel weniger und das geht auch irgendwie. Und vielleicht ist es einfach so ein wenig die Stimmung in dieser Schweiz, vielleicht der ganze politische Diskurs mit der Altersvorsorge, dann die Hetze von den rechten Kreisen und so, dass sich das vielleicht so einschleicht in einem selbst und ich mir wirklich so anfangs Sorgen zu machen.«

J fühlt sich augenscheinlich mit diesen »Sorgen« alleine – unter den Kollegen sind sie eine Art Non-Subject: »Aber wenn ich eben einen Künstlerkollegen dann frage, die sagen dann halt, sie arbeiten so lange bis sie umfallen, für sie ist das kein Thema, oder.« Auch bringen Js Erzählungen zum Ausdruck, dass sich seine nächsten Künstlerkollegen in anderen Lebenssituationen befinden. Ein Freund, der quer durchs Interview hindurch immer wieder zur Sprache kommt, hat es J zufolge »geschafft« – hat zahlreiche Ausstellungen und kann von der Kunst leben. Ein zweiter Freund, auf den er zu sprechen kommt, hat immer ein zweites berufliches Standbein gehabt und ist gar nie in Versuchung gekommen, sich massgeblich auf Werkstipendien und Beiträge der Kulturförderungsinstitutionen zu stützen beziehungsweise ausschliesslich auf die Kunstkarte zu setzen. Js Situation macht deutlich, dass eine üppige Stipendienlandschaft durchaus auch Gefahren beinhaltet. Diese strukturellen Prob-

leme sind in Js Wahrnehmung primär eine persönlich-individuelle Problemlage, ein subjektives Schicksal.

J hofft, dass es sich in der Metropole Berlin problemloser in einer problematischen Situation leben lässt, insofern existenzielle Kämpfe eine gewisse Normalität und Verbreitung besitzen. J spielt – bei aller Abneigung gegenüber einer solchen Existenz – mit dem Gedanken, in Berlin zu lernen, wie man ein typisch grössstädtisches, prekäres Künstlerdasein bestreitet:

»Aber wie die zum Teil leben, ich kenne ein paar deutsche Künstler, die sind zum Teil in irgendwelchen Sozialprogrammen oder Arbeitslosenprogrammen. Und das geht einfach dann nicht ewig. Da wird abgebaut und abgebaut. Und klar, sie ›mischeln‹ sich oder schummeln sich irgendwie immer durch, und vielleicht muss ich das einfach auch so versuchen und bin mir sicher von der Schweiz her mehr gewöhnt, dass man klaren Tisch machen muss. Also ich bin jetzt noch gespannt, wie es dann wird.«

Das Berlin-Stipendium ist nicht allein Lichtblick in einer ausweglos scheinenden Situation, sondern auch Genugtuung für verschiedene erfolglos gebliebene Versuche wegzugehen. J hätte nach dem gestalterischen Vorkurs gerne an einer Akademie in Deutschland oder Österreich Kunst studiert. In der Schweiz gab es zum damaligen Zeitpunkt noch kaum einschlägige Studiengänge. Als es mit der Aufnahme nicht klappen wollte, entschied sich J schliesslich für ein Studium in Basel. In der ersten Studienhälfte hat er sich am Stipendienwettbewerb seines Wohnortes beteiligt und einigermaßen unverhofft, wie er sagt, für sechs Monate ein Atelier in Paris bekommen, das er auf dem Bewerbungsformular eher etwas unbedacht »einfach mal angekreuzt« habe. Während der Schule die institutionelle Anerkennung eines ihrer Studenten sehr willkommen war, bescherte ihm das Stipendium, wie J betont, eine ziemlich zwiespältige Erfahrung. Auf der einen Seite erinnert er sich mit einer gewissen Belustigung an den Aufenthalt – an die Ausflüge in den Louvre, an »viel Ausgang und Trinken und Zeugs und Sachen« sowie an den »Reiz« der Bewegung in der »Fremde« – »so durch die Strassen fast surfen zu können und man ist so in der Fremde, das hat ja schon auch einen gewissen Genuss, ja, und eine gewisse Unbeschwertheit dabei.« Auch erzählt J einigermassen ausführlich über die Cité Internationales des Arts, ein skurriles »Biotop«, in dem sich mitunter »Geister-Künstler« tummeln – ehemalige Stipendiaten, »die irgendwie in dieser Cité leben, obschon sie eigentlich schon Hausverbot haben«. Auf der anderen Seite macht J deutlich, dass dieser Aufenthalt mitten im Studium wenig ideal war. Dem Studienplatz in Basel sei er nur ungern fern geblieben; und als vorübergehender Stipendiat in der schönen Stadt Paris habe er sich gefühlt wie eine Maus, der man den Speck durchs

Maul zieht. Dem Aufenthalt vermag er auch rückblickend nur beschränkt Sinn zuzuschreiben.

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen hat sich J, wie er betont, längere Zeit nicht mehr um Atelierstipendien, sondern ausschliesslich um Werkbeiträge beworben – bis er nach New York hätte gehen wollen. Mehrfach hat er an einschlägigen Wettbewerben mitgemacht, aber den Bestrebungen war kein Erfolg beschieden. Dass es mit New York »leider nie geklappt« hat, »fuxt« J zum einen wegen der Stadt; zum anderen fungiert die Unerreichbarkeit New Yorks geradezu als Chiffre für den erfahrenen Mangel an Anerkennung im Feld der Kunst. Die erfolglose Bemühung um einen Aufenthalt in der Kunstkapitale präsentiert sich als symptomatisch für die Schwierigkeiten, denen J in seinen Bestrebungen, sich als Künstler zu etablieren, begegnete.

In Berlin kann J nach anfänglichen Startschwierigkeiten tatsächlich eine »neue Herausforderung« im Kulturbereich finden. Wenn er auch diesen Erfolg relativiert und die neue Existenz als Plan B thematisiert, so hat die Sache doch eine glimpflichere Wende genommen, als zum Zeitpunkt des Interviews zu befürchten war. Ausnahmsweise ist in seiner Biographie ein Stipendium zum richtigen Zeitpunkt quasi für die richtige Destination gekommen – nicht jedoch, um in der Kunst Fuss zu fassen, sondern um eine alternative Mission in der Kulturvermittlung zu finden.

## Kairo als Passion

*Die Sphinx sehn unsereins mit gar wunderlichen  
Augen an, sie stehn aus dem fernen Altertum  
gleichsam spöttisch da und fragen: »Wo bist du her?  
Was willst du hier?«*

Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen

Kairo spielt im Diskurs der hier untersuchten Kunstschaaffenden eine zentrale Rolle. Dass die Destination sehr präsent ist, gründet massgeblich darin, dass sowohl die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen als auch die Kulturstiftung Pro Helvetia seit einigen Jahren systematisch Aufenthalte in Kairo organisieren und finanzieren. Damit zusammenhängend sind nahezu alle Interviewten entweder selbst als Stipendiaten in Kairo gewesen oder kennen andere Kunstschaaffende, die hier eine Residenz verbracht haben. Kairo ist keineswegs der einzige Atelierort jenseits beziehungsweise am Rande abendländischer Kulturen, jedoch der von diesen Destinationen weitaus am intensivsten für Entsendungen genutzte. In den Interviews ist Kairo der von allen Orten am stärksten polarisierende. Indifferente Positionen – Zwischentöne – finden sich kaum. Kunstschaaffende woll(t)en entweder unbedingt oder um

keinen Preis nach Kairo. Die Vorbehalte werden damit begründet, dass das Leben in dieser Stadt zu anstrengend und zu kompliziert sei. So betont J, der einmal einen Freund in der Stadt besuchen gegangen war: »Ich möchte einfach nicht nach Kairo, weil auch diese Kultur irgendwo viel zu fremd ist und weil es viel hektischer und chaotisch ist.«<sup>24</sup> Und weiter: »Kairo ist mir einfach, der ganze Moloch ist mir too much gewesen.« Ein anderer Künstler betont, er würde nie längere Zeit nach Kairo reisen wollen – das sei nur etwas für veritable »Abenteurer«.<sup>25</sup> Die Kairo-Interessierten sind keine homogene Gruppe, sondern unterscheiden sich in ihrem Selbstverständnis, ihrem Habitus und ihrer Position im Feld der Kunst beträchtlich. Was sie indes quer zu diesen Differenzen hin eint, ist die Deutung von Kairo als einer Art Passion sowie die Rede von einer eigentümlichen Anziehungskraft, deren Ursachen schwierig auszumachen seien. In den Bewerbungen nach dem 11. September 2001 verschiebt sich die Wahrnehmung. Zwar verschwindet der »Eros des Fremden« nicht gänzlich; er verliert indes an Hegemonie und wird in den Erfahrungsberichten und Begründungen mit weltpolitisch-weltanschaulichen Überlegungen kombiniert.<sup>26</sup> Die am eigenen Leib erfahrene »Ägyptomanie« wird in halberner Weise thematisiert, ohne sie jedoch der Lächerlichkeit preiszugeben.<sup>27</sup> So berichtet ein ehemaliger Stipendiat:

»Die ägyptische Kultur hat mich eigentlich schon sehr interessiert, immer, wie wenn ich dort schon irgendetwas verloren hätte, habe ich immer gesagt. Okay, ich bin wahrscheinlich schon einmal dort gewesen, wenn es jetzt irgendwo die Seelenwanderung gibt, bin ich wahrscheinlich dort mal gewesen und das wäre ja eigentlich nicht verwunderlich, weil es so eine alte Kultur ist, dort sind ganz viele Menschen-seelen hindurch, oder, durch die ganzen Dynastien (lacht). Und das hat mich einfach brennend interessiert, Hieroglyphen gezeichnet und so, ein wenig naiv, aber es ist doch irgendwie wichtig gewesen. Und dann ist das ein wenig verloren gegangen, die

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler L, 2004

26 Koch (2005: 66)

27 Von »Ägyptomanie« spricht Gérard-Georges Lemaire im Hinblick auf die »Begeisterung für alles Ägyptische« im 19. Jahrhundert (vornehmlich in Frankreich und England) in den Bereichen Innenarchitektur/Design, Literatur, Musik und bildende Kunst (Lemaire 2000: 110-143). In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist »der Besuch Ägyptens [...] nunmehr zum festen Bestandteil der »Grand Tour« geworden und ergänzte die in der Nachfolge Winckelmanns und Goethes unabdingbar gewordene Italienreise«. Lemaire spricht in diesem Zusammenhang von einer »obligatorische[n] Ägyptenreise«. (Lemaire 2000: 121) Der Schweizer Maler Marc-Gabriel-Charles Gleyre (1806-1874), der sich ab 1835 während eines Jahres in Oberägypten aufhielt, klagte bezeichnenderweise darüber, dass sich hier die Maler aus Europa quasi gegenseitig auf den Füßen herumstehen würden und ihm deshalb die Freude an Kairo gründlich verdorben worden sei (er zog dann dem Nil entlang weiter nach Nubien). Lemaire (2000: 128)

Faszination, weil ich auch nicht gewusst habe, mmh, was soll ich jetzt damit, also, und habe einfach gedacht, nach Kairo muss ich einmal. Und immer wieder ist irgendwie ein wenig Kairo gekommen, und dann plötzlich halt diese Möglichkeit gehen zu können, weil ja, ich habe nie so viel Geld gehabt, um irgendwie eine längere Reise zu machen, und dann hat es mich immer gedünkt, na ja, gehe ich vielleicht dann irgendwann einmal, und dann plötzlich eben ist diese Möglichkeit gekommen (lacht).«<sup>28</sup>

Die Geschäftsstelle der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen in Biel sammelt und archiviert Erfahrungsberichte von Kunstschaffenden seit der Entstehung des Stipendiums im Jahre 1991. In diesen Dokumenten zeichnet sich eine Pluralität von Deutungen und Erfahrungen ab. Häufig ist die implizite Auffassung von der Residenz in Kairo als Bildungsaufenthalt, wobei sich ausgeprägte Generationendifferenzen bemerkbar machen, die den Blick für die Grenzen des Denkbaren der jüngeren (hier vornehmlich zur Diskussion stehenden) Kunstschaffenden schärfen. So finden sich in den Quellen zwei Perspektiven, die für diese Kunstschaffenden – für Personen mit ca. den Jahrgängen 1960 und jünger – scheinbar weitgehend undenkbar geworden sind. Zum einen handelt es sich dabei um den bereits im Zusammenhang mit Bildungsfragen zitierten Text, der Kairo als Ort einer untergegangenen Hochkultur in den Blick nimmt, die gegenwärtige Konstellation beklagt, ein ausgeprägt hierarchisches Verständnis von Kultur pflegt und die Nähe zu »hoher« Kunst als beste Voraussetzung für eine fordernde Förderung der eigenen künstlerischen Praxis begreift. Eine zu dieser Sichtweise konträre Position, die sich aber gleichermassen »ausgewachsen« hat, deutet Kairo als (bessere) Gegenwelt zum Westen, insbesondere zur westlichen Rationalität, zur Technisierung und Standardisierung, und attestiert ihr mehr »Menschlichkeit«. Diese Perspektive zeichnet sich durch Identifikation der Erzählerin mit dem als gegenwestlich skizzierten Kairoer Kontext aus. Zwischen der so entworfenen Lebenswelt und der Künstlerin aus dem Westen werden ausgeprägte Affinitäten unterstellt. Der entsandte Künstler ist dieser Sichtweise zufolge nicht auf den Spuren einer (untergegangenen) höheren Kultur, sondern spürt einer anderen, besseren Kultur nach.

Diese zwei normativen Modelle stehen im Kontrast zu den Wahrnehmungen von jüngeren Künstlerinnen und Künstlern, wie sie sich einerseits in Erfahrungsberichten, andererseits in den Interviews äussern. Kairo scheint nun vornehmlich Kunstschaffende zu interessieren, die entweder quasi-ethnographisch beziehungsweise ortsspezifisch arbeiten und/oder sich ausgeprägt am Idealbild des Künstlers als weltgewandter, universal gebildeter Figur orientieren – zwei Komponenten, die im künstlerischen Feld der Gegenwart stark ver-

28 Interview Künstler T, 2004

treten sind. Durch die Anschläge vom 11. September 2001 in New York scheint sich das Interesse an der Destination noch zugespitzt zu haben – als Ort im mittleren Osten wird ihm eine kaum zu übertreffende weltpolitische Aktualität zugeschrieben. Wie in vielen anderen Kontexten auch, zeichnet sich bei den Stipendiaten, die nach dem 11. September 2001 in Kairo waren, eine religionsbezogene Engführung der Wahrnehmung ab: Fragen der Religion tauchen drastisch verstärkt (wenn auch weitgehend unsystematisch) als relevante Grössen auf.<sup>29</sup>

Kairo ist indes nicht nur ein Ort, der unter kulturalistisch ausgerichteten, tendenziell hypermobilen jüngeren Kunstschaffenden auf Interesse stösst. Im Folgenden ist eine Perspektive genauer in den Blick zu nehmen, bei der die Affinität zu Kairo mit einer Aussenseiterposition im Praxisgebiet der Kunst korreliert. Das Verhältnis von Text – einer dezidiert abstrakten Arbeitsweise – zum Kairoer Kontext wird massgeblich in Kategorien des Sinnlichen gedeutet.

#### »Da fällst du einfach um.« Ausseralltäglichkeit in Reichweite

Daniel Breu (1963) hat sich, was Atelierstipendien angeht, ausschliesslich für die Destination Kairo beworben. Als seinen Bestrebungen nicht auf Anhieb Erfolg beschieden war, blieb er hartnäckig und bekundete sein Interesse wiederholt, bis er schliesslich gehen konnte. Weshalb dieses Insistieren? Weshalb Kairo? »Ich kann dir nicht mal genau beschreiben warum.«<sup>30</sup> Breu beschreibt den Wunsch nach Kairo zu gehen durch eine eigentümliche Anziehungskraft verursacht, die sich lediglich annäherungsweise umreissen lässt: »Irgendetwas von diesem Arabischen« habe ihn gelockt – »ja, also das ist etwas gewesen, das mich immer angezogen hat.« Künstlerische Probleme im engeren Sinne seien nicht im Zentrum gestanden, karrieretechnische Überlegungen schon gar nicht:

»Hat für mich auch nie zu tun gehabt mit irgendwie einer Überlegung in Richtung von Karriere, was jetzt wichtig ist für eine Karriere, was müsstest du jetzt machen, welche Leute musst du kennen, wo musst du ausgestellt haben, welche Preise musst du drinnen haben, welche »Stip« musst du drinnen haben, damit etwas vorwärts geht, so. Das ist mir »am Arsch vorbei.«

Zum Zeitpunkt des Interviews liegt der Aufenthalt gut drei Jahre zurück. Sein Leben hat sich bis dahin mit Ausnahme von Ferienreisen (etwa nach Marokko) primär im Raum Bern und in der Region Nordwestschweiz abgespielt. Breu verkörpert das Modell des autodidaktischen Künstlers mit kunstgewerb-

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Behloul (2007); Riesebrodt (2000)

<sup>30</sup> Das Interview mit Daniel Breu fand im Februar 2004 in Bern statt.

lichem Ausbildungshintergrund, wie es für die Schweiz, wo es lange Zeit ausser in Genf keine Kunsthochschulen gab, typisch ist. Nach einer Berufslehre als Mechaniker besuchte Breu den gestalterischen Vorkurs sowie die Fachklasse für Keramik. Im Rahmen dieser Ausbildung hatte er Unterricht in Kunstgeschichte, kam aber ansonsten, wie er nachdrücklich betont, mit Kunst »kaum in Berührung«. Die Hinwendung zu einer freien gestalterischen Tätigkeit beschreibt er als Prozess, der sich im stillen Kämmerchen vollzog: »Und dann habe ich eigentlich ja, so für mich angefangen, gemalt und gezeichnet.« Breu entrollt keine Theorie über den Hintergrund und die Motive dieser Tätigkeit, macht indes deutlich, dass sie bald vordringliche Priorität in seinem Leben erhielt. Seine Arbeiten zeigte er zu Beginn primär in von Kunstschaffenden selbst organisierten Atelierausstellungen, später vermehrt auch in kleineren Galerien und Kunsträumen seiner Wohnregion. Sein Dasein verlaufe nach dem Prinzip: »Solange ich »Stutz« habe, bin ich im Atelier«. In den vergangenen Jahren hat Breu verschiedentlich von lokalen öffentlichen Kulturförderungsinstitutionen Werkbeiträge erhalten. Seinen Lebensunterhalt bestritt er zudem durch Einsätze als Theaterbeleuchter sowie beim archäologischen Dienst. Breu erklärt im Interview, dass der Anteil, den er »fremdfinanzieren muss«, seit zwei, drei Jahren lediglich noch »einen Viertel« betrage; »das ist super lässig«. Zugleich verweist er auf die potentielle Instabilität dieses Verhältnisses: »Es ist nicht so solide, das kann von Jahr zu Jahr auch wieder ändern. Ich sehe das ein bisschen so: Das ist ein Film, der jetzt läuft, der aber irgendwie jederzeit abreißen kann.«

Breu fuhr mit dem Schiff nach Alexandria und von dort aus mit dem Zug weiter nach Kairo. Die ersten zwei Monate seines halbjährigen Aufenthaltes sei er »einfach jeden Tag auf die Piste« – er habe »automatisch begonnen«, täglich spazieren zu gehen: »Das kannst du jeden Tag wieder mit Freude, super lässig, da siehst du unglaubliches Zeugs, einfach unterwegs sein.« Diese Streifzüge durch Kairo sind, wie Breu erzählt, etwas vom Intensivsten, das er überhaupt je erlebt hat: »Ja, da fällst du einfach um.« Auch betont er: »Mich hat das also ziemlich »angetörnt« und ich bin dort anders unterwegs gewesen als hier.« Mit der Zeit sei er des reinen Spazierens indes überdrüssig geworden:

»Ja, ich habe dann einfach gemerkt, es fehlt mir etwas extrem, ich muss etwas in die Finger bekommen, etwas, bei dem es wieder um Konzentration geht, wo ich etwas mache, so, mit den Fingern, die Finger hervornehme.«

Breu wollte in Kairo ausstellen und ist mit einem Galeristen, der Arbeiten von zeitgenössischen ägyptischen und ausländischen Kunstschaffenden zeigt, einig geworden, auf das Ende des Aufenthaltes hin eine Ausstellung bestreiten zu können. Diese innerhalb von drei Monaten vorzubereiten, habe enormen

Zeitdruck bedeutet: »Bin quasi nie mehr aus dem Atelier raus.« Von der Stadtwohnung in Kairo hat er sich weitgehend verabschiedet und sich ins abgelegene Künstlerhaus Shabramant zurückgezogen, einen strikten Arbeits- und Wochenrhythmus verfolgend:

»Drei Monate bin ich sechs Tage in der Woche in Shabramant gewesen und nachher am siebten, am sechsten Tag am Abend habe ich mit dem Kollegen abgemacht, der noch dort gewesen ist, dann sind wir am sechsten Tag am Abend z' Nacht essen gegangen und am siebten habe ich in Kairo einfach ausgepennt und bin ein bisschen »Käfel« gegangen und so, ein bisschen draussen gewesen und ein bisschen in der Stadt herumgehängt und nachher am Abend, am Sonntag Abend bin ich wieder zurück ins Atelier.«

### Musengeküsster Arbeitsaufenthalt

Die in Kairo produzierten und ausgestellten Arbeiten hatte Breu in ihren Grundzügen in der Schweiz entworfen. Dem antizipierten Vorwurf, für die konkrete Ausarbeitung hätte er nicht nach Ägypten reisen müssen, tritt er dezidiert entgegen. Zum einen stellt er forciert ortsbezogene Praktiken als etwas potentiell Lächerliches dar, konstatiert, dass »Beduinen aquarellieren gehen oder so etwas« für ihn undenkbar gewesen wäre. Zum anderen betont er, er habe kaum je so inspiriert, konzentriert und effizient gearbeitet wie in Ägypten. Entscheidende Bedeutung misst er dabei den Streifzügen in der ersten Hälfte des Aufenthaltes zu, die er als Begegnung mit einer Art Muse interpretiert, die ein aussergewöhnlich sinnliches Erlebnis bescherte und ihn quasi in den Zustand einer gestärkten, sich selbst behauptenden Subjektivität versetzte:

»Ich habe noch nie so konzentriert »gebügelt« wie dort. Die ersten zwei Monate, wo ich dort auf der Piste gewesen bin, dauernd, du musst dich immer konzentrieren, was will ich jetzt, warum bin ich jetzt hier, du musst sehr konzentriert sein und gleichzeitig aber auch offen, was rings herum läuft. Und dann musst du noch durch den Verkehr, der wirklich die Hölle ist, du wirst plötzlich extrem wach, es weckt dich, du bist sehr konzentriert unterwegs, du weißt, was du willst, und du lässt dich auch nicht mehr von den Leuten vom Weg abbringen durch irgendwelche Angebote.«

In seinen Ausführungen ist Breu selbst als eine Art Medium präsent, das durch die Streifzüge in einen besonderen Zustand versetzt wurde, der sich positiv auf die Arbeitsweise auswirkte:

»Mit dieser Wachheit oder Konzentration habe ich nachher an diesen Bildern gearbeitet und habe innerhalb von drei Monaten eigentlich die ganze Geschichte, die ich

habe machen wollen, schon vorher, die ich schon vorbereitet gehabt habe, extrem konzentriert durchziehen können, und die ist nachher abgeschlossen gewesen.«

Neben der sinnlich-geistigen Schärfung ist es vornehmlich die Möglichkeit, sich während einiger Zeit voll und ganz der Kunst widmen zu können, welche die Anwesenheit in Kairo zu etwas Aussergewöhnlichem gemacht hat und »eine ganz »verreckte« Erfahrung« war. Der Aufenthalt in Kairo steht zugleich für Anregung und Ungestörtheit. Breu beschreibt ihn als Episode, in der er quasi voll und ganz Künstler sein konnte, was zum Alltag in der Schweiz in einigermaßen scharfem Kontrast steht, insofern sich dieser durch einen dauernden Kampf um Zeit für die künstlerische Arbeit auszeichnet: »Hier habe ich immer so ein bisschen die Tendenz, in irgendwelchen affigen Sachzwängen zu verhangen.«

Die Zeit in Kairo wird von Breu als musengeküsster Arbeitsaufenthalt erzählt, der aus einer experimentellen Anlage heraus entstanden ist, in welcher Kairo zunächst die Rolle der Verführerin und später die einer Art Geliebten spielte, von der sich der Künstler schliesslich weitgehend abwendet – abwenden musste, um für sich zurückgezogen im Atelier zu arbeiten. Die von Kairo ausgehende Anziehung wird ebenso wie die Begegnung mit der Stadt als etwas quasi Erotisches beschrieben, wobei der Stadt in Breus Schilderung (anders als etwa in Seilers Wahrnehmung) etwas dauerhaft Fremdes und Rätselhaftes anhaftet, dem eine ambivalente Einschätzung zuteil wird. Auf der einen Seite verkörpert die Stadt in unvergleichlicher Weise schillernde, faszinierende Ausseralltäglichkeit und Intensität; auf der anderen Seite verbindet Breu mit ihr eine gewisse Simplizität, Repetition, Statik sowie einen Mangel an Ausdifferenzierung.

Breus Affinität zu Kairo ist im Kontext seiner dezentralen Position im Feld der Kunst sowie eines Künstlerhabitus zu sehen, der sich durch einen reflexiven, experimentellen Selbstbezug auszeichnet. Breu macht die für Entscheidungen massgebliche Instanz konsequent in eigenen Stimmigkeitsurteilen aus; sie fungiert als nahezu einzig anzuerkennende, legitime Autorität. Diese Orientierung am Individuellen ist Teil einer dialektischen Dynamik, in welcher das künstlerische Subjekt gleichermaßen Herr und Knecht ist und gerade durch die Fokussierung auf Subjektives am überindividuellen Kosmos der Kunst partizipiert. Die Selbstbezüglichkeit des Kunstschaffenden ist dieser Perspektive zufolge nicht Selbstkult, sondern dem Wert der Kunst geschuldet. Die Kategorie der Hingabe spielt dabei eine zentrale Rolle. Das künstlerische Subjekt konstituiert sich massgeblich über die eigene Werkätigkeit, die nicht nur (bestenfalls) inspiriert, sondern auch diszipliniert und weitgehend in quasi-mönchischer Abgeschlossenheit ausgeübt wird: »Das Kerngeschäft, eigentlich, das ist einfach halt die »Atelierbüez«, und die mach ich alleine.« Mit dieser Sichtweise sowie Breus Stellung im künstlerischen



Mikrokosmos geht ein gewisser Skeptizismus gegenüber der symbolischen Ökonomie dieses Praxisgebietes einher. Breus Erzählungen implizieren eine Kunstwelt, die selbstreferentiell funktioniert und sich primär an Formalem – an institutionellen Anerkennungsmechanismen und Legitimationspotentialen – orientiert, hingegen inhaltlich-künstlerischen Momenten gegenüber weitgehend indifferent ist. Die Autorität dieser Mechanismen stellt Breu teils offen in Frage. Die Orientierung an der symbolischen Ökonomie wird als etwas Kunstfremdes thematisiert; sie bedeutet eine kalkulierende, angepasste Haltung – die Bereitschaft, sich gewissen Regeln zu unterwerfen und eine bestimmte Art von Curriculum Vitae zu konstruieren. Eine marginale Position impliziert dieser Perspektive zufolge keineswegs zwangsläufig eine nicht gelingende künstlerische Praxis, sondern fungiert potentiell als Ausdruck von Unbestechlichkeit und sachlicher Hingabe. Damit kommt in Breus Blick jene Dichotomie zum Tragen, die im 19. Jahrhundert konstituierend für die Herausbildung des künstlerischen Subjekts in Abgrenzung zum kapitalistischen Unternehmer war. Die Sorge um Karriere und weltlichen Erfolg stehen für eine abzulehnende bürgerlich-kalkulierende Haltung; positiv konnotiert sind demgegenüber Selbstlosigkeit sowie Hedonismus im Dienste der Kunst.<sup>31</sup> Breu spielt auf dieser Klaviatur, wenn er sich distanzierend zu klassischen Kunstmetropolen äussert und die Haltung gegenüber Kairo als »authentisch« interessiert beziehungsweise leidenschaftlich beschreibt; gerade insofern er das Interesse an dieser Destination von karrieretechnischen Überlegungen wie auch von Kunstfragen im engeren Sinne abgrenzt und als etwas thematisiert, das die Person als Ganzes anspricht, ist der künstlerischen Mission besonders gut gedient.

Bemerkenswert ist, dass Breu wie zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler, die von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen ein solches Atelierstipendium erhalten haben, eine Ausstellung in Kairo bestreitet. Darin manifestiert sich eine eigentümliche Diskrepanz. Auf der einen Seite entspricht es einem Gemeinplatz, dass ein Aufenthalt in Kairo primär wertrational begründet ist, und nicht selten wird ein Aufenthalt in Kairo auch von ehemaligen Stipendiaten als professionell weitgehend uninteressant beschrieben. Gleichzeitig bestreiten hier Kunstschaaffende viel intensiver Ausstellungen als etwa Stipendiaten in Berlin oder Paris – sei dies durch die Vermittlung von Pro Helvetia, sei dies durch eigene Bestrebungen. Gerade für (berufsbiographisch) junge Kunstschaaffende gehören diese Ausstellungen zu ihren ersten überhaupt; dass diese für die Stipendiaten bedeutungsvoll sind, zeichnet sich auf verschiedenen Ebenen ab: Am Umstand beispielsweise, dass hierfür der Aufenthalt in Kairo verlängert und die Ausstellung in verschiedenen Medien (Curriculum Vitae, Dokumentationen, Karten) prominent thematisiert

31 Vgl. zu dieser Dichotomie insbesondere Graña (1964)

wird.<sup>32</sup> Während die Kunst von lokalen Akteuren in Kairo nicht selten despektierlich (als rückständig und langweilig) thematisiert wird<sup>33</sup>, stossen die Kulturinstitutionen – insbesondere die Galerien – durchaus auf Interesse. Eine vergleichbare Konstellation, gar in zugespitzter Form, zeichnet sich hinsichtlich eines Stipendiaufenthaltes in Peking ab.

## China und die Zukunft

Als für die vorliegende Studie ab Frühjahr 2004 Biographien gesichtet und erste Interviews durchgeführt wurden, waren asiatische Metropolen in der schweizerischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft noch kaum ein brennendes Thema.<sup>34</sup> Dies hat sich in den zwei darauf folgenden Jahren fundamental verändert – insbesondere im Zusammenhang mit der grossen China-Ausstellung im Berner Kunstmuseum im Sommer 2005 sowie mit der starken Präsenz asiatischer, vornehmlich chinesischer Künstler an zentralen Anlässen des Feldes wie der Art Basel und der Biennale Venedig. In dieser Zeit entstanden auch erste Atelieraufenthalte in China, getragen von so unterschiedlichen Institutionen wie der Stiftung Gegenwart des Kunstmuseums Bern, der Galerie Meile in Luzern sowie des Internationalen Austausch- und Atelierprogrammes (IAAB) in Basel. Auch die Kulturstiftung Pro Helvetia

32 Im Erfahrungsbericht einer jungen Künstlerin, die Mitte der 1990er Jahre als Stipendiatin in Kairo war, wird der mit dem Aufenthalt verbundenen Ausstellung vor Ort unumwunden eine zentrale Bedeutung attestiert: »Cher Monsieur, concernant mon séjour en Egypte, je l'ai beaucoup apprécié, au point d'y être restée un an plutôt que six mois. Ce fut une expérience remarquable qui a véritablement changé ma vie. J'ai eu l'occasion de travailler réellement et longtemps, dans un environnement inspirant. J'ai aussi pu bénéficier de la bienveillance de Pro Helvetia, de Mme Rindlisbacher, de l'ambassade suisse et tout particulièrement de Stéfania Angarano, directrice de la galerie Mashrabique au Caire. Grâce à chacun d'eux, j'ai pu réaliser ma première exposition individuelle, et mener à bien la confection d'un catalogue et de deux cartes postales. J'ai un souvenir euphorique de cette période, et encore aujourd'hui je vous suis reconnaissante de m'avoir accordé cette possibilité.« Archiv der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle Biel

33 Künstler T hatte während seines Aufenthaltes in Kairo die Möglichkeit, vor Ort Künstler in ihren Ateliers zu besuchen. Er erzählt davon: »Das ist schön gewesen, ja. Ja, obwohl, es ist nicht sehr spannend, ja, also es ist sehr oft figurative Malerei, na ja, nichts gegen Figuratives, aber irgendwie ist es ein wenig »ältelig« alles. »Ältelig« und ärmlich auf eine Art, die nicht mit der fehlenden Farbe zu tun hat, sondern so ein wenig einfach halt so. Oder oft auch ein wenig politisch, aber für mich auf eine unspannende politische Art.« Interview Künstler T, 2004. Ein anderer Künstler betont, die ägyptische Kunst der Gegenwart habe ausgeprägte Ähnlichkeiten mit dem (europäischen) Impressionismus des 19. Jahrhunderts, Interview Künstler H, 2004

34 Zu Residenzprogrammen in China vgl. Seidel (2008)

entschied sich im April 2004 für ein verstärktes Engagement in Asien und unter anderem für ein Kulturprogramm »China 2008-2010«, das helfen soll, »erste Netzwerke aufzubauen«.<sup>35</sup> Ebenso haben sich im Zuge der Feldforschungen in New York City im Jahr 2006 die Städte des fernen Ostens als relevantes Thema abgezeichnet, wobei hier die These einer künftigen Kunstkapitale in Asien schon längere Zeit kursiert.<sup>36</sup>

### Mehr als ein Robustheitstest: Atelieraufenthalt in Peking

Karin Suter (1979) war Pionierin im Pekinger Atelier des Internationalen Austausch- und Atelierprogrammes Basel (IAAB).<sup>37</sup> Die Motivation, für einige Monate nach Peking zu reisen, beschreibt sie im Interview als Wille zu einer Art Selbstexperiment:

»Für China habe ich mich eigentlich beworben, weil ich es mich extrem Wunder genommen hat mal, wie das ist, wenn du in einen anderen Kulturkreis rein arbeiten gehst. Es kommt auch ein bisschen daher, dass ich meine Wohnung mit einer Person teile, die grosse Teile ihrer Zeit in den letzten zwei Jahren in Afrika verbracht hat. Und das hat mich so ein bisschen »gluschtig« gemacht, weil ich einfach habe sehen können, was bei ihr passiert und so, was mit ihrer Arbeit passiert.«

Zu Asien, wo sie zuvor noch nie war, habe sie sich am meisten »hingezogen« gefühlt.

Suter hat nach der Matura und einem Abstecher in die Geschichtswissenschaft in Basel Kunst studiert und sich dabei vornehmlich auf Malerei konzentriert. Kurze Zeit nach Abschluss erhielt sie (ebenfalls von IAAB) ein Atelierstipendium für Rotterdam. Ganz anders als im Fall von Peking sei hier für die Bewerbung ausschlaggebend gewesen, dass sich das Studio nicht zu weit weg befinde und sie Zeit und Raum habe für die künstlerische Arbeit. »Krisenexperimente« wie in China standen da gemäss Suter nicht zur Diskussion. Das von der IAAB in Kooperation mit the artist network zur Verfügung gestellte Wohnstudio in Peking ist Teil eines grösseren Gebäudekomplexes, das dreizehn Studios umfasst. Zum Zeitpunkt von Suters Aufenthalt war ihr Atelier das einzige, das in ein internationales Residenz-Programm involviert war. Rund die Hälfte der Studios waren noch im Bau. Die anderen Ateliers hatten

35 <http://www.prohelvetia.ch/index.cfm?id=6986>, 27. August 2008

36 Vgl. etwa Bordowitz (2004)

37 Das Interview mit Karin Suter fand im August 2007 in Basel (Restaurant Zum Isaak) statt. Suter zufolge hat sich ihre Pionierrolle erst im Anschluss an den Wettbewerb abgezeichnet: »Und sie haben mir dann auch gesagt, eben, ich sei die erste, die »abe« geht, und ja, ich bin schon ein bisschen nervös gewesen, also erstens, was das jetzt genau bedeutet, die erste zu sein, und überhaupt, ich bin vorher noch nie in China gewesen, vorher noch nie in Asien gewesen.«

die Besitzer – chinesische Kunstschaaffende – mehrheitlich direkt an lokale Künstlerinnen und Künstler vermietet. Das Atelierhaus liegt im Dashanzi Art District – mit öffentlichen Verkehrsmitteln knapp zwei Stunden vom Zentrum (Tiananmen Square) entfernt. Für »Pekinger Verhältnisse«, »in so einer grossen Stadt, bei so einem verrückten Verkehr«, sei das »recht okay« und »nicht wirklich ausserhalb«, betont Suter. In ihrer Erzählung ist die Zeit in Peking als Bildungsaufenthalt präsent, wobei sich die einschlägigen Ziele nicht etwa an Idealen der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus orientieren, sondern vielmehr an Selbsterkenntnis im Sinn von Einsichten in die eigenen Relevanzen und Bedürfnisse:

»Ich habe sehr viel gelernt, so über mich, also über meine Arbeit, wie ich arbeiten will, wie ich arbeiten kann, was ich brauche, was ich nicht brauche (lacht), aber auch ganz so lebens-technische Sachen, oder überlebens-technische Sachen, die gar nicht so arbeitsspezifisch sind. Da habe ich auch gemerkt, dass es dann schon noch eine andere Herausforderung ist, in einer völlig ungewohnten Umgebung und Kultur sich orientieren zu müssen und sich den Kopf und seine Sachen zusammen halten zu müssen. Und ja, super, ich habe eine Lektion nach der anderen gelernt, vor allem am Anfang, ist es sehr hart gewesen, also ich weiss gar nicht, wo ich anfangen soll.«

Zumeist nüchtern, hin und wieder augenzwinkernd skizziert sie eingehend die verschiedenen Schwierigkeiten, mit denen sie sich während ihres Aufenthaltes konfrontiert sah. Die Rede ist dabei vornehmlich von verschiedenen Kommunikations- und Orientierungsproblemen, die Suter mit der fremden Sprache, aber auch mit der Grösse der Stadt und einer ungewohnten »Mentalität« in Verbindung bringt. »Und am Anfang ist halt auch die Stadt so gross, dass ich fast, wenn du dann nicht jemanden anrufen kannst, wenn du dich verlaufen hast, dann schwierig... (lacht).« Diese Schwierigkeiten implizierten Suter zufolge eine bemerkenswerte Abhängigkeit, sei dies bezüglich der Beschaffung von Arbeitsutensilien – »Materialbeschaffung und so, das ist fast nicht gegangen ohne Hilfe, also ich habe immer jemanden organisieren müssen, der mir übersetzt hat« –, oder sei dies geradezu in existentieller Hinsicht, im Krankheitsfalle. Suter zufolge war ein eigenbestimmter Lebensrhythmus weitgehend unmöglich und Autonomie zumindest sehr erschwert. Prominent kommen nicht zuletzt Schwierigkeiten infrastruktureller Art zur Sprache, abtauchende Internetverbindungen sowie eine regelmässig ausfallende Elektrizitäts- und Wasserversorgung, »wieso kannst du meist nicht rausfinden, es ist einfach so.« Suter vermutet indes, dass die Versorgungsprobleme in »den ganzen Bauereien« gründeten:

»Also es wird extrem viel gebaut, und das Quartier, in dem wir gewesen sind, das ist nicht so wichtig. Und dann stellt man uns halt tagsüber das Wasser ab, um das irgendwelchen Baustellen zuzuführen. Wir haben dann nachts, also von acht Uhr

abends bis morgens um sieben Uhr Wasser gehabt und manchmal bis morgens um acht Uhr. Und dann hat man tagsüber kein Wasser mehr gehabt. Und du kannst dich ja arrangieren, wenn du das weißt, oder, mit der Zeit.«

Suter skizziert die Pekinger Arbeits- und Lebenswelt als ein in verschiedenen Hinsichten zugleich faszinierendes und entnervendes Labyrinth. Auf der einen Seite zeichnet sich in ihren Schilderungen der Reiz tastender Bewegungen in weitgehend undurchsichtigen Interaktionszusammenhängen ab, auf der anderen Seite aber auch eine mit dem Zusammenbruch mancher Selbstverständlichkeit einhergehende Mühsal. Suter verfolgte in Peking weder eine ethnographische Mission noch ist sie dem so unterschiedlichen Universum, als welches sie Peking beschreibt, rückblickend schwärmerisch-euphorisch zugetan. Der Bildungsaufenthalt präsentiert sich vielmehr als abenteuerlicher Robustheitstest, der sich um die Fähigkeit dreht, einen pragmatischen Umgang mit den oftmals unverständlichen und unergründlichen Konstellationen zu erlangen, sich nicht zu sehr an Kommunikationsproblemen und Tücken der Infrastruktur zu stossen, Unabänderliches hinzunehmen – was augenscheinlich eine geduldige, beobachtende Haltung sowie eine hohe Lernbereitschaft verlangt.

Die sozialräumliche Distanz sowie gewisse profane Verschiebungen in der Atelierumgebung macht Suter dafür verantwortlich, dass der Aufenthalt in Peking mehr war als eine Art Flexibilitätscheck und sie in ihrer Arbeit Neuland betreten konnte. Ihrer Erzählung zufolge hat das Experiment Kontextverschiebung durchaus funktioniert und sich positiv auf die Arbeitspraxis ausgewirkt. Mit einem anderen »Kulturkreis« hat die konstatierte Dynamik allerdings wenig zu tun:

»Mein Atelier ist sehr staubig gewesen und von Anfang ist klar gewesen, ich kann nicht mit Öl malen, was ich eigentlich sonst am liebsten mache, was halt so das ist, wo mein Herzblut drin ist. Aber ich habe dann gemerkt, das geht nicht, also dann musst du dich halt mal auf die anderen Sachen einlassen, auf die du dich sonst jeweils nicht so einlässt, oder. Und das ist eigentlich, das ist super positiv gewesen für mich, mal eigentlich gezwungen zu sein, anders zu arbeiten, andere Vorgehensweisen auszuprobieren, überhaupt irgendwie ja, neue Ausdruckformen zu finden.«

Suter hat sich in Peking vermehrt in den Medien Zeichnung, Collage und Skulptur betätigt und die Arbeiten im Rahmen von zwei Ausstellungen vor Ort gezeigt. Ob sie diesen Schritt auch in den heimischen Gefilden gemacht hätte, bezweifelt sie offen:

»Ich habe für mich eigentlich rausgefunden, dass ich so arbeiten kann, dass ich tatsächlich so arbeiten und tatsächlich so auch rausgehen kann mit diesem Zeugs und dann natürlich die Freiheit halt zu haben, in Peking Sachen zu machen, wo dann halt

nicht alle kommen und finden, was, du malst nicht und so, hast du irgendwelche Krisen, irgendwie so, sondern eigentlich dort die Freiheit so von einem unbeschriebenen Blatt und ich konnte ganz breit sein in dem Sinne auch. Ich weiss nicht, ob ich das da so easy geschafft hätte. Es hat für mich wie so, es war für mich, wie wenn eine Mauer brechen würde, also für mich wie ein Tabu so, ja. Ist eigentlich schön gewesen. Ich bin eigentlich gezwungen gewesen so zu arbeiten, und deshalb habe ich es auch gekonnt und darum habe ich es auch gemacht und deshalb hat es funktioniert.«

In Suters Augen wird Innovation durch Situationen gefördert, die sich durch einen verschärften Handlungsdruck und eine gewisse Widerständigkeit auszeichnen. Das künstlerische Subjekt tendiert zu Routine und Selbstbescheidung im Sinne einer Konzentration auf Bewährtes; es muss quasi von aussen dazu gezwungen werden, den Bewegungsradius zu erweitern und das bisher Bearbeitete zu transzendieren. Kreativität speist sich dieser Perspektive zufolge aus Freiräumen sowie aus Anregung in Form von Reibung.

### Schöner Möglichkeitsraum – Unschöne Goldgräberstimmung

Auf den China-Boom in der Kunstszene und die Prophezeiungen einer asiatischen oder chinesischen Kunstkapitale kommt Suter nicht von sich aus zu reden. Ihre Meinung hierzu ist jedoch bestimmt – Peking ist in ihren Augen ein äusserst ambivalenter Kunstort. Auf der einen Seite hebt sie den unvergleichlich hohen Spielraum hervor, der euphorisierend wirke und eine »Wahnsinnsenergie« provoziere:

»Es gibt dort noch ganz viele Freiräume, ganz viele Nischen, eigentlich ist es nur voll von Nischen, also du musst eigentlich nur zugreifen. Du musst gar nicht suchen. Und es ist schon sehr lebendig irgendwo und das ist sehr verlockend. Und es produziert einen gewissen Enthusiasmus und eine gewisse Lust, wieder etwas zu machen oder überhaupt etwas zu machen. Und das ist da wie manchmal fast ein bisschen tot. Du musst so »ellbögeln« und so kämpfen um jeden Freiraum, dass du manchmal wie nicht genug Energie hast das auch noch.«

Erweiterte Möglichkeiten bestehen Suter zufolge in Peking sowohl hinsichtlich der Ausstellungs- als auch der Atelierräume:

»Als Künstlerin ist es natürlich einfach, die Produktionskosten sind extrem tief, du kannst dort Zeugs machen, das dir hier im Traum nicht einfällt, ausser du hast ein super Budget oder einen super Rückhalt. Und dort kannst Du natürlich mit einem relativ kleinen Budget verrückte Sachen machen. Also es fängt damit an, dass Du einfach Material extrem günstig bekommst. Musst halt immer ein bisschen schauen wegen der Qualität, also das ist wie so ein bisschen das andere, also es ist nicht ein-

fach nur ›judihui. Und das andere ist, du kannst Räumlichkeiten haben, unglaubliche Räume für kein Geld, also egal jetzt ob es Ausstellung, Produktion oder Atelier ist. Du kannst Leute anstellen, die für dich arbeiten, das kannst du dir einfach leisten, wenn du von da drüben kommst. Und du hast einfach den Ausländerbonus, weil es im Moment schon so ist, dass die Chinesen das auch wollen, dass man kommt, dass man etwas macht, dass man präsent ist, und sie einem eigentlich wirklich sehr offen und freizügig irgendwie auch unterstützen in dem.«

Gerade diese quasi-paradiesischen Zustände sind in Suters Augen aber auch ausgesprochen problematisch, insofern sie sich durch Asymmetrie und mangelnde Reziprozität auszeichnen sowie nicht selten von einer »neokolonialistischen Anmassung« geprägt sind. Dies gilt neben den materialen Ressourcen nicht zuletzt auch für die symbolischen Profite:

»Was ist jetzt der Nutzen zum Beispiel eben auch für chinesische Künstler, oder für Kulturschaffende grundsätzlich dort, was haben die jetzt davon, wenn ich dort jetzt so ein Ding abziehe mit artist network New York und die ganzen New Yorker Künstler einfliege. Da haben vor allem die New Yorker oder wir etwas davon, weil wir dort haben ausstellen können und weil wir es nachher in unser CV reinknallen können und weil die Leute da natürlich denken, wow China, oder, das ist so, das ist einfach so, das muss man gar nicht irgendwie verharmlosen, das ist so. Und ja, es wäre irgendwie wie schön, wenn man halt eben auch einen Austausch machen und sagen würde okay, wir können jetzt zum Beispiel auch zwanzig chinesische Künstler in New York ausstellen, oder, und zwar nicht jene chinesischen Künstler, die es sich sowieso leisten können und sowieso schon vertreten sind etc. in der Westkunst. Und von dem spricht ja dann aber niemand. Das ist ja dann viel zu kompliziert und zu schwierig und zu arbeitsaufwändig und finanziell unmöglich, sowieso.«

Kritisch beleuchtet Suter diese Verhältnisse nicht zuletzt vor dem Hintergrund eigener Ausstellungsmöglichkeiten in Peking. Während ihres halbjährigen Aufenthaltes konnte sie neben Gruppenausstellungen, auf die sie oben anspielt (Dashanzi Art Festival; No.1 Artbase, Peking), eine Einzelausstellung im Imperial City Art Museum von Peking bestreiten. Diese Möglichkeit bringt Suter mit dem lokalen chinesischen Partner von IAAB und the artist network in Verbindung, »er hat so einen halben Fuss in diesem Museum drinnen und er hat mir das eigentlich angeboten, dort eine Ausstellung zu machen«. Für die noch junge Künstlerin ist eine derartige Einzelausstellung ein Novum im positiven Sinne. Zugleich äussert sie sich eher irritiert über das rasende Tempo des Ausstellungsaufbaus und -abbaus sowie die Arbeitsmodi. Was die Pekinger Kunstszene betrifft, so lässt sich Suter nicht nur über die kuratorischen Praktiken, sondern auch über die künstlerischen nicht gerade löblich aus. Technisch versiert, aber mitunter »uhuere« provinziell« und kaum originell, lautet ihr Urteil. Die in Peking gesehene Kunst zeichnet sich

Suter zufolge häufig durch vordergründige Attitüden und schiere Gesten aus: »Es gibt auch so sehr viele so möchte-, ich-möchte-auch-gerne-noch-was-machen-Geschichten, aber es wird nicht wirklich gemeint, es ist nicht wirklich fundiert.« Ist künstlerische Praxis im Westen etwa ›glaubhafter‹?

»Ich weiss nicht, ob es wirklich glaubhafter ist. Das ist schwierig, das ist ganz eine schwierige Frage. Also für mich ist es weniger sich etwas Fremdes aneignen und zu etwas Eigenem machen vielleicht als dort. Weil ich habe mir dann oft so gewünscht, gewisse Ansätze sind super gut, aber wieso macht ihr es nicht so, wie ihr es eigentlich machen würdet. Wieso macht ihr diese grauenhaften Ölbilder in einer total westlichen Art, wieso findet ihr nicht irgendwie einen Weg, das zu machen, mit euren Mitteln, so, also was für mich wie viel mehr sagen würde, weil es wie mehr eine Auseinandersetzung wäre mit der Vergangenheit oder mit der eigenen Kultur, und nicht so dieses Aneignen von einer fremden Kultur und dann das wieder schnell irgendwie in die chinesische Farbe ›tunken‹ oder so, weißt du, so wie chinesische Kräuter dran zu werfen, an die Spaghetti, und dann zu sagen, es ist irgendwie chinesisches.«

### Der Kunstmarkt als Verderbnis?

Die von Suter diagnostizierten Aneignungsstrategien und Hybridisierungstendenzen, die so gar nicht zu ihrer Vorstellung von gelingender, sich am Kriterium der ›Authentizität‹ orientierenden künstlerischen Praxis passen wollen, sieht die Künstlerin massgeblich durch Marktdynamiken verursacht. Sie konstatiert einen gefrässigen Kunstmarkt, »der wahnsinnig daran interessiert ist, ein Trendkind zu haben«, und seit einiger Zeit alles verschlinge, was aus China komme. Suter zufolge ist dies der Kunst und insbesondere jungen Kunstschaffenden wenig förderlich; die gierige Absorption verunmögliche, »eine eigene Sprache zu finden und ein eigenes Ding zu haben«. Darüber hinaus bringt sie die konstatierten ›Mängel‹ mit einem bestimmten kulturspezifischen Verständnis von Kunst und schöpferischer Arbeit in Verbindung. Ihrer These zufolge wird Originalität lediglich einen geringen Stellenwert beigemessen und zu Kunst ein pragmatisches, einigermaßen unzimperliches Verhältnis gepflegt. Suter macht diese Haltung an den Ausstellungsmodi fest, am hohen Tempo, mit dem Ausstellungen auf- und abgebaut werden – »ich glaube, die bauen auf in einer halben Stunde, wenn wir drei Tage haben, das geht zack-zack« –, sowie am Umgang mit Arbeitsmaterialien. Die Diagnose einer boomenden Kunstwelt und die Prophetie einer chinesischen Kunstkapitale sind in Suters Augen vor diesem Hintergrund »einfach ein Witz«. Der künstlerischen Arbeit als auch der Ausstellungspraxis fehle »das Fundament«, »die Basis«. Im Westen würde die chinesische Szene überschätzt, weil man da nur »das Beste, die Crème de la Crème« zu Gesicht bekomme.

Suters Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit in China hat gewisse Parallelen zur Einschätzung der Kunstszene Kairos von Seiten anderer Stipendiaten. Da taucht auch, wie oben skizziert, mehrfach die Diagnose einer ausgeprägten Rückständigkeit auf, teils wird auch implizit mangelnde Originalität unterstellt. Vor allem aber hat sie Affinitäten zur Rezeption amerikanischer Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie zu den bis in die Gegenwart hineinreichenden, marktkritischen Diagnosen der New Yorker Kunstwelt. Die im Sommer 1938 vom Pariser Museum Jeu de Paume gezeigte Ausstellung »Trois siècles d'art aux États-Unis« – sie wurde vom Museum of Modern Art in New York konzipiert und in den USA euphorisch kommentiert – erhielt in Paris denkbar schlechte Kritiken.<sup>38</sup> Die französische Presse machte sich über die Repräsentation der Vereinigten Staaten als kultivierte Nation lustig. Besonders vernichtend fielen die Stellungnahmen zur Malerei aus. Sie war den Pariser Kritikern eine Mischung aus provinziell-rückständiger Nachahmung der École de Paris und blutleerem Akademismus. Bezeichnenderweise vermochten einzig die Exponate der »primitiven Kunst« wohlwollende Blicke auf sich zu ziehen. Der Schock in der New Yorker Kunstwelt sass tief – die Federation of Modern Painters and Sculptors benötigte ganze zwölf Monate, um eine Replik zu formulieren. Schliesslich war Paris zum damaligen Zeitpunkt nicht irgendein Ort, sondern die Kunstmetropole schlechthin. Nach 1945, mit dem Aufstieg New Yorks und des (amerikanischen) Abstrakten Expressionismus, verschwand der Vorwurf einer zu intensiven Orientierung an Paris weitgehend; eine Infragestellung der Qualität und insbesondere der »Wahrhaftigkeit« musste sich indes die New Yorker Kunst immer wieder gefallen lassen. Insbesondere der boomende Kunstmarkt heizte negativen Diagnosen ein, wobei der Kunstmarkt als (aktuelles oder potentielles) Verderbnis thematisiert wurde.<sup>39</sup> Suter bewegt sich mit ihrer Einschätzung des chinesischen Kunstgeschehens in einem verbreiteten Diskurs. Da sie nicht allein im Hinblick auf die eigene Biographie, sondern bezüglich der künstlerischen Praxis überhaupt davon ausgeht, dass diese an Widerständen wachse und ausgeprägter monetärer Erfolg die Qualität untergrabe, stellt sie die These einer boomenden chinesischen Kunstszene radikal in Frage. Dass diese an New York geübte Kritik nun mit Blick auf China zum Tragen kommt, spricht jedoch eher gegen die Diagnose einer geringen Bedeutung

38 Guilbaut (1983: 42-47); zur Wahrnehmung amerikanischer Maler in Frankreich vgl. auch Cohen-Solal (2000)

39 Beispielsweise typisiert der Autor und Journalist Gary Indiana die New Yorker Künstler als zu »verwöhnt« und gibt zu bedenken: »Offen gesagt, ich glaube, dass einige Jahrzehnte der Enttäuschung der einzige Weg sind, wie es Künstler noch zu einiger Charakterstärke und Weisheit bringen können, denn das erreicht man ganz sicher nicht durch das eigene Haus in Montauk gleich nach der ersten oder zweiten Einzelausstellung.« Texte zur Kunst (2004: 102)

dieses Kunstraumes. Vielmehr wird ihm eine Form der Problematisierung zuteil, die lange Zeit der Kunstkapitale New York vorbehalten war.

### Bewegungsmodi: Flanieren versus Jetten

Seinen Aufenthalt am P.S.1 in New York trat Künstler D per Cargo-Schiff an – eine Reise, die zehn Tage dauerte: »Also das ist dann wirklich, du bist dann extrem abgenabelt, und fünf Stunden ins Flugzeug zu sitzen und zurück nach Zürich oder Basel, das ist wie absurd. Und das hat mir geholfen, glaube ich auch, das Jahr einfach dort zu bleiben.«<sup>40</sup> Er sei der einzige Stipendiat gewesen, der nicht »permanent hin- und her gejettet« sei und sich während seiner Residenz weitgehend vom Ausstellungsbetrieb in Europa verabschiedet habe. Für Kunstschaffende, die installativ arbeiten und primär in der Ausstellung ein Werk entwickeln, wäre diese Haltung »vielleicht fatal« gewesen; auch für seine Berufskarriere habe sie ein gewisses Risiko geborgen, »weil die Kunst sehr schnell vergisst«. D erklärt seine Unbekümmertheit rückblickend mit einem quasi knallharten Kosten-Nutzen-Kalkül. Herumjetten hätte eine Verschwendung wertvoller Zeit bedeutet.<sup>41</sup> Die solcherart rationalisierte Entscheidung hängt augenscheinlich aber auch mit einem bestimmten Ethos zusammen – mit der Vorstellung, dass man sich als Künstler auf einen Ort einlassen muss, um über ihn arbeiten zu können. Erkundungen brauchen Zeit, ganz nach dem Motto: *Gut Ding will Weile haben*.

Während D mit der dauerhaften Anwesenheit am Atelierort Rechtfertigungsbedarf assoziiert, verbindet solchen Künstler A umgekehrt mit seinem häufigen Unterwegssein. Er arbeitet installativ und betont die Notwendigkeit von Mobilität – auch während Atelieraufenthalten. Das Studio in der Fremde fungiert dabei vorübergehend als »Basis«, als Ort, wo er – wie ansonsten im heimischen Studio – primär recherchiert, skizziert, zeichnet und »Projekte erarbeitet.«<sup>42</sup> Es ist vor allem eine Stätte konzeptueller Überlegungen für die installativen Arbeiten, die A jeweils vor Ort in den Ausstellungslokalitäten aufbaut. Ein zentraler Teil der künstlerischen Produktion fällt bei dieser Arbeitsweise am Ausstellungsort selbst an. A erklärt, dass sich dieser Teil typischerweise äusserst intensiv gestaltet und mehr umfasst als die materiale Umsetzung eines vorgefertigten Entwurfs. Nicht selten ist das Konzept gründlich

40 Interview Künstler D, 2004

41 So betont er im Interview: »Ich habe genau gewusst, das Jahr weg sein, ob das eben in New York oder wo auch immer ist, bringt mir für meine Arbeit so viel, jede Woche, die ich herumjette oder weg bin oder mich mit Vergrösserungen oder mit Rahmen auseinandersetze, das frisst mir an der Zeit.« Interview Künstler D, 2004

42 Interview Künstler A, 2004

zu revidieren – sei dies, weil es mit den vorgesehenen Baumaterialien, die aus Kostengründen oftmals nicht transportiert, sondern vor Ort aufgetrieben werden, zu Problemen kommt; oder sei dies, weil der Ausstellungsraum vorgängig nicht in Augenschein genommen werden konnte und die zugestellten Informationen »nicht detailliert genug« waren – etwa lediglich einen Plan, »aber keine Bilder« umfassten. Gemäss A haben für diese mit der künstlerischen Arbeit quasi zwangsläufig verbundene Reisetätigkeit nicht alle Kulturförderungsinstitutionen gleichermaßen Verständnis. Manche würden in einer fordernden Weise davon ausgehen, dass sich die Stipendiaten primär am Atelierort aufhalten: »Die gehen davon aus, dass du einfach immer dort bist, das finde ich idiotisch, oder, ich meine, du hörst nicht irgendwann auf zu arbeiten in der Kunst und sagst, ja, jetzt bin ich ein Jahr in Berlin, also bleibe ich auch dort, sondern du hast ja auch Projekte, die du schon vor einem oder zwei Jahren angefangen hast.« A zufolge beruhen diese in seinen Augen unhaltbaren Erwartungen darauf, dass sich gewisse Kulturbeauftragte zu wenig über die unterschiedlichen Arbeitsweisen zeitgenössischer Kunstschaffender im Klaren seien und sich zu sehr am Modell des Malers orientieren würden:

»Und das verstehe ich nicht, weil ich meine, das ist heutzutage wichtig, dass du reist, dass du deine Projekte vor Ort machst. Diese Stipendien sind damals auch gemacht worden für Maler, was auch immer, und die haben es immer noch nicht begriffen, dass heutzutage auch noch andere Kunst gemacht wird. Also schon, sie haben es schon begriffen, aber das heisst ja, wenn du andere Kunst machst, dass du vor Ort installieren gehen musst. Wenn du gemalt hast, hast du es einfach schicken können und dann an die Vernissage zwei Tage und dann wieder zurück.«

Von den Künstlern gemeinhin zu verlangen, nahezu dauernd am Atelierort zu sein, ist dieser Sichtweise zufolge schlicht unsinnig. Inwiefern machen aber Entsendungen für einen Künstler wie A überhaupt Sinn? Wenn sich dieses Stipendensystem von der Grundanlage her, wie A vermutet, an der Arbeitsweise von Malern orientiert, ist es überhaupt ein adäquates Förderinstrument für Künstler, die oft unterwegs sein und »vor Ort installieren gehen« müssen? In As Erzählung ist die Praxis der Entsendungen durchaus als wichtige Komponente seiner Berufsbiographie präsent. Deren Bedeutung entzündet sich vornehmlich am Problem eines guten Standortes der Atelier-»Basis«. Im Unterschied zu den laufend wechselnden Ausstellungsorten verfügt das Atelier als eine Art Dreh- und Angelpunkt über eine erhöhte zeitliche Kontinuität. Künstler A betont im Interview, dass ein Atelierraufenthalt mindestens ein halbes Jahr dauern müsse; mit einer Ausnahme hat er nur zwölfmonatige Residenzen angetreten und diese teils auf eigene Faust verlängert. Es sind keineswegs allein technische Komponenten (Umzugsantriebe und dergleichen), die für eine Dauerhaftigkeit des Standortes sprechen. Die Umgebung des Ate-

liers ist in As Ausführungen als Lebenswelt präsent, zu der es Verbindungen aufzubauen gilt, die erschlossen werden muss und die so ihre Bedeutsamkeit erst im Verlaufe der Zeit entfalten kann. Die dreimonatigen Aufenthalte sind seiner Einschätzung nach eine Kompromisslösung, die der Arbeitstätigkeit vieler Kunstschaffenden Rechnung trägt, indes zu kurz sind, um »rein zu kommen« – »du schaffst keine Kontakte, du schaffst nichts«. Aber gerade das wäre A zufolge angesagt, da der Installationskünstler bereits an den Ausstellungsorten dauernd »Gast« ist.

Zurück zum Flanieren. In den Erzählungen der entsandten Künstlerinnen und Künstler spielt dieses, wie im Kontext der Bildungsfragen genauer skizziert, eine zentrale Rolle. Es ist untrennbar mit einer unter Kunstschaffenden verbreiteten explorativen Haltung verknüpft und kommt bei längeren Aufenthalten in unvertrauter Umgebung quasi automatisch zum Tragen. Es zeichnet sich indes auch ab, dass das Flanieren potentiell mit den Zeitstrukturen des Kunstfeldes und den Anforderungen des Ausstellungsbetriebs in Widerspruch gerät. Wenn sich auch die vergleichsweise langsame Bewegung vor Ort oder eine entschleunigte Reise zum Atelierort – nicht selten wird diese im Falle von Aufenthalten in New York und Kairo per Schiff unternommen – in der künstlerischen Arbeit aufgreifen und sozusagen verwerten lässt, so wird deutlich, dass halbwegs inkludierte Kunstschaffende kaum Zeit und Musse haben, Flanieren zu einem festen Bestandteil ihrer Praxis zu machen. Kontinuierliche, zeitintensive Erkundungen können sich am ehesten noch Photographen leisten; ansonsten haben sie vornehmlich in der »Künstlerjugend« Platz, bevor Kunstschaffende wegen Ausstellungs- und Installationstätigkeiten häufig unterwegs sind oder, wenn die Inklusion nur punktuell geglückt ist, durch anderweitige Arbeiten (nicht zuletzt durch solche, die dem Broterwerb dienen) gebunden und typischerweise räumlich weitgehend fixiert sind. Ist eine Akteurin halbwegs erfolgreich und über einen lokalen Radius hinaus als Künstlerin anerkannt, bedeutet dies hohe Mobilitätsanforderungen sowie einen Lebenswandel, der durch ständiges »Herumjetten« gekennzeichnet ist. Dies gilt nicht nur für installativ arbeitende Kunstschaffende, sondern auch für Künstlerinnen und Künstler, die ihr Werk theoretisch herumschicken könnten; faktisch wird die Anwesenheit des Produzenten, der Produzentin etwa bei Ausstellungseröffnungen verlangt. Vom Mobilitätsimperativ sind freilich auch Kunstschaffende nicht ausgeschlossen, die sich längerfristig in einer grösseren Kunstmetropole niedergelassen haben. Meist bestreiten sie an ihrem Wohn- und Arbeitsort nur einen kleinen Teil der Ausstellungen und sind oft die Hälfte der Zeit abwesend. Was Atelierrstipendien betrifft, die zwar häufig mit zunehmendem berufsbiographischem Alter eine geringere Rolle spielen, aber typischerweise nicht gänzlich vom Horizont der Künstlerexistenz verschwinden, scheinen für diese Künstlerinnen entweder längere Aufenthalte in einem anderen Kunstzentrum interessant zu sein oder kürzere Aufenthalte

(von wenigen Wochen bis zu maximal drei Monaten), die gewissermassen Projektstatus haben und der verlangten »Bewegungsfreiheit« nicht zu sehr in die Quere kommen. Der zeitgenössische Künstler setzt »radikal auf die »Miles and More«-Karte«; das ständige Unterwegssein ist im gegenwärtigen Kunstbetrieb neben einer funktionalen Anforderung auch eine Art »Erfolgsausweis«. <sup>43</sup> Die Auseinandersetzung mit Atelierstipendien zeigt eindrücklich, wie sehr die Positionen im Feld der Kunst (exakter: die »Abfolge von Positionen«) mit unterschiedlichen Intensitäten der Mobilität korrelieren. <sup>44</sup>

### Mobilitätsmuster in Künstlerbiographien

Die Mobilitätsbiographien derjenigen Kunstschaffenden des Samples, die in den zehn Jahren nach Abschluss der Kunsthochschule erfolgreich im Kunstbetrieb Fuss fassen konnten, nehmen sich (idealtypisch zugespitzt) folgendermassen aus: Künstlerin X wächst in der Schweiz auf und ihr Bewegungsradius spielt sich bis zum Ende der Kunsthochschule mit Ausnahme von Ferienreisen und Studienexkursionen vornehmlich im Inland ab. Die ersten längeren Aufenthalte ausserhalb der Schweiz finden im Rahmen von Atelierstipendien statt. Stösst ihre Arbeit überregional auf Interesse, entwickeln sich bald Ausstellungs- und damit zusammenhängend Reisetätigkeiten. Was den Schritt aufs internationale Parkett betrifft – die Präsenz an wichtigen Kunstmessen und Biennalen –, so ist augenfällig, dass lokalen Organisationen und Akteuren (Galerien, Kuratorinnen, Kulturförderungsinstitutionen etc.) grosse Bedeutung in der Vermittlung zukommt. Eine globalisierte Künstlerexistenz zu führen bedeutet, in den wichtigsten Kunstzentren und in verschiedenen Ländern über Galerieverbindungen zu verfügen und/oder regelmässig von nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen eingeladen und für die Interventionen (Aktionen, Installationen) bezahlt zu werden. <sup>45</sup> Häufig überschneidet sich die Atelierstipendien-Phase mit einer intensivierten Ausstellungstätigkeit. Dies gilt vornehmlich für Kunstschaffende, die kaum verkäufliche Kunst produzieren und ihr symbolisches Kapital weniger internationalen Galerien denn renommierten Ausstellungsinstitutionen verdanken (was zumindest kurzfristig Implikationen hinsichtlich des ökonomischen Kapitals hat). Unabhängig davon, ob sich Künstlerin X längerfristig in einer Kunstmetropole wie New York, Paris, Berlin oder London niederlässt oder ihre »Homebase« in der Schweiz belässt – die zeitliche Präsenz am Wohnort dürf-

43 Schneemann (2007: 1)

44 Bourdieu (1998a: 82)

45 Für die Bewährungsdynamik von Kunstschaffenden ist der »Welthorizont« vergleichbar relevant wie für Akteure des Sportfeldes. Vgl. Moulin (2003: 40); Werron (2005: 266-272)

te geringer sein als die Zeit, die sie im Rahmen ihrer Ausstellungs- und Arbeitstätigkeit an anderen Orten verbringt. <sup>46</sup> Diese Mobilitätsbiographie zeichnet sich dadurch aus, dass sich in den Jahren nach Studienabschluss zunächst der Bewegungsradius und sodann auch die Bewegungsintensität erhöht: »Miles and More« bedeutet für die heutige Künstlergeneration auch, dass eine ungeheure Beschleunigung der Reisetätigkeit stattgefunden hat. Je erfolgreicher eine Karriere verläuft, desto kürzer werden die Abstände zwischen den Reisen, ihr pausenloser Rhythmus wird zum Zwang. <sup>47</sup>

Obgleich die hohe Mobilität mitunter als zur Persönlichkeit passend stilisiert wird – nach dem Motto: »Ich bin nicht ein Mensch, der irgendwie länger an einem Ort bleiben und dort glücklich sein kann« –, so wird sie auch mit »Stress« assoziiert. <sup>48</sup> Aus den Erzählungen der erfolgreichen Kunstschaffenden spricht das Problem, einerseits am Ball zu bleiben und die eröffneten Möglichkeiten zu nutzen, andererseits genug Zeit zur Verfügung zu haben, um konzentriert arbeiten zu können. Dies erfordert Selektion und einen untrüglichen Gleichgewichtssinn:

»Man hat wie immer so eine Kapazität, wie ein Wagen, nicht, und den kann man beladen und irgendwann ist er wie überladen und dann ist die Gefahr da, dass das Konstrukt zusammenfällt. Und es ist immer die Frage, was und wie viel kann man irgendwie auf diesen Wagen laden, nicht, irgendwie einen grossen Klotz und nachher ein paar kleinere, und dann schaut man, dass es irgendwie »verhebt« auch als ganzes Konstrukt.« <sup>49</sup>

Künstlerinnen und Künstler, die über ein weltumspannendes Netz an Galerieverbindungen verfügen, bekommen typischerweise von diesen finanzielle und personelle Unterstützung. Akteure, die primär in den Medien Aktion und Installation arbeiten, sind in organisatorischer Hinsicht verstärkt auf sich selbst gestellt und haben jeweils mit den einladenden Institutionen die Konditionen auszuhandeln. Häufig stellen nicht allein Galerien, sondern auch Museen ihren Kunstschaffenden sogenannte »Assistenten« und »Assistentinnen«

46 Für eine gewisse Stabilität in Sachen Wohn- und Arbeitsort sprechen den Künstlern zufolge nicht zuletzt funktionierende Kooperationsbeziehungen in technischen Belangen, etwa zu Labors. So erklärt Künstler S: »Bin auch nicht immer von [der Stadt L] begeistert oder so. Aber ich habe eine billige Wohnung und ich arbeite schon ewig mit dem bekannten Photolabor da, mit dem alle arbeiten, alle in L. Und das Labor ist einfach darum sehr gut gewöhnt an Künstler und so, und wenn ich das sonst an einem Ort wieder neu aufbauen müsste, mit einem anderen Labor, das wäre einfach wahnsinnig aufwändig, zeitaufwändig, und dann bleibt man halt so ein wenig hängen an so einem Ort.« Interview Künstler S, 2004

47 Schneemann (2007: 2)

48 Interview Künstler F, 2004

49 Interview Künstler U, 2004

zur Verfügung. Jedenfalls zeichnet sich ab, dass auch im Falle junger Kunstschaffender und bereits im Rahmen von halbjährigen Atelieraufenthalten ausserhalb Europas Stellvertreter (Galeristen, Künstlerfreunde oder auch Familienmitglieder) im heimischen Gefilde nahezu unabdingbar sind. Solche Akteure sind von zentraler Bedeutung, um zu der dortigen Kunst- und Kulturszene nicht den Kontakt zu verlieren und um verschiedene logistische Probleme (zum Beispiel den Versand von Dokumentationen) einigermaßen reibungslos bewältigen zu können.<sup>50</sup>

Kontrastive Konstellationen gibt es zu diesem Biographiemuster in verschiedenen Hinsichten. Dies gilt zum einen für die Zeit vor der Atelierstipendien-Phase. Die Stipendiatinnen sind teilweise im Rahmen des Studiums oder im Zusammenhang mit der Berufstätigkeit der Eltern längere Zeit im Ausland gewesen oder haben einen Migrationshintergrund im engeren Sinne – sind in einem Nachbarland, einem anderen Kontinent aufgewachsen. Diese Mobilitätsbiographien lassen sich freilich nicht als eine kontinuierliche Zunahme von Bewegungsradius und Mobilitätsfrequenz beschreiben. Auch sind diese Erfahrungen für die Künstlerbiographie alles andere als unwesentlich. Sie fungieren als eine Art Bildung, die sich förderlich oder problematisch auf den Künstlerberuf auswirken kann und typischerweise das Berufsschicksal entscheidend mitbestimmt.

Zum anderen finden sich Künstlerbiographien, die sich bezüglich der Stipendienphase sowie der sich daran anschliessenden Sequenzen beträchtlich vom oben skizzierten »Erfolgsmodell« unterscheiden. So gibt es Kunstschaffende, deren Berufsbiographie sich konstant in einem kleinräumigen Kontext abspielt und die in ihrem Leben nur einmal mit einem Atelierstipendium längere Zeit fort gewesen sind. Es handelt sich dabei um Akteure, die im künstlerischen Feld hinsichtlich der institutionellen Anerkennung eine marginale Rolle einnehmen, konstant zusätzlich erwerbstätig sind (häufig in kunstnahen Feldern), ihre künstlerische Arbeit über Jahre hinweg unbeirrbar verfolgen und auch regelmässig Ausstellungen bestreiten – in lokalen Zusammenhängen sowie in Form von Ateliershows im erweiterten Freundes- und Bekanntenkreis. Für diese Künstlerinnen und Künstler ist Mobilität im Rahmen ihrer beruflichen Tätigkeit die Ausnahme, nicht die Regel. Entsprechend wird der meist einmalige Atelierstipendienaufenthalt als etwas Einzigartiges in der

50 So konstatiert beispielsweise Karin Suter, dass während ihres Aufenthaltes in Peking ihr Galerist in Zürich einiges hat übernehmen können (Versand von Dossiers, Information etc.) und es ohne diese Hilfestellung schwierig geworden wäre, den Kontakt von Peking aus in die Schweiz aufrecht zu erhalten: »Also wenn du wirklich längere Zeit weg bist und du hast das nicht, dann verlierst du da so dermassen den Kontakt und es wird so schwierig auch, es ist fast nicht möglich, du musst wie jemanden haben, der das für dich übernimmt.« Interview Karin Suter, 2007

Biographie hoch geschätzt. Sie sind gewohnt, dass sie vom Kunstbetrieb weitgehend ignoriert werden und um freie Zeit für die künstlerische Arbeit kämpfen müssen. Die Lebenspraxis ist durch ausgeprägte Kontinuitäten gekennzeichnet. Die Arbeitsmotivation speist sich vornehmlich aus einer Passion für das Werkstätige und ist erstaunlich stabil. Die zwei Kunstschaffenden im Sample, die eine solche Lebenspraxis nahezu idealtypisch verkörpern, leben beide in einer langjährigen Beziehung und erhalten vom jeweiligen Partner symbolische beziehungsweise ökonomische Rückendeckung. Dieser Umstand dürfte massgeblich dazu beitragen, dass der Mangel an institutioneller Anerkennung in Kauf genommen werden kann.

Problematischer nimmt sich die Situation von Kunstschaffenden aus, deren Biographien durch dramatische Wechsel und Diskontinuitäten geprägt sind. Einige Künstler im Sample waren eine Zeit lang relativ intensiv in den Kunstbetrieb involviert, konnten in diesem aber nicht richtig Fuss fassen. Im Alter zwischen fünfundzwanzig und vierzig Jahren waren sie vornehmlich mit Atelierstipendien, aber auch im Rahmen von Ausstellungen sowie auf eigene Faust häufig unterwegs und hatten teils jahrelang in Kunstmetropolen gelebt. Dann aber, im Alter von vierzig, fünfundvierzig Jahren, standen sie nahezu vor dem Nichts, wurden mit Prekarität konfrontiert und damit zusammenhängend weitgehend immobil. Denn, wie Robert Walser schreibt, »zum Reisen gehört Geld: das wird niemand in Abrede stellen können. Schon das Einlösen der Eisenbahnfahrkarte, die Koffer, die Kleider! Ohne zu bezahlen, würde man zu Fuss reisen müssen, aber die Schuhe nützen sich ab. Auch ein billiger Wanderer darf nicht mit leerem Portemonnaie in die Welt hinausziehen.«<sup>51</sup> Von einer Blockierungsdynamik sind insbesondere Künstler bedroht, deren Ausstellungstätigkeit (trotz Auslandsaufenthalten) einem lokalen Kontext verhaftet blieb. Dies ist umso wahrscheinlicher, wenn bereits im heimischen Kontext die Kontakte vergleichsweise dünn gesät waren, denn an diese hätten sie auch während ihrer Aufenthalte in der Fremde anknüpfen können. Für die betroffenen Akteure geht diese Konstellation durchaus mit dem Gefühl einher, auf dem »Abstellgleis« gelandet zu sein.<sup>52</sup> Sie leben häufig in Verhältnissen mit minimalem ökonomischem Spielraum und aus diesen Gründen mitunter in Kleinstädten, die sich in ihrem Charakter von den einst besuchten Kunstmetropolen maximal unterscheiden. Sie verfügen im Bereich der Kunst über ein kleines Unterrichtspensum oder haben im kunstnahen Umfeld eine Ersatzmission gefunden, was für die Möglichkeit des Zukunftsdenkens von zentraler Bedeutung ist – in materieller Hinsicht bleibt die Lage häufig gleichwohl prekär. Nicht alle trifft der Wegfall institutioneller Anerkennung in derselben Weise; wie mit ihm umgegangen wird, hängt von einer Vielzahl

51 Walser (2003 [1929]: 90)

52 Interview Künstler J, 2004



von Faktoren ab – etwa von den Möglichkeiten, eine andere »Mission« zu finden.<sup>53</sup> Fast immer ist der Prozess krisenhaft und mit existentiellen Ängsten verknüpft. In diesen Biographien zeichnet sich eine eigentümliche Diskrepanz ab: Offenbar ist es in der (schweizerischen) Kunst- und Kulturförderungslandschaft möglich, über Jahre hinweg ökonomische und symbolische Unterstützung von Seiten der Förderinstitutionen zu erhalten, um gleichwohl mit rund vierzig Jahren von der institutionellen Bildfläche des Kunstbetriebs weitgehend zu verschwinden. Eindeutig ist es in diesem System schwieriger, sich langfristig erfolgreich zu positionieren, als über Jahre hinweg als förderungswürdiges künstlerisches Subjekt angesehen zu werden.

53 Das Scheitern wird mitunter in einer Mischung aus Überzeichnung und Ironisierung beschrieben. So kam als Antwort auf eine Interviewanfrage folgende Nachricht zurück: »Ich möchte mich nicht interviewen lassen. Die [Künstlergruppe X], als welche wir die Auslandsaufenthalte/Stipendien erhalten hatten, existiert nicht mehr in einem produktiven Sinne. Da wir die meisten unserer Werke nicht verkauft, sondern schliesslich verschrottet hatten, werden wir wohl bald dem Vergessen der Kunstgeschichte anheim fallen und müssten für Ihre Studie, sollte diese eine gewisse Relevanz erhalten, wieder mühsam ausgegraben werden, worauf ich nicht erpicht bin.«

## 8 Beziehungsarbeit

Künstlerstätten präsentieren sich, wie skizziert, mehr oder weniger ausgeprägt als Schaufenster. Auch unter Kulturbeauftragten findet sich die Auffassung, dass Sinn und Zweck von Atelierstipendien massgeblich darin bestehen, Kontakte in signifikanter und gewinnbringender Weise auszuweiten. Wie stellen sich Kunstschaaffende zu dieser Frage? Sind Atelierstipendien hinsichtlich der Generierung von Kontakten effektiv? Sollen sie dies überhaupt sein? Wie thematisieren Kunstschaaffende die Problematik der Beziehungsarbeit, die in einem über weite Strecken auf informellen Kontakten basierenden Praxisgebiet angeblich unentbehrlich ist? Mit welchen Konzepten einer »Sozialität der Solitären« und des künstlerischen Subjekts gehen die jeweiligen Wahrnehmungen und Urteile einher?<sup>1</sup>

### Durchbruch dank Atelierstipendium?

*Auch der Erfolg ist ein Stelldichein: zur rechten  
Zeit sich am rechten Ort zu finden, nichts Kleines.*

Walter Benjamin,  
Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen

Die einschlägige Thematik ist in den Interviews in sehr unterschiedlicher Weise präsent. Den verschiedenen Erzählungen ist indes die Überzeugung gemein, dass sich die Bedeutung von Aufenthalten nicht auf die Generierung von Kontakten »reduzieren« lasse. Künstler Y artikuliert dies folgendermassen:

1 Thurn (1983)

## 9 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte

---

Die Landschaft des »Artist in Residence«, wie sie sich in der Nachkriegszeit entfaltet hat, zeichnet sich durch eine Gleichzeitigkeit verschiedener Konzepte aus – sowohl in institutioneller Hinsicht als auch in Bezug auf die Gebrauchsweisen und Deutungen der Akteure. Sie lässt sich nicht auf einen Nenner – ein Paradigma – bringen. Dies bedeutet keineswegs, dass ihr amorphe Züge eignen; es impliziert jedoch die Notwendigkeit zu differenzieren. Auf den folgenden Seiten werden vor dem Hintergrund der obigen Sondierungen gezielt grundlegende Komponenten dieses Instrumentariums ins Blickfeld gerückt sowie charakteristische Züge seiner Wahrnehmung diskutiert.

Die Ideale der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus strukturieren häufig Wahrnehmung und Rechtfertigung von Atelieraufenthalten. Umgekehrt fungieren Residenzen als produktive Elemente bei der Bildung von mobilen, weltgewandten Subjekten. Die mit Aufenthalten in unbekanntem Kontexten assoziierte »Horizontenerweiterung« wird von den Akteuren zumindest partiell als Selbstzweck aufgefasst. Doch haben diese Residenzen (auch wenn sie sich nicht in Kunstmetropolen zutragen) über die infrastrukturellen Fragen hinaus bedeutsame funktionale Komponenten, die von Kunstschaffenden und Kulturbeauftragten eher selten explizit reflektiert werden. Durch Residenzen – egal ob sie in Island, New York oder Peking stattfinden – können Künstlerinnen und Künstler potentiell lernen, mit unvertrauten Situationen hinsichtlich kultureller Settings umzugehen. Wie Alfred Schütz in seinem Aufsatz »Der Heimkehrer« betont, gibt es, paradox formuliert, »eine Routineart, um mit dem Neuartigen fertig zu werden«.<sup>1</sup> Die Gewöhnung an ungewohnte Konstellationen ist im gegenwärtigen Feld der Kunst keine marginale Kom-

---

<sup>1</sup> Schütz (1972 [1945]: 73)

petenz, sondern aus verschiedenen Gründen geradezu eine Notwendigkeit. Wenn sich auch das künstlerische Feld nicht durch eine generelle Dezentralisierung auszeichnet, so ist es doch in den vergangenen rund dreissig Jahren zu einer ausgeprägten (nicht zuletzt geographischen) Verbreitung von Kunstbiennalen, -triennalen und Ausstellungsräumen gekommen.<sup>2</sup> Verbunden mit dieser Dynamik sind Kunstschaffende, insofern sie halbwegs erfolgreich sind, zu hypermobilen Akteuren geworden. Wer ins Ausstellungssystem inkludiert ist, ist quasi permanent unterwegs. Massgeblich hierfür verantwortlich ist auch das Aufkommen beziehungsweise der Erfolg ortsspezifischer Strategien seit den 1960er Jahren. Kunstschaffende, die so tätig sind, produzieren meistens keine Kunstwerke, die quasi beliebig herumgeschickt und platziert werden können. Die künstlerische Tätigkeit besteht vielmehr aus sozialräumlichen Interventionen, die die Präsenz des Künstlers, der Künstlerin vor Ort verlangen.<sup>3</sup> Eine zentrale Frage dieser Arbeitsweise lautet, wie das für eine Intervention notwendige Wissen gewonnen werden kann. Ein »Mapping« des jeweiligen (diskursiven) Ortes ist bezüglich des Künstlerwissens grundsätzlich anspruchsvoll, zumal Kunstschaffende nicht selten verschiedene Projekte parallel bearbeiten.<sup>4</sup> Typischerweise erfordern die vorbereitenden Untersuchungen Feldstudien vor Ort. Darüber hinaus sind die Kunstschaffenden am Ausstellungsort häufig in Materialfragen involviert, da entweder aus Kostengründen und/oder aus konzeptuellen Überlegungen heraus die für eine Installation gebrauchten Materialien in situ organisiert werden. Insgesamt ist eine ortsspezifisch arbeitende Künstlerin vergleichsweise stark ins soziokulturelle Leben vor Ort involviert – sie erscheint nicht »nur« zur Ausstellungseröffnung, um kurz darauf wieder zu verschwinden. Die Fähigkeit, sich quasi chamäleonartig zu bewegen, ist für diese Arbeitsweise nahezu unabdingbar.

Doch ist ein solcher Habitus nicht allein »nützlich«; ein mobiles, kosmopolitisches Profil fungiert im gegenwärtigen Feld der Kunst vornehmlich auch als Leitbild und entspricht einem zutiefst normativen Konzept.<sup>5</sup> Das Bild des »Nomaden« erfreut sich grösster Beliebtheit; sich selbst als »Nomade« zu be-

2 Bydler (2004: 85-157)

3 Kwon (2004a)

4 Kwon (2004a: 46f.); Foster (1996: 184-203)

5 Mobilität geniesst im künstlerischen Feld weitgehend den Charakter eines Selbstzwecks. Wie Miwon Kwon betont, kommt der Bewegung als Wertigkeitsprinzip zentrale Bedeutung zu, wenn es darum geht, Existenzen zu beurteilen und dem (professionellen) Dasein Sinn zu verleihen: »It occurred to me some time ago that for many of my art and academic friends, the success and viability of one's work are now measured by the accumulation of frequent flyer miles. The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions in other parts of the country and the world with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism, one could say, the more we are made to feel wanted, needed, validated, and relevant.« Kwon (2004a: 156)

zeichnen – dieser Versuchung konnte in den vergangenen Jahren kaum ein erfolgreicher Künstler widerstehen.<sup>6</sup> Der enormen transnationalen Mobilität von Kunstschaffenden und anderen Akteuren des künstlerischen Praxisgebietes entspricht eine Vorliebe für Metaphern aus der Nomadologie von Gilles Deleuze und Félix Guattari.<sup>7</sup> Rekuriert wird auch auf Figuren wie Vilém Flusser oder Paolo Bianchi.<sup>8</sup> Obgleich die (nationalstaatliche) Herkunft eine wichtige Rolle spielt bei der Beschreibung von Kunstschaffenden, wird von ihnen eine weitgehende lokale Unabhängigkeit gefordert. Der ideale Künstler der Gegenwart ist hinsichtlich des Raumbezugs das schiere Gegenstück zum Rapper. Während in der Kultur des HipHop Identität auf der Basis eines spezifischen, »unveräusserbaren« Ortsbezugs konstituiert wird – des Rappers »Realness« ist im Wesentlichen eine wiederholte, glaubhaft vollzogene Bezugnahme auf den (lokalen) Lebensraum –, zeichnet sich das Profil der idealen Künstlerin durch ausgeprägte soziokulturelle Beweglichkeit aus.<sup>9</sup> Als Kosmopolitin ist sie gemäss dieser Konzeption nahezu unbegrenzt fähig, sich auf unbekannte Konstellationen einzulassen, ohne sich an diese zu verlieren.<sup>10</sup> Ulf Hannerz umreisst diesen normativ gefassten, chamäleonartigen Habitus folgendermassen: »The cosmopolitan's surrender to the alien culture implies personal autonomy vis-à-vis the culture where he originated. He has his obvious competence with regard to it, but he can choose to disengage from it. He possesses it, it does not possess him.«<sup>11</sup>

6 Schneemann/Weiter (2008: 16); Haehnel (2006) – Auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften waren in den vergangenen Jahren »Nomaden, Flaneure, Vagabunden« sehr präsent. Vgl. Bauman (2007); Bauman (1999); Gebhardt/Hitzler (2006); Tester (1994)

7 Wuggenig (2005: 36) – Obgleich sich Deleuze einer primär räumlich-geographischen Definition des Nomaden entgegenstellt, indem er auf das Phänomen der »unbewegten Reise« verweist und konstatiert, »Toynbee weist nach, dass Nomaden im strengen, im geographischen Sinn weder Wanderer noch Reisende sind, vielmehr Leute, die sich nicht von der Stelle rühren, die sich an die Steppe klammern«, wird das Konzept im Diskurs des Kunstfeldes massgeblich auf Subjekte bezogen, »die sich von der Stelle bewegen«. Deleuze/Parnet (1980: 46)

8 Schneemann (2007: 1) – Vgl. als Beispiel für diesen Diskurs Haberl/Krause/Strasser (1990)

9 Auch im HipHop gibt es gewissermassen eine globale, ortsunspezifische Verpflichtung zum Ortsbezug. Explikationen des Lokalen – die Herstellung narrativer Identität über die bildliche und verbale Thematisierung des jeweiligen Ortes (einer Stadt, eines Quartiers, eines Blocks) – sind aus der Kultur des HipHop nicht wegzudenken. Variabilität im Ortsbezug (einmal East Coast, einmal West Coast, heute Berlin, morgen Hamburg) ist indes ausgeschlossen. HipHop ist eine global diffundierte (Jugend-)Kultur, die sich massgeblich über explizit lokale Aneignungsstrategien ausdifferenziert. Klein/Friedrich (2003: 85-111)

10 Bydler (2004: 11-16, 30-36)

11 Hannerz (1992: 253)

Es wird kaum danach gefragt, wie es Künstlerinnen und Künstler schaffen, dieses Modell (auch nur annäherungsweise) zu personifizieren. Die Interviews sowie die Bildungsbiographien machen deutlich, dass solche Dispositionen primär eine Frage der Erfahrung sind. Atelieraufenthalte spielen dabei eine wichtige Rolle. Die ersten Residenzen sind typischerweise relativ früh in einer Biographie situiert – in den Jahren, die auf den Studienabschluss folgen; sie können entscheidend dazu beitragen, dass Kunstschaffende lernen, sich als mobile Subjekte zu erfahren und eine gewisse Weltgewandtheit erlangen. Diese Bildungsprozesse werden durch den Umstand verstärkt, dass Kunstschaffende, die ein Atelierstipendium bekommen haben, in den verschiedensten Zusammenhängen aufgefordert werden, sich zu ihren Erfahrungen in der Fremde zu äussern. Während ein Künstler, dem ein Werkbeitrag zugesprochen wurde, kaum je zu seinen Erlebnissen während dieser Zeit befragt wird, werden (aktuelle oder heimgekehrte) »Artists in Residence« nahezu permanent dazu eingeladen, über ihren Aufenthalt und dessen Bedeutung für die Arbeit zu erzählen. An dieser Generierung von Erzählungen sind Kulturförderer, Medien (Zeitungen, Fernsehen etc.), Interessengruppen, kulturelle Institutionen wie Museen, Kunsthallen und Galerien sowie nicht zuletzt die Sozialforschung beteiligt. »Artists in Residence« werden in Lokalzeitungen portraitiert, in Diskussionsgruppen eingeladen und nahezu jeder Jubiläumsband einer entsendenden oder empfangenden Kulturförderungsinstitution besteht aus einschlägigen Erfahrungsberichten. Bemerkenswert ist, dass auch Kunstschaffende, die noch weitgehend unbekannt sind, zu Wort kommen »dürfen«. Residenzen autorisieren augenscheinlich zum Sprechen – ganz nach dem Motto: *Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen*. Anders als bei standardisierten Evaluationsbögen zielen die Befragungen nicht auf Durchschnittswerte und Repräsentativität, sondern im Gegenteil auf möglichst individuelle, singuläre Geschichten. Kunstschaffende werden zwar weitgehend standardmässig verschickt, gleichwohl unterliegen die erzählten Erfahrungen einem Originalitätszwang. Kunstschaffende halten denn auch nicht damit zurück, anekdotenreiche Schilderungen und skurrile Geschichte zum Besten zu geben, etwa davon, als Stipendiat im indischen Varanasi Stammgast in einem Freiluftkrematorium geworden zu sein und Halluzinationen produzierenden »Special Lassi« genossen zu haben.<sup>12</sup>

Die besagten Erzählmedien (Interviews, Portraits, Erfahrungsberichte etc.) fungieren als »Biographiegeneratoren« im Sinne von Alois Hahn. Angesichts der zahlreichen Formen, die dem Individuum in der modernen Gesellschaft zur Selbstthematisierung zur Verfügung stehen, spricht er von einer »Bekennnisgesellschaft«, wobei weder das Reden noch das Zuhören als selbst-evident zu betrachten sind:

12 Der kleine Bund (2008: 4f.)

»Dieser Hang, sich selbst zum Thema zu machen, entspringt keinesfalls einem »natürlichen« Instinkt, sondern beruht auf institutionellen Veranlassungen. Wir reden nicht von selbst so über uns selbst, wie wir es tun, sondern weil wir gelernt haben, dies je nach Gelegenheit auf bestimmte Weise zu tun. Schon deshalb ist das Reden über sich an spezielle Voraussetzungen geknüpft, weil wir ja Zuhörer, Leser, Zuschauer brauchen, um uns zu offenbaren. Und die Bereitschaft, anderen Aufmerksamkeit zu schenken, wenn sie sich mitteilen, ist vielleicht noch weniger selbstverständlich als die Selbstenthüllung als solche.«<sup>13</sup>

Die möglichen Selektionen und Thematisierungsebenen werden durch die jeweilige Form der Selbstthematisierung vorgezeichnet; diese legt auch fest, wer überhaupt eine (explizite) Biographie haben kann. Die institutionellen Formen der Selbstthematisierung sind nicht zuletzt deshalb soziologisch von Interesse, weil sie »mit der Entstehung des Selbst als sozialer Struktur verwoben sind«: »Soziale Formen der Selbstthematisierung fungieren als »Generatoren« eines bestimmten Typs von handlungsfähigen Personen, ohne die umgekehrt bestimmte Typen von Gesellschaft undenkbar wären.«<sup>14</sup> Ausgehend von diesen Überlegungen ist anzunehmen, dass die Erzählungen der entsandten Künstler Bilder produzieren, die auf die Selbstwahrnehmung zurückwirken und es ihnen nahe legen, sich über singuläre Erfahrungen in der Fremde und originelle Narrationen zu definieren.

Nun zeigen aber insbesondere Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, die einen Aufenthalt ausserhalb abendländischer Kulturen – etwa in Kairo oder Peking – zugebracht haben, dass die Residenzen störungsanfällig sind und die erzieherische Mission, die Generierung eines mobilen, nomadischen Habitus, durchaus scheitern kann. Nicht selten gibt es einen markanten Unterschied zwischen den Idealen der Weltgewandtheit auf der einen und den konkreten Erfahrungen auf der anderen Seite. Ein Aufenthalt in der Fremde muss keineswegs zwangsläufig ein chamäleonartiges Profil beziehungsweise die Überzeugung fördern, ein kulturell flexibles Wesen zu sein. Doch auch wenn ein Aufenthalt vornehmlich irritierende Erfahrungen beschert, erzeugt das Residenz-System auf anderen Ebenen gleichwohl mobile, globale Subjekte. Weitgehend unabhängig davon, was eine Künstlerin während eines Auslandsaufenthaltes erlebt hat, fliesst dieser in vielfältiger Weise in die Erzählung der eigenen Biographie ein. Dies gilt zum einen für die oben skizzierten »gefor-

13 Hahn (1995: 127) – Wie Hahn treffend konstatiert, ist eine biographisierende Perspektive keine Selbstverständlichkeit, sondern das Resultat eines spezifischen soziokulturellen Prozesses: »Das Bedürfnis nach biographischen Sinngebungen entsteht erst, wenn die Biographie selbst als Form selbstverständlich geworden ist.« Hahn (1995: 147)

14 Hahn (1995: 128) – Zu den institutionellen »Bekennnisgeneratoren« zählt nicht zuletzt die Sozialforschung. Vgl. zur Tradition des Künstlerinterviews Wuggenig (2007)

derden« Diskursivierungen (wobei problematische Aufenthalte mitunter in spektakuläre Erfahrungsberichte münden), zum anderen aber auch für eine Vielzahl anderer Narrationen: Auf Atelieraufenthalte wird im Rahmen von Werk- und Ausstellungstiteln zurückgegriffen («Made in...« ist der Klassiker), sie werden im Curriculum Vitae, häufig in einer eigens dafür vorgesehenen Rubrik ausgewiesen und nicht zuletzt in Dokumentationen und Katalogen zur Sprache gebracht. Residenzen bilden einen Fundus, aus dem Kunstschaffende und mitunter auch andere Akteure des Kunstfeldes in vielfältiger Weise schöpfen, um ein bestimmtes künstlerisches Subjekt, dessen Arbeit und Biographie zu thematisieren. Die Atelieraufenthalte werden rege genutzt und stützen nahezu zwangsläufig die Imagination eines weitgereisten und damit auch weltgewandten, kosmopolitischen Subjekts.

Diese Subjektivierungsprozesse dürften nicht unwesentlich dazu beitragen, dass das gegenwärtige System der »Artist in Residence«-Programme die sozialräumliche Exklusivität des Kunstfeldes verstärkt und lokale Differenzen im Bereich der Kulturförderung in soziale Ungleichheiten übersetzt. Wie dargestellt, ist der Zugang zu solchen Programmen in territorialer Hinsicht höchst ungleich verteilt. Je nach Wohn- und Arbeitsort einer Künstlerin, steht ein sehr unterschiedlich ausgestaltetes Angebot an Studios zur Verfügung. Aufenthalte in Kunstmetropolen tangieren – abgesehen von räumlicher Infrastruktur und finanziellen Ressourcen – nahezu unmittelbar das soziale Kapital und die Sichtbarkeit von Kunstschaffenden. Wenn auch ein Aufenthalt etwa in New York keineswegs die zwangsläufige Konsequenz eines internationalen Durchbruchs haben muss, so sind Atelierstipendien im Falle von Kunstschaffenden, die bereits über gewisse Kontakte verfügen, ein effizientes Instrumentarium hinsichtlich der Vernetzung und der Erhöhung von Berufschancen.<sup>15</sup> Doch auch Aufenthalte jenseits klassischer Kunstmetropolen, die von Kunstschaffenden gerne (zumindest teilweise) als Selbstzweck thematisiert werden, speisen tendenziell die Ungleichheitsdynamik. Sie erhöhen die Chancen, sich einen nomadischen Habitus anzueignen und eine kosmopolitische Berufsbiographie zu konstruieren. Gerade in einem Praxisgebiet wie dem Kunstfeld, wo formale Zulassungsbestimmungen weitgehend fehlen, sind diese Komponenten hinsichtlich der Frage nach Inklusion und Exklusion von grosser Bedeutung. Ein Künstler, dessen Aktivitäten sich auf ein lokales Setting beschränken, hat – zumal wenn dieses jenseits institutioneller und interaktioneller Verdichtungen liegt – vergleichsweise geringe Chancen, von den zentralen Akteuren des Feldes wahrgenommen zu werden. Erlangt er gleichwohl eine gewisse Sichtbarkeit, so ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass er

15 Vgl. hierzu auch Bydler (2004: 51-55, 210f.)

massgeblich als Repräsentant des lokalen Kontexts figuriert.<sup>16</sup> Da im künstlerischen Mikrokosmos dem Konzept der »kreativen Individualität« hohe Wertigkeit attestiert wird, ist ein solcher Erfolg zumindest ambivalent.<sup>17</sup>

### Kulturförderung als Kreativitätstechnologie

In einer von *Für die Frau. Beilage zur Frankfurter Zeitung* (1929) getätigten Umfrage zum Thema »Warum reise ich gerne?« charakterisiert Robert Walser Ortswechsel als eine Art Kreativitätstechnik: »Neue Umgebungen bringen in uns selbst Neuheit hervor.«<sup>18</sup> Und weiter: »Des Reisenden Gewinn scheint mir auf der Unalltäglichkeit zu beruhen, die er mühelos erwirbt.«<sup>19</sup> Vergleichbare Überlegungen spielen auch in das Phänomen der Atelierstipendien hinein und dienen als zentrale Dimension der Deutung von Aufenthalten in der Fremde. Zu Zeiten, in denen Kreativität einem gesamtgesellschaftlichen moralischen Imperativ entspricht, gibt es augenscheinlich nichts Ehrenderes, als quasi in die künstlerische Potenz und schöpferische Kraft kreativer Individualitäten zu investieren.<sup>20</sup> Elemente eines solchen Denkens finden sich unter Kunstschaffenden wie auch – insofern sie sich nicht gänzlich dem Schaulaufenprinzip verschrieben haben – unter Kulturbeauftragten und Zuständigen von Künstlerhäusern. Dieses Verständnis ist entscheidend für die Art und Weise, wie das Verhältnis zwischen Kulturförderungsinstitutionen und Kunstschaffenden aufgefasst wird. Vergleichbar wie beim Schaulaufenprinzip wird dezidiert auf die Selbstverantwortung von Kunstschaffenden gesetzt. Vernetzungsaktivitäten, Selbstmarketing und Kreativitätstraining bilden zentrale Bestandteile des »unternehmerischen Selbst«.<sup>21</sup> Der kreativitätsfördernde Impetus setzt dabei vornehmlich bei der Kontextveränderung an und verbindet mit der örtlichen Verschiebung Chancen auf Innovation. Um Neues hervorzubringen, müssen dieser Perspektive zufolge Kunstschaffende möglichst aus Routinen ausbrechen und mit ungewohnter Nahrung (in Form von

16 Die verstärkte Präsenz von nicht-westlichen Kunstschaffenden an Ausstellungen im Okzident ist nicht allein auf postkoloniale Dekonstruktionsdiskurse zurückzuführen, sondern durchaus auch auf einen »Ethno-Boom« bzw. »exotischen Modetrend«. Vgl. Wuggenig (2005: 38)

17 Ruppert (1998)

18 Walser (2003 [1929]: 90)

19 Walser (2003 [1929]: 91)

20 Zum Kreativitätsimperativ vgl. Raunig/Wuggenig (2007); Bröckling (2007: 152-179) sowie Osborne (2003: 508), der hinsichtlich gegenwärtiger gesellschaftlicher Konstellationen schreibt: »To be creative is the highest achievable good«, »creativity is actually a kind of moral imperative«.

21 Bröckling (2007)

neuen Eindrücken) versorgt werden.<sup>22</sup> Die hierbei angewandte Technik sucht die Kunstschaffenden im Status des Fremden zu halten – in einer krisenhaften Situation, die sich dadurch auszeichnet, dass das »Denken-wie-üblich« aus dem Tritt gerät, ohne dass andere Kultur- und Zivilisationsmuster als quasi neue Heimat winken könnten.<sup>23</sup> Ein Atelieraufenthalt sei immer eine »Störung«, betont Künstler J im Interview, und trifft damit sehr gut den Charakter der kalkulierten Krise, die diesem System der Kulturförderung inhärent ist.<sup>24</sup> Künstler S betont die potentiell positiven Wirkungen des Handlungsdrucks, den Atelierstipendien typischerweise mit sich bringen:

»Die Stipendien sind ganz gut, weil die sind wie so Überraschungsbombons, also das ist nicht das Reisen, wo du in eine bestimmte Stadt gehst, weil dort ein gutes Labor ist, sondern gerade in dieser Phase so zwischen 20 und 35, wo alles so ein wenig sich erst entwickelt, kann das glaube ich ganz gut sein, wenn du so wie in eine Situation reingeschmissen wirst, die du eigentlich nicht ausgewählt hast.«<sup>25</sup>

Neben einer gewissen Widerständigkeit der neuen Eindrücke gegenüber den gewohnten Impressionen wird vornehmlich Handlungsdruck als kreativitäts-provozierend unterstellt.

Fragen der Kreativitätsförderung bilden auch hinsichtlich der räumlichen Infrastruktur einen wichtigen Bezugspunkt. In den jüngeren Selbstbeschreibungen des Künstlerhauses Bethanien etwa taucht das Konzept des »Experimentierraumes« auf, das in besonderer Weise der künstlerisch-schöpferischen Arbeit förderlich sein will und soll.<sup>26</sup> Auch in anderen Zusammenhängen verhandeln Akteure (explizit oder implizit) die Frage, wie Räumlichkeiten auszu-sehen haben, damit sie dieser Mission am besten gerecht werden. Die »Artist in Residence«-Bewegung der Nachkriegszeit besteht massgeblich aus Bestrebungen, künstlerische Tätigkeit über die Bereitstellung von Räumlichkeiten zu fördern – sei dies durch Aneignung ungenutzter Räume, sei dies durch die Konstruktion einer riesigen, modernistischen Künstlerkolonie im Herzen von Paris. Im wahrsten Sinne des Wortes sollte der Kunst Raum zugestanden wer-

22 Wie Bröckling betont, wird Kreativität kaum als etwas aufgefasst, das man ein für allemal besitzen könnte: »Der kreative Imperativ nötigt daher zur permanenten Abweichung; seine Feinde sind Homogenität, Identitätszwang, Normierung und Repetition. [...] Schöpferisch zu sein, erfordert deshalb unentwegte Anstrengung.« Bröckling (2007: 170)

23 Schütz (1972 [1944]: 59) – Gemäss Schütz' Definition ist der »Artist in Residence«, der nach seinem Aufenthalt in den angestammten Kontext zurückkehrt, eher ein Durchreisender als ein Fremder, denn letzterer zeichnet sich durch Integrationsabsichten aus; er will »von der Gruppe, welcher er sich nähert, dauerhaft akzeptiert oder zumindest geduldet werden«. Schütz (1972 [1944]: 53)

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler S, 2004

26 Künstlerhaus Bethanien (2007)

den. Aber gerade was Fragen der Infrastruktur betrifft, ist das Instrumentarium der Atelierstipendien in den vergangenen Jahren auch wiederholt mit Kritik konfrontiert worden. So wird bemängelt, dass die gegenwärtigen Formen der Kulturförderung zu sehr auf »autonome«, vereinzelt künstlerische Praktiken ausgerichtet seien:

»Schon jetzt sind viele Atelierstipendien oder als Förderpreise vergebene Aufenthalte in eigens für Künstler umgerüsteten Villen und Schlössern eine zweischneidige Angelegenheit, da, was sich im Lebenslauf gut machen mag, für die Fortsetzung der eigenen Projekte hinderlich sein kann, wenn nämlich die entsprechende Ausrüstung vor Ort nicht verfügbar ist und man sich zudem fernab möglicher oder realer Kooperationspartner befindet. Was als Phase intensiven, sorgenfreien Arbeitens gedacht war, artet nun zur Zwangspause aus, oder aber es wird mit allerlei Tricks versucht, das Renommee des Stipendiums zu nutzen, den Ort jedoch zu meiden, an den es eigentlich gebunden ist.«<sup>27</sup>

Ullrich vermutet, dass sich das Instrumentarium der Atelierstipendien zu Tode laufen könnte, wenn Kulturförderungsinstitutionen als Konsekrationsinstanzen an Bedeutung verlieren würden:

»Vielleicht stehen die zahlreichen Ateliers, die meist abgeschieden und ausserhalb der grossen Städte liegen, bald zum Grossteil leer, und auch andere Kunstinstitutionen könnten in Rechtfertigungsnot kommen, da es immer weniger Künstlern wichtig sein wird, Anerkennung allein – oder primär – durch die Instanzen des herkömmlichen Kunstbetriebs zu erhalten.«<sup>28</sup>

Anders als die deutsche kennt beispielsweise die schweizerische Kulturförderungslandschaft kaum »Landverschickungen«; die von Ullrich angesprochenen Probleme sind damit jedoch keineswegs aus der Welt. Auch Kunstschaffende, die sich in ein grossstädtisches Milieu entsenden lassen, bringen gelegentlich durch Studioaufenthalte erzeugte Behinderungen zur Sprache: Sei dies wegen enger Platzverhältnisse, unpassender Infrastruktur oder mangelnder Ortskenntnisse. Auch wenn sich wichtige Akteure im Sinne von potentiellen Kooperationspartnern in räumlicher Reichweite befinden, so reicht die Aufenthaltszeit von einigen Monaten bis zu einem Jahr kaum aus, um sich fundierte Kenntnisse über die einschlägige Kulturszene aneignen und längerfristig wirksame Kontakte knüpfen zu können. Deshalb lassen sich Kunstschaffende, wenn ihnen diese Möglichkeit offensteht, häufig längere Zeit auf eigene Faust in der jeweiligen Kunstmetropole nieder. Der »Artist in Residence« bleibt primär Gast, was sich im Vergleich zu Geldstipendien und

27 Ullrich (2001: 203)

28 Ullrich (2001: 203)

Werkbeiträgen in einer Erschwerung der Arbeitstätigkeit bemerkbar machen kann. Das von Ullrich angesprochene Problem der Bestechlichkeit von Kunstschaffenden durch symbolische Profite lässt sich gar noch in zugespitzter Weise formulieren, wenn man berücksichtigt, dass unter Kunstschaffenden weitgehend strukturelle Armut herrscht und sie nicht allein wegen des mit einem Atelieraufenthalt verbundenen symbolischen Kapitals, sondern vornehmlich auch wegen der ökonomischen Ressourcen dazu verleitet werden können, sich auf Studioaufenthalte einzulassen, die für ihre Arbeit nicht in jeder Hinsicht vielsprechend sind.

Die Fallstudien zu Stipendiatinnen und Stipendiaten schweizerischer Kulturförderungsinstitutionen machen deutlich, dass Kunstschaffende – sollen Aufenthalte nicht zur Lähmung werden – gezwungen sind, ihre Praxis den Gegebenheiten vor Ort anzupassen und dabei zu versuchen, mit der Ortsverschiebung zu arbeiten – dieser etwas Positives abzugewinnen. Dies führt der Tendenz nach zu einer Verbreitung künstlerischer Praktiken, die sich einigermaßen konkretistisch durch Ortsbezüge auszeichnen. Auch sind Kunstschaffende, egal ob sie vergleichsweise abstrakt oder ortsspezifisch arbeiten, gezwungen, ihre räumlichen Anwesenheiten einem rigiden Zeitmanagement zu unterwerfen, sollen mit Atelieraufhalten nicht exkludierende Effekte einhergehen. In diesem System kann kaum überleben, wer nicht fähig und willens ist, die Frage der räumlichen Präsenz einer ausgefeilten zeitlichen Kontrolle zu unterziehen.<sup>29</sup> Kunstschaffende können quasi überall hingehen und von einem Aufenthalt »profitieren« – die Frage ist nur, wann und wie lange. Bezeichnenderweise werden in den Interviews von Seiten der Künstlerinnen weniger die vorhandenen Atelierdestinationen einer kritischen Befragung unterzogen, sondern die starren zeitlichen Konturen der meisten »Artist in Residence«-Programme.<sup>30</sup>

Die Verhandlungen über ideale Räume sind mit Schwierigkeiten konfrontiert, die auf der einen Seite darin gründen, dass die künstlerischen Praktiken

29 Wenn auch die durch Residenzen verursachten »Krisen«, die Routinen aufbrechen sollen, als Stimulans schöpferischer Tätigkeit betrachtet werden, so kritisieren sowohl Kunstschaffende als auch Kulturbeauftragte ein zu intensives »Residency-Hopping«.

30 So betont beispielsweise Künstler U im Hinblick auf die vorgegebenen zeitlichen Ordnungen, das gegenwärtige Stipendiensystem sei »in dieser steifen Form« seines Erachtens »nur begrenzt interessant«. Der durch die standardisierten Zeitabschnitte ausgeübte »institutionelle Zwang« stehe »natürlich vielem auch ein wenig im Wege«. Könnten sich Kunstschaffende für eine bestimmte Dauer bewerben – wie das im Falle der Stipendien der Pro Helvetia möglich ist – wäre den unterschiedlichen Arbeitsweisen und Lebensverhältnissen besser Rechnung getragen: »Dann würde man vielleicht sagen, man geht zwei Monate, könnte man mal weggehen, und einfach konzentriert für sich arbeiten und die Familie daheim lassen, oder man hat einen Ort, wo man irgendwie auch mit der Familie hingehen könnte.« Interview Künstler U, 2004

und Positionen stark ausdifferenziert sind und damit auch die Bedürfnisse; auf der anderen Seite basieren sie in Eigentümlichkeiten des Kreativitätsdiskurses, im Rahmen dessen »Störungen« und Handlungsdruck keineswegs nur negativ konnotiert sind, im Gegenteil. So sind es den Kunstschaffenden zufolge mitunter die kleinen »Unannehmlichkeiten« – Staub, Kälte oder die Ablegenheit des Ateliers –, die in produktiver Weise herausgefordert und wertvolle Verschiebungen provoziert haben.<sup>31</sup> Obgleich sich die so skizzierten Phänomene innerhalb einer relativ engen Spannweite bewegen, machen sie deutlich, dass die Kreativitätsförderung teils mit Vorstellungen und Wahrnehmungen konfrontiert ist, die sich gegen eine »glatte« Funktionalität richten. Bezogen auf Raumfragen bringt dies eine kaum handhabbare Grauzone mit sich: Wo hören produktive Störungen auf, wo fangen lähmende an? Vor allem aber ermöglicht diese Sichtweise sowohl Kunstschaffenden als auch Kulturbefragten, zum Guten wie zum Schlechten aus der Not eine Tugend zu mache, so wie teilweise auf die ausdifferenzierten Arbeitsweisen und Bedürfnisse verwiesen wird, um der Unmöglichkeit von adäquaten Atelierräumen das Wort zu reden. Dies ist umso bedenkenswerter, als sich Kunstschaffende verschiedenen Einschätzungen zufolge nicht beklagen »dürfen«. Tatsächlich formulieren sie eher selten konkrete Forderungen oder Kritik gegenüber Kulturförderungsinstitutionen.<sup>32</sup>

Die Raumfrage ist lapidar und komplex zugleich. So gibt es Studios, die unter Kunstschaffenden kaum je zu Klagen Anlass gegeben haben – die gross und hell sind, mitten in einer Kunstmetropole liegen. Stipendiatinnen wird

31 Künstler W beispielsweise führt seine produktive Arbeitsphase in London darauf zurück, dass das dortige Atelier einigermaßen »unwirtlich« war und hierdurch »kreative« Reaktionen provozierte: »Und das Atelier ist dann am Anfang noch nicht ganz fertig gewesen, es ist alles, eben, das hat sozusagen ad hoc müssen erfunden, ausprobiert werden. Und ich meine, das Atelier, das ist eben in dieser Carpenters Road draussen gewesen, eigentlich auch ein spannender Weg also, mit Bus und Gehen und so, wirklich einfach so eine verlassene Industriegegend. Und es ist einfach kalt gewesen, man hat irgendwie ein Öfeli organisieren müssen im Atelier, das ist eigentlich unwirtlich gewesen. Aber irgendwie gerade durch das halt habe ich etwas entgegengesetzen müssen und für mich ist das auch ein ganz gutes Jahr dann geworden. Also ich würde sagen, das ist gerade eigentlich ein Grund gewesen, sozusagen die schwierigen Aspekte, also respektive schwierig, man hat einfach dicke Pullover anziehen müssen und irgendwie ein Öfeli einstellen und ein wenig herumgehen. Und gerade so dieser Kampf, den man hat aufnehmen müssen, ist für mich irgendwie dann noch, er hat sich sozusagen ausgewirkt in starken Bildern.« Interview Künstler W, 2004

32 Künstler A betont, man gelte schnell einmal als »unzufriedener Künstler« und werde mit dem Vorwurf der Undankbarkeit konfrontiert, wenn man Kritik übe: »Ich habe schon das Gefühl, dass es in der Schweiz rechte Kulturpolitik gibt, starke Kulturpolitik in dem Sinne, dass es viele Stipendien gibt und so. Aber auf der anderen Seite darfst du dann nicht motzen. Also das heisst, du darfst froh sein, dass du etwas bekommst.« Interview Künstler A, 2004

weder durch massive Lärmemissionen, Dämpfe oder Stechmücken noch durch unpraktische Bodenbeläge, defekte Wasserleitungen, mangelnde Heizung oder schwierige Nachbarn das Leben schwer gemacht. Womöglich stehen vor Ort gar Akteure zur Verfügung, die in die Szene einführen und Kontakte herstellen. Diese Studios gelten gemeinhin als »professionell«. Sie stehen zu den Feldanforderungen beziehungsweise den Subjektivierungsimperativen des »unternehmerischen Selbst« kaum in Widerspruch. Gleichwohl ist wenig bestritten, dass es auch andere Studios »braucht« – etwa Stipendien, die Kunstschaffenden Aufenthalte in wissenschaftlichen Labors ermöglichen oder an Orten jenseits der wichtigsten Kunstzentren. Diese Selbstevidenz speist sich vornehmlich aus der Überzeugung, dass der Künstler mehr ist – mehr sein soll – als ein Spezialist. Wenn auch bestimmte Raum- und Stipendientypen nicht eins zu eins mit bestimmten Künstlerbildern zur Deckung zu bringen sind und hinsichtlich der Gebrauchsformen Handlungs- und Interpretationsspielraum besteht, so lässt sich dennoch die Raumfrage kaum auf technische Überlegungen reduzieren. Die Konturen der Ateliers legen gewisse Gebrauchsformen näher und machen andere eher unwahrscheinlich; Fragen des Künstlerbildes sind quasi zwangsläufig involviert.

### Instrumentarium mit Vergangenheit – Reflektierte Residenz

»Die Auszeichnung von etwas als Tradition dient, soweit es sich um Selbstbeobachtung handelt, oft der Legitimation des Systems. Man versucht etwas, das umstritten ist, eine auf Zeit und Geschichte gegründete Legitimation zu verschaffen. Demgegenüber optiert die Fremdbeobachtung vielfach für Kritik. Man nennt eine Praxis oder Institution traditionell und impliziert damit, dass sie ihre inhärente Rechtfertigung verloren hat.«<sup>33</sup>

Diese Feststellung Stichwehs trifft in gewisser Hinsicht die unterschiedliche Thematisierung der Vergangenheit von Künstlerentsendungen durch Kulturbbeauftragte einerseits und Kunstschaffende andererseits sehr gut. Während die Deutungen der Aufenthalte über weite Strecken ähnlich sind, unterscheiden sie sich, was die Bezugnahme auf »Tradition« betrifft, grundlegend. In den Interviews mit Kulturbefragten verweisen diese, nach Sinn und Zweck von Atelierstipendien gefragt, zunächst häufig darauf, dass Reisestipendien für Kunstschaffende über eine jahrhundertalte Tradition verfügen und sich also bewährt hätten. Der Verweis auf Geschichte – die Betonung einer »Tradition« – hat in diesen Beschreibungen legitimierende Funktion. Dies gilt in radikali-

33 Stichweh (2000: 213)

sierter Weise, wenn Kulturbefragte und Programmverantwortliche das eigene Agieren in die Tradition von selbstverwalteten Formen (Künstlergruppen, Kolonien etc.) stellen.

Demgegenüber bringen Kunstschaffende historische Formen von Künstlerentsendungen eher in kritischer Absicht ins Spiel. Dass es eine jahrhundertalte Stipendienpraxis gibt, macht in ihren Augen Entsendungen grundsätzlich eher suspekt. Sprechen sie sich anwaltschaftlich gegenüber dem Instrumentarium aus, so betonen sie nicht selten, dass es, *obgleich* ein »alter Zopf«, dennoch wertvoll sei.<sup>34</sup> Werden das Medium an sich (was eher selten vorkommt) oder konkrete Dimensionen eines Studioaufenthaltes kritisiert, so beziehen sich die Beanstandungen typischerweise in irgendeiner Form auf das Alter des Instrumentariums beziehungsweise auf »veraltete« Vorstellungen von künstlerischer Arbeit. Zwei Beispiele: Künstler A empört sich über die Einrichtung einer Stудиowohnung, in der er ein halbes Jahr als Stipendiat weilte; alle Stühle hätten wackelige Beine gehabt. Skandalös daran ist in den Augen von A weniger der Zustand des Mobiliars an sich als vielmehr die Auffassung vom künstlerischen Subjekt, die dieser Nachlässigkeit zu Grunde liegt: »Das sind so Sachen gewesen, wo ich einfach gefunden habe, mh, ist ein bisschen eine Zumutung, dass sie eigentlich eben das Künstlerbild noch haben, dass einer in einem Loch hausen muss.«<sup>35</sup> A thematisiert diese Vorstellung als Verletzung des Berufsstolzes. Auch Künstler Z, der Ende der 1990er Jahre sechs Monate als Stipendiat in Kairo war, ärgert sich nicht primär über die beengende Raumverhältnisse oder physisches Ungemach, sondern über die romantisierenden Vorstellungen vom Künstlerdasein sowie über den bürokratischen Habitus des zuständigen Kulturbefragten. Das Ganze sei »relativ unprofessionell« aufgezogen: »Es »stübt« einfach, wenn du drauf klopfst.«<sup>36</sup>

34 Interview Künstler D, 2004

35 Interview Künstler A, 2004

36 Ausführlicher: »Das Problem bei den Institutionen und bei den Programmen ist einfach, dass das alles Funktionäre sind, die hinter dem Schreibtisch sitzen, sprich Schreibtischtäter sind, die überhaupt keine Ahnung davon haben, was es eigentlich bedeutet, an so einem Ort zu sein. Sie meinen es aber einfach gut, so.« Während seines Aufenthaltes in Kairo sei »mal so ein Funktionär« vorbeigekommen, habe aber die Lage gänzlich falsch eingeschätzt: »Dann ist der gekommen mit dem Schiff und so und hat gefunden, ihr habt es schon wahnsinnig toll da drinnen. Aber er hat gar nicht geschnallt, dass wir alle irgendwie in dieser Wohnung drinnen hängen, weil wir nicht draussen sein wollen und keinen Platz haben, dass Shabramant leer steht, oder.« Auf der Flucht vor dem Künstlerhaus »in der Wüste draussen« war es Z zufolge das kleinere Übel, in der kleinen Stadtwohnung in beengenden Raumverhältnissen zu leben und zu arbeiten. Z empört sich darüber, dass es notwendig war klarzumachen, dass sie unfreiwillig in so engen Verhältnissen hausten: »Nein, wir haben da keine Künstlerkommune, WG, sondern wir haben eigentlich nicht so viel miteinander zu tun, aus-



Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die ›bestmögliche‹ Ausgestaltung der Stipendienlandschaft im künstlerisch-kulturpolitischen Feld zu verhandeln. Dies gilt nicht zuletzt für die transnationale Ebene: Die Interessengruppe Res Artis veranstaltet regelmässig einschlägige Konferenzen und Workshops; Trans Artists lädt mit der Internetseite »A.I.R. polemics« zur Explizierung von Kritik ein.<sup>37</sup> Auch auf nationaler Ebene werden regelmässig Tagungen zum Thema abgehalten – beispielsweise im Rahmen der amerikanischen Alliance of Artists Communities oder der schweizerischen Vereinigung Artists in Residence CH. Schliesslich werden die heimgekehrten Kunstschaaffenden häufig von Seiten der Kulturbeauftragten dazu aufgefordert, mündlich oder schriftlich ihre Einschätzung des Aufenthaltes kundzutun. Das Instrumentarium sowie auch die konkreten Aufenthalte werden in verschiedenen Zusammenhängen thematisiert. Diese Diskussionen sind aber typischerweise nicht auf eine grundlegende Hinterfragung der Entsendungen ausgerichtet, sondern eher auf deren Stärkung. So sind die Veranstalter der Kongresse meistens Interessengruppen, die auf eine Verbreitung und Konsolidierung des »Artist in Residence« zielen. Auch auf lokaler Ebene steht radikalen Befragungen und Debatten einiges im Wege. Die Kulturbeauftragten lokaler Förderinstitutionen, die vergleichsweise intensiv mit Kunstschaaffenden im Austausch sind und über aktuelle oder potentielle Probleme am besten informiert sein dürften, haben teilweise die Tendenz, das Bestehende vornehmlich zu verteidigen und Kritik gar nicht erst aufkommen zu lassen.<sup>38</sup> Sie nehmen zwar rege an Tagungen und Diskussionsrunden teil, sind aber positionsmässig und habituell mitunter stark auf Vollzug ausgerichtet. Auch besteht die Tendenz, die Begründungspflicht für Eigentümlichkeiten der Programme quasi auf Kunstschaaffende abzuwälzen, indem von diesen Motivationsschreiben verlangt werden, die mit den bestehenden Verhältnissen möglichst kompatibel sind. Die Vielzahl von Diskussions- und Reflexionsmöglichkeiten soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch Bollwerke gegen Hinterfragungen gibt und Interessengruppen bestrebt sind, Diskussionen und Kritiken in Bahnen zu lenken, die der Konsolidierung des Instrumentariums förderlich sind. Die Diskussionsgefässe sind für das Fortleben des Mediums in legitimatorischer Hinsicht eher eine Voraussetzung denn eine Gefahr.

ser, was wir irgendwie miteinander zu tun haben. Wir arbeiten primär mal da.« Interview Künstler Z, 2004

37 [http://www.transartists.nl/articles/air\\_polemics.138.html](http://www.transartists.nl/articles/air_polemics.138.html), 17. September 2008

38 Vereinzelt haben in den Interviews mit Kulturbeauftragten scheinbar harmlose Nachfragen einen veritablen Rechtfertigungssermon ausgelöst, als wären schwere Vorwürfe erhoben worden. Dabei wurden Strohmänner (zu wenig professionelle bzw. zu empfindliche Künstler) aufgebaut und Sachzwänge aufgetürmt.

In den Diskussionen über das Phänomen des »Artist in Residence« wird die Frage nach der Adäquatheit von kulturpolitischen Instrumenten gelegentlich in einer Weise aufgeworfen, als gäbe es in Sachen künstlerischer Praxis einen ›reinen‹ Zustand, der durch kulturpolitische Massnahmen möglichst wenig ›verfälscht‹ werden soll. Ermahnend werden Kulturförderer daran erinnert, dass sie sich an künstlerischen Bedürfnissen zu orientieren hätten, um nicht zuletzt die rechtliche beziehungsweise verfassungsmässig verbürgte Freiheit der Kunst unbeeinträchtigt zu lassen. Die Vorstellung einer reinen, unverstrickten künstlerischen Arbeit ist freilich eine idealisierende Abstraktion, um nicht zu sagen Illusion. Sie nimmt Kulturförderung in verengter Weise als funktionalistisches Problem in den Blick und blendet aus, dass sich auch eine ›perfekte‹ Förderungslandschaft – wie immer sie definiert sein mag – formend in die künstlerische Arbeit einschreibt. Künstlerische Praxis, die den Anspruch erhebt, ihre Möglichkeitsbedingungen zu reflektieren, kommt nicht darum herum, sich mit kulturpolitischen »Produktionsmitteln« auseinanderzusetzen.

In seinem berühmten Vortrag »Der Autor als Produzent« aus dem Jahre 1934 betont Walter Benjamin die Notwendigkeit, dass der Autor Einsicht hat »in seine gesellschaftliche Bedingtheit, in seine technischen Mittel und in seine politische Aufgabe«, um in der Lage zu sein, »seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken«.<sup>39</sup> Die Arbeit des Autors, »der die Bedingungen heutiger Produktion durchdacht hat«, sei »niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion«.<sup>40</sup> Hal Foster rückt die Aktualität dieser Forderung in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit dem Paradigma des »artist as ethnographer«. Das Verhältnis des Künstlers zu kulturellen Minderheiten/Alteritäten sieht er – ebenso wie dies Benjamin für das Verhältnis von Schriftsteller und Proletariat konstatiert – von der Gefahr einer »ideological patronage« bedroht.<sup>41</sup> Das sozialanthropologisch-kulturalistische Paradigma involviert Foster zufolge häufig eine »primitivist fantasy«, wie sie auch für seine Vorgängerkonstellationen typisch gewesen sei. Hierzu zählt er zum einen den dissidenten Surrealismus der späten 1920er und frühen 1930er Jahre (assoziiert mit Georges Bataille und Michel Leiris) und zum anderen die *négritude*-Bewegung (hierfür stehen massgeblich Léopold Senghor

39 Benjamin (1991 [1934/1966]: 689)

40 Benjamin (1991 [1934/1966]: 696) – Dass Benjamin die Schriftsteller dazu aufruft, sich auf die Seite des Proletariats zu schlagen, ist 1934 in Paris keine ungewöhnliche Forderung; radikal ist hingegen Benjamins Zugang. Die Solidarität hat auf der Basis materialer Praxis zu erfolgen, nicht allein in Form von (künstlerischen) Themen oder politischen Parolen. Vgl. Foster (1996: 171f.)

41 Foster (1996: 173f.)

und Aimé Césaire) der 1940er und 1950er Jahre.<sup>42</sup> Die Über-Identifikation mit dem kulturell Anderen verfügt über dieses als Projektionsfläche und führt zu Festschreibungen von Unterscheidungen und Stereotypen.<sup>43</sup>

Was den »Artist in Residence« betrifft, entzündet sich die von Foster konstatierte Notwendigkeit einer reflexiven Distanz massgeblich am Prinzip des Ortswechsels. Befragungen des »Artist in Residence« als Medium künstlerischer Subjektivierung sowie als Produktions- und Projektionsfigur drängen sich vornehmlich deshalb auf, weil wegen des ausgeprägten Personalismus im Feld der Kunst die leibhaftige Präsenz des Künstlers in verschiedenen institutionellen Zusammenhängen des Praxisgebietes Selbstverständlichkeit geniesst. Damit zusammenhängend werden die Grenzen und Möglichkeiten der personalisierten Präsenz wenig hinterfragt. Dieser Personalismus generiert in Kombination mit einem ebenfalls feldspezifischen Wahrhaftigkeitsimperativ augenscheinlich eine Affinität zum naturalistischen Konzept der »Authentifizierung« – zur Vorstellung, dass das wirklich ist, was man mit eigenen Augen gesehen hat.<sup>44</sup> Das Anliegen der Horizonterweiterung wie auch das Ziel, singuläre Perspektiven zu generieren, die den Besonderheiten des Gegenstandes im Unterschied zu standardisierten Bildproduktionen gerecht werden, bleiben jenseits einer Reflexion der kulturpolitisch-künstlerischen Produktionsmittel notwendig eine unfreiwillig komisch anmutende Mission. Wird es nicht auf seine Voraussetzungen und Konsequenzen hin befragt, tendiert das Instrumentarium der Entsendungen dazu, die Verräumlichung von sozialen und weltpolitischen Konstellationen zu forcieren, wovor Bourdieu im Hinblick auf das Phänomen der Banlieues eindringlich gewarnt hat:

»Will man hier [...] zu den gängigen Vorstellungen und alltäglichen Diskursen auf Distanz gehen, so reicht es keineswegs aus, wie man manchmal zu glauben versucht sein könnte, sich die ganze Sache einfach einmal »aus der Nähe« anzusehen. Zweifellos drängt sich die empiristische Illusion gerade dort besonders nachhaltig auf, wo die direkte Konfrontation mit der Wirklichkeit [...] nicht ganz ohne Schwierigkeiten bzw. Risiken abgehen kann und erst einmal verdient sein will.«<sup>45</sup>

Künstlerische Zugänge, die das Produktionsmittel der Entsendung mitdenken, drängen sich auch aus einem vergleichsweise lapidaren Grund auf. Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programme sind zu einem solcherart dichten und eigendynamischen Geflecht aus entsendenden, empfangenden, aus-

42 Foster (1996: 175)

43 Foster (1996: 203) – Zur Problematik einer (romantisierenden) Identifikation mit dem Untersuchungsgegenstand im Falle der Cultural Studies vgl. Honegger (2001b)

44 Hirschauer (2001: 430)

45 Bourdieu (1998b: 17)

tauschenden und informierenden Organisationen angewachsen, dass ihm ohne etwas Konzeptkunst kaum beizukommen ist. Lehnt sich die künstlerische Praxis an diese Dynamiken an, ohne sie reflexiv zu durchdringen, wird sie zwangsläufig zum Spielball. Gerade weil das Kunstfeld in den vergangenen Jahrzehnten reflexive Zugänge weitgehend problemlos absorbiert und sie zu mehr oder weniger klassischen Kunstwerken konsekriert hat, sind Kunstschaffende gefordert, mit dieser Einverleibungskapazität Schritt zu halten.