

ANDREA GLAUSER

Verordnete Entgrenzung

Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme
und die Praxis der Kunst

Andrea Glauser (Dr. rer. soc.) arbeitet am Institut für Soziologie der Universität Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kultursoziologie, Soziologische Theorie, Geschichte der Soziologie und Qualitative Sozialforschung.

[transcript]

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doctor rerum socialium der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern. Die Fakultät hat diese Arbeit unter dem Titel »Kulturpolitik und künstlerisches Subjekt. Untersuchungen zum ›Artist in Residence‹« am 11. Dezember 2008 auf Antrag der beiden Gutachter Prof. Dr. Claudia Honegger und Prof. Dr. Peter J. Schneemann als Dissertation angenommen, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Auffassungen Stellung nehmen zu wollen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Andrea Glauser
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1244-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Die Zeit ist vorüber, wo man abenteuerlich in die weite Welt rannte.
Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre

Inhalt

Entsandte Künstler

1 Einleitung	13
Konzeptuelle und methodische Grundlagen	19
Theorie der Felder kultureller Produktion	20
Weltgesellschaft, Nationalstaat, Isomorphien	27
Kontrastierende Fallstudien – Grounded Theory	34
Zum Aufbau der Studie	39

Institutionelle Muster

2 »Mein Job ist ja das Ausstellen.« Kunst als Beruf	45
Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur	50
Prekäre Profession	57
Kunst der Finanzierung	59
3 Der global diffundierte »Artist in Residence«	63
Internationale Künstlerstätten, lokale Indizes	67
Vernetzte Vernetzer	75
Das Atelier in der Fremde als Schaufenster	77
Sozialräumliche Strukturierung zwischen Entgrenzung und Bekräftigung	84
4 Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderung	89
Die »Entdeckung« von Atelierstipendien	89
»Mein Gastspiel ist nicht im Plaza Hotel.«	
Raum und physisches Ungemach	95
Bedeutungszuschreibungen – Legitimationen	106
Auswahlprozedere: Wer wird wie zum »Artist in Residence«?	110
Ethik und Pragmatik der Ortswahl	117
Entsendung aus der »Enge«?	121

Künstlerische Positionierungen

5 Text und Kontext	129
Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst	129
»Hier ist es sehr debattenfreudig.« Geld und Geist in Berlin	131
»Wie in einem unfreiwillig gewählten Exil.«	
Atelier und Subjektivität	137
Brot und Kurzweil	143
Explorative Unternehmungen	145
Ethnographische Wende in der Fremde	149
Gewöhnung ans Ungewohnte	152
Verschiebungen in der Arbeitsweise	156
6 Bildungsfragen	159
»Horizontenerweiterung«	159
Der Künstler als weltgewandter Tausendsassa	164
Interaktionen als Spiegel	171
Neue Fragen, neue Einsichten	173
Über die Abwesenheit zeitgenössischer Kunst in den Kunstmetropolen	179
Antiakademische Stossrichtung – Modernes Künstlersubjekt	185
7 Raumzeitliche Konstellationen	191
New York, New York	193
Topos Magnetwirkung	194
Weltgesellschaft im Kleinen	196
Überlebenskunst	200
Passungsverhältnisse	204
Europäische Kunstmetropolen	205
Historisierte Gegenwart	205
Last exit Berlin	208
Kairo als Passion	213
»Da fällt du einfach um.« Ausseralltäglichkeit in Reichweite	216
China und die Zukunft	221
Mehr als ein Robustheitstest: Atelieraufenthalt in Peking	222
Bewegungsmodi: Flanieren versus Jetten	229
Mobilitätsmuster in Künstlerbiographien	232
8 Beziehungsarbeit	237
Durchbruch dank Atelierstipendium?	237
Vorgeschichten	241
Auserwählt werden	243

Glückliche Zufälle provozieren	245
»Je suis un solitaire qui n'aime pas la solitude.«	247
Lehrreiche Kontakte	253
Auf den Spuren skurriler Praktiken	254
Globalisierte Ausstellungskunst	256

Schlussbetrachtung

9 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte	261
Kulturförderung als Kreativitätstechnologie	267
Instrumentarium mit Vergangenheit – Reflektierte Residenz	272
Literatur	279
Dank	299

1 Einleitung

Im Jahre 1896 diagnostizierte Hans Auer, Bundeshausarchitekt und damaliges Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, »dass das Durchschnittsniveau der Schweizer Kunst im allgemeinen unleugbar hinter demjenigen anderer Länder, die sich schon seit Jahrhunderten einer systematischen Kunstpflege erfreuen, weit zurückstehe«. Um dieser Misere entgegenzuwirken, sollte »ein Betrag festgesetzt werden für Reise- und Studienstipendien an Künstler, die ihre besondere Befähigung und Reife bereits deutlich an den Tag gelegt haben«. ¹ Auers Einschätzung wurde in der Kunstkommission kaum angezweifelt; indes kam es zu einem Gegenvorschlag, der dem skizzierten Problem durch die Gründung einer nationalen Kunstakademie Abhilfe schaffen wollte. Auers Vorschlag vermochte sich durchzusetzen. ² Drei Jahre später wurden erstmals sogenannte »Eidgenössische Kunststipendien« vergeben, die an einen Aufenthalt in einem Kunstzentrum wie Florenz, München oder Paris geknüpft waren, wo sich die Künstler weiterbilden und die Qualität ihrer Arbeit verbessern sollten. Von den Stipendiatinnen und Stipendiaten wurde verlangt, dass sie der Eidgenössischen Kunstkommission nach Ablauf eines Jahres ausführlich Rechenschaft über ihren Aufenthalt ablegen. Die Unterstützung wurde nur dann fortgesetzt, wenn sich in den Arbeiten Fortschritte ausmachen liessen. ³

Mit der Gründung dieses Stipendiums griff die Eidgenössische Kunstkommission auf ein klassisches Mittel der Kunstförderung zurück, das zum damaligen Zeitpunkt bereits mehrere hundert Jahre alt war. Wie das Bild des modernen Künstlers überhaupt, entstanden die Entsendungspraktiken an den Höfen. Um seine »Zuständigkeit für die ästhetische Gesamterscheinung des höfischen Lebens« wahrnehmen zu können, musste der »Hofkünstler« beweg-

¹ Bundesamt für Kultur (1999a: 30)

² Fellenberg (2006)

³ Bundesamt für Kultur (1999a: 30, 170)

lich sein und sich stets auf der Höhe der internationalen Geschmacksentwicklung halten.⁴ Diese »Notwendigkeit« hat, so Martin Warnke, die Vergabe von Reisestipendien provoziert:

»Die folgenreichste Auswirkung des Bedürfnisses, auf einem internationalen Niveau zu bleiben, ergab sich [...] für den Bereich der Nachwuchsförderung. Durch die Vergabe von *Stipendien* für Auslandsreisen an junge oder auch an bereits engagierte Künstler haben die Höfe ein Instrumentarium entwickelt, das auch in den folgenden Jahrhunderten immer weiter ausgebaut wurde und das bis zum heutigen Tage ein wichtiges Element staatlicher Kunstförderung geblieben ist. Die frühesten Ausbildungsreisen von Künstlern sind aufgrund fürstlicher Anregung und mit fürstlichen Reisestipendien zustande gekommen.«⁵

Das wohl berühmteste Beispiel dieser Form von Kunstförderung ist der *Prix de Rome* – die Gründung der Académie de France in Rom im Jahre 1666.⁶ Jean-Baptiste Colbert hat die Entsendungspraxis nicht (wie häufig vermutet) erfunden, jedoch konsequent institutionalisiert.⁷

Nachdem das Instrumentarium im 20. Jahrhundert teilweise von Auflösungserscheinungen gekennzeichnet war – der *Prix de Rome* beispielsweise wurde im Jahre 1968 abgeschafft und das Eidgenössische Kunststipendium bald nach seiner Gründung von einer zwingenden Bindung an einen Auslandsaufenthalt gelöst –, erlebt es seit den 1990er Jahren in Form von »Artist in Residence«-Programmen und »Atelierstipendien« eine Renaissance im grossen Stil.⁸ Zahlreiche private und öffentliche Kulturförderungsinstitutionen verfügen heute in klassischen Kunstmetropolen wie New York, Berlin, London und Paris oder an Orten am Rande beziehungsweise jenseits abendländischer Kulturen – etwa in Bangalore, Kairo oder Peking – dauerhaft über Ateliers und vergeben diese auf Wettbewerbsbasis an Kunstschaffende. In zahlreichen Ländern sind solche Entsendungen zu einem zentralen Standbein der Kulturförderung avanciert. Die Praxis ist indes alles andere als homogen – »Atelierstipendien« und »Artist in Residence«-Programme gibt es in den unterschiedlichsten Spielarten: Manche Künstler sind während des Aufenthaltes gänzlich auf sich selbst gestellt, andere sind in Kulturaustauschprogramme involviert, Gast einer Künstlerstätte, einer Ausstellungsinstitution oder einer Kunstschule. Neben vereinzelt, freischwebenden Studios existieren veritable Künstlerkolonien, etwa die im Zentrum von Paris gelegene, mehr als

4 Warnke (1996: 259)

5 Warnke (1996: 137)

6 Pevsner (1986 [1940]: 106); Boime (1984); Grunhech (1984)

7 Warnke (1996: 138)

8 Zum Ende des *Prix de Rome* vgl. Wolinski (2001: 48); Le Targat (1978: 65); zur Geschichte des Eidgenössischen Kunststipendiums vgl. Bundesamt für Kultur (1999a)

dreihundert Ateliers umfassende *Cité International des Arts*, sowie Arrangements mittlerer Grösse, die Assoziationen an Schwesternheime wecken. Während gewisse Kulturförderungsinstitutionen primär entsenden, setzen andere auf das Prinzip der Einladung, wobei sich die einschlägigen Gastgeber keineswegs ausschliesslich aus dem Feld der Kunst rekrutieren, oder auf Austausch.⁹ Wie immer diese Aufenthalte konzipiert sein mögen – sie bilden heute zentrale Momente von Künstlerbiographien. Kunstschaffende sind typischerweise einmal oder mehrfach auf diese Weise vorübergehend im »Exil« und weisen dies in ihrem Curriculum Vitae aus.

Der Begriff »Artist in Residence« stammt aus den frühen 1960er Jahren und hat ursprünglich mit Entsendungspraktiken nichts zu tun, sondern vielmehr mit einer Sondererlaubnis, die Kunstschaffenden in New York City gewährte, Lofts als »studio-residencies« zu nutzen. Zu diesem Zeitpunkt beherbergten Lofts noch primär Manufakturen und durften nicht ausschliesslich zum Wohnen genutzt werden. Die Sonderregelung umfasste verschiedene »safety and registration regulations« und nicht zuletzt die Verpflichtung, am Gebäude die Präsenz von Kunstschaffenden anzuschreiben: »Artists had to meet certain building specifications, register their residence with the Buildings Department, and alert the Fire Department to their presence by posting a special sign on the building's exterior – »Artist in Residence« (A.I.R.).«¹⁰ In den vergangenen rund zwanzig Jahren ist der Begriff vornehmlich im Zusammenhang mit Residenzprogrammen aufgetaucht und verweist in diesem Kontext auf einen finanzierten, institutionell eingebundenen und vorübergehenden Aufenthalt.

Die vorliegende Studie spürt der Logik von Ateliaraufenthalten und Konfigurationen des »Artist in Residence« nach. Welche Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt und von künstlerischer Arbeit liegen den Wahrnehmungen, Urteilen und Konturen der Aufenthalte zu Grunde? Weshalb investieren Institutionen auf diese Art und Weise in Kunstschaffende? Welche Bedeutung hat diese Form der Kulturförderung für die künstlerische Arbeits- und Lebenspraxis? Wie stellen sich Kunstschaffende zu diesem Instrumentarium im Allgemeinen und zu ihren konkreten Erfahrungen im Besonderen? Die Ateliaraufenthalte interessieren hier primär hinsichtlich ihrer Kulturbeziehung – als sinnhafte, für das zeitgenössische künstlerische Feld zentrale Praxis, die in ihrer Konzeption und Performanz auf bestimmten Prämissen

9 Den umfassendsten Einblick in die Diversität von »Artist in Residence«-Programmen weltweit bietet die Internetplattform *Trans Artists* <http://www.transartists.nl/> (13. März 2008). Zu den wichtigsten nordamerikanischen Künstlerstätten vgl. *Alliance of Artists Communities* (2005a)

10 Vgl. Zukin (1982: 50, 123) – Diese Erlaubnis verdankt sich massgeblich des Engagements der anfangs der 1960er Jahre gegründeten *Artist Tenants Association*. Kostelanetz (2003); *The New York Times* (2003)

und Programmatiken beruht. Dieses explorative Forschungsunterfangen ist massgeblich durch das Interesse an der umfassenderen Frage motiviert, welche institutionellen Praktiken heute Künstlerdasein »erzeugen« und wie dabei künstlerische Subjektivität codiert wird, welche Vorstellungen vom Künstler, seinem Ort in der Gesellschaft und seiner Mission in der Welt als handlungs- und deutungspraktisch relevante Strukturen wirksam sind. Der »Artist in Residence« und sein transitorisches Atelier sind selbstredend nicht die einzigen diesbezüglich interessanten Phänomene. Sie sind jedoch besonders beachtenswert, insofern sie einen komplexen Knoten bilden, in den vielerlei Probleme künstlerischer Identität verstrickt sind und sich solcherart verdichtet einer Analyse darbieten. Die involvierten Akteure sind bei der Konzeption und der Narration eines Ateliaraufenthaltes quasi gezwungen (explizit oder implizit) zu artikulieren, was in ihren Augen Künstlerdasein ausmacht: angefangen bei den Eigentümlichkeiten künstlerischer Arbeitsprozesse über Probleme der Inklusion ins Feld der Kunst bis hin zu Fragen der (nicht zuletzt ökonomischen) Möglichkeitsbedingungen einer solchen Existenz. In den Entwurf des »Artist in Residence« spielen viele Dimensionen hinein, die in grundsätzlicher Weise Künstlerbilder tangieren. Es handelt sich um ein strukturiertes und strukturierendes Instrumentarium: Einerseits dokumentieren sich in ihm Künstlerbilder, andererseits fungiert es als produktives Moment von Künstlerexistenzen. Es ist Teil einer »gelebten Vita« und aus den Relevanzhorizonten von Kunstschaffenden kaum mehr wegzudenken.

Die Untersuchung spürt dem Phänomen des »Artist in Residence« von zwei Seiten her nach. Erstens nimmt sie das global diffundierte, institutionelle Muster in den Blick, insbesondere die in den 1960er und 1970er Jahren in den westlichen Kunstzentren gegründeten Künstlerstätten, die die Verbreitung von Atelierstipendien entscheidend ins Rollen gebracht haben. Weiter beleuchtet sie das jüngere Phänomen des Ateliers als »Schaufenster«, das vornehmlich (aber nicht ausschliesslich) in New York City verbreitet ist, sowie die »Vernetzer der Vernetzer« – die Landschaft an Interessengruppen und Informationsplattformen rund um den »Artist in Residence«, die auf seine globale Durchsetzung und Konsolidierung hinwirken.¹¹ Anhand von Fallstudien zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft wird der Bedeutung der nationalstaatlichen Ebene – ihren endogenen und exogenen Verstrickungen – nachgespürt. In der Schweiz wurde das Instrumentarium der Atelierstipendien so intensiv wie kaum in einem anderen Land aufgegriffen und ausgebaut.¹² Mitt-

11 Schneemann (2008)

12 Dass die Schweiz über die höchste Dichte an Atelierstipendien verfügt, ist eine (oft geäusserte) Vermutung; zahlenmässig abgestützt ist sie indes nicht. Wie in den meisten Bereichen der Kulturförderungspolitik fehlen auch hinsichtlich dieses Instrumentariums Statistiken nahezu gänzlich. Zu dieser Problematik vgl. Bättschmann (2006)

lerweile verfügt nahezu jeder Kanton und jede mittelgrosse Stadt über solche Studios, wobei sich die involvierten Programme und Akteure durch ausgeprägte Heterogenität auszeichnen. Die Untersuchungen zu diesem Geflecht sind spezifisch und freilich nicht Beispiel für die nationalstaatliche Ebene »an sich«.¹³ Gleichwohl lassen sich anhand dieser Fallstudien neben Besonderheiten auch strukturelle Komponenten dieses Praxisgebietes in den Blick nehmen. Neben dem institutionellen Gefüge beleuchtet die Studie zweitens Ateliaraufenthalte entlang der Perspektive von Kunstschaffenden. Im Zentrum der Auseinandersetzungen stehen die Deutungen von Künstlerinnen und Künstlern, die in den vergangenen rund fünfzehn Jahren einschlägige Stipendien von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten haben. Auf der Basis von kontrastierenden Fallanalysen wird untersucht, in welchen Kategorien sie das »Atelier in der Fremde« auslegen und welchen Sinn sie ihm zuschreiben.¹⁴ Dieser Zugang basiert auf der Annahme, dass die Aufenthalte interpretationsbedürftig sind und die Auslegungen und Gebrauchsweisen eine zentrale Dimension bilden, um die Logik dieses Phänomens verstehen zu können. Die jeweiligen »Positionierungen« (Pierre Bourdieu) sind dabei ihrerseits soziologisch zu interpretieren, indem sie als Äusserungen innerhalb eines spezifischen kulturellen Universums in den Blick genommen werden, das sich durch bestimmte konstitutive Spielregeln, Kräfteverhältnisse, Deutungstraditionen sowie Subjektivierungspraktiken auszeichnet.

Trotz des augenfälligen internationalen Booms von Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programmen wurden sie bisher kaum untersucht. Anlässlich des Workshops, den ihnen die ESA Konferenz »New Frontiers in Arts Sociology« (2007) widmete (und der bezeichnenderweise hauptsächlich von verschiedenen Akteuren des Kunstbetriebs selbst bestritten wurde), konstatierten die Veranstalter zu Recht: »This field of arts support has not yet been analyzed in depth in the scientific community although it has become a significant tool for globally supporting artists within the last years.«¹⁵ Die Logik dieses institutionellen Geflechts, die Zielsetzungen der (unterschiedlichen) Stipendien und Programme, ihre Strukturierung der künstlerischen Lebens-

13 Damit zusammenhängend wird die schweizerische Kulturförderungslandschaft auch nicht als »natürliche[s] Laboratorium« aufgefasst. Vgl. zu einer pointierten Kritik an dieser Vorstellung Geertz (1987: 32f.)

14 Schneemann (2008)

15 Kirchberg (2007: 176) – Unter dem Motto »Artist-in-Residence Programs in International Comparison« kamen an diesem Workshop vornehmlich Vertreterinnen von Künstlerstätten und Informationsplattformen sowie Kulturbeauftragte, Kunstschaffende und Galeristen zu Wort. Er stand im Kontext einer Untersuchung, die vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur in Auftrag gegeben und 2008 veröffentlicht wurde (Behnke et al. 2008). Ein spezielles Augenmerk galt der Frage, ob Künstlerstätten in »remote areas« (es gibt in Niedersachsen einige solcher) überhaupt sinnvoll seien.

und Arbeitspraxis sind bislang weitgehend unerforscht geblieben. Zwar fehlt es nicht an Publikationen zu Künstlerresidenzen. In den vergangenen rund zwanzig Jahren sind sowohl zur Geschichte einzelner Künstlerstätten als auch zu bestimmten Künstleraufenthalten eine kaum überschaubare Menge an Texten erschienen. Es handelt sich bei diesen jedoch in der Mehrheit um Selbstbeschreibungen von Kulturförderungsinstitutionen und Kunstschaffenden, die anlässlich eines Stipendienjubiläums veröffentlicht wurden und vornehmlich als Quellentexte von Interesse sind.¹⁶ Einige wenige Arbeiten beschäftigen sich mit »Artist in Residence«-Programmen und ihrer Bedeutung für die Ausbildung des modernen Künstlers.¹⁷ Weiter liegen einige Studien vor, die vornehmlich Künstlerprogramme und transitorische Ateliers in New York City in den Blick nehmen.¹⁸ Punktuell sind die Programme ins Blickfeld des Kulturmanagements gerückt, wobei vornehmlich verwaltungstechnische Fragen sowie Probleme der Optimierung des Angebotes im Zentrum stehen.¹⁹ Anschlussfähig für die vorliegende Untersuchung sind vornehmlich Studien, welche die Frage der Ateliaraufenthalte mit der Problematik des Mobilitätswangs im künstlerischen Feld der Gegenwart verbinden, die Aufenthalte und Reisen in ihren Differenzen historisch situieren und der Ausdifferenzierung der aktuellen Formen (etwa nach Motivation, Destinationen und Rollenverständnis) Rechnung zu tragen fordern.²⁰ Historische Entsendungspraktiken und Künstlerreisen sind vergleichsweise eingehend erforscht worden.²¹ Dasselbe gilt auch für angrenzende oder allgemeiner ausgerichtete Fragestellungen zur Geschichte und Struktur von Kulturpolitiken, zur Autonomisierung und den Eigentümlichkeiten des künstlerischen Feldes sowie zur Soziologie

16 In den einschlägigen Publikationen wird typischerweise einerseits die Geschichte des jeweiligen Stipendiums thematisiert, andererseits kommen beteiligte Kunstschaffende zu Wort. Vgl. etwa Künstlerhaus Bethanien (2007); Halle für Kunst e.V./Niemann/Steinbrügge (2004); Künstlerhaus Bethanien (2000); Esmond/Shanberg (2000); Stucki/Pesenti (1997); Harris (1999); Andrew (1996); Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (1996).

17 Schneemann (2007); Grant (2003); Romero (1997)

18 Bydler (2004: 51-55); Aders (2003); Mettauer (1996); Schwalb (1977)

19 Schmid (2008); Alliance of Artists Communities (2005b); Schafroth (2003); Stephens (2001); Teffer (2000)

20 Behnke et al. (2008); Schneemann/Welter (2008); Schneemann (2008); Macnaughton (2007); Lesage (2007)

21 Vgl. zum Prix de Rome Boime (1984); Grunhec (1984); zu Künstlerreisen in den »Orient« und über die europäischen Grenzen hinaus Otterbeck (2007); Lemaire (2000); Damus (2000); zu Reisen im Kontext der Künstlerbildung Goldstein (1996); Wainke (1996); Pevsner (1986 [1940]); zur Bedeutung von Bildungsreisen in Vergangenheit und Gegenwart Babel/Paravicini (2005); Brilli (1997); Kunstforum International (1997a); Kunstforum International (1997b); Adler (1989)

und Kulturgeschichte des künstlerischen Subjekts.²² Diese Analysen wie auch Studien zu Kulturpolitiken liefern der vorliegenden Untersuchung zentrale Bezugspunkte.²³

Konzeptuelle und methodische Grundlagen

Die vorliegende Studie orientiert sich an Max Webers Programmatik einer »Wissenschaft im Dienste der Klarheit«.²⁴ Ein Problem zu klären bedeutet Weber zufolge aufzuzeigen, welche »Stellungen« ihm gegenüber eingenommen werden können beziehungsweise konkret eingenommen werden und auf welchen »letzten weltanschauungsmässigen Grundposition[en]« diese Positionierungen basieren: »Ihr dient, bildlich geredet, diesem Gott und kränkt jenen anderen, wenn Ihr Euch für diese Stellungnahme entschliesst. Denn ihr kommt notwendig zu diesen und diesen letzten inneren sinnhaften Konsequenzen, wenn Ihr Euch treu bleibt.«²⁵ Unter »Stellungen« hat man sich ausgehend von der Überzeugung, dass jeder Erkenntnis- und Urteilsgegenstand nicht einfach passiv registriert, sondern spezifisch konstruiert wird, nicht allein befürwortende oder ablehnende Urteile vorzustellen, sondern auch jene Elemente des Diskurses, die den Charakter von »Tatsachenberichten«²⁶ haben – in diesem Zusammenhang die Gesamtheit dessen, was Kunstschaffende an Wahrnehmungen, Konzepten, Urteilen, Erinnerungen artikulieren. Die weltanschauungsmässigen Grundpositionen stehen für die Gesamtheit der strukturierenden Vorstellungen eines Akteurs und umfassen nicht zuletzt die hier vornehmlich interessierenden Theorien über Kunst, die Mission von Kunstschaffenden, über Kulturförderung und Kreativität. Die Erzählungen der Ak-

22 Zur Geschichte und Codierung des künstlerischen Subjekts vgl. Krieger (2007); Kampmann (2006); Weintraub (2003); Janssen (2001); Ruppert (1998); Griener/Schneemann (1998); Bättschmann (1997); Holert (1997); Thurn (1997); Libermann (1988). Allgemein zur Struktur des künstlerischen Praxisgebietes vgl. Zahner (2006); Bydler (2004); Beckert/Rössel (2004); Bourdieu (2001); Moulin (1997); Becker (1982); Becker (1974)

23 Zu Kulturpolitik vgl. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2006); Lepenies (2006); Schwencke (2006); Maass (2005); Rueschmeyer/Alexander (2005); English (2005); European Cultural Policies 2015 (2005); DiMaggio (2002); Beyme (1998); Chiapello (1998); Fuchs (1998). Zur schweizerischen Kulturpolitik vgl. Gabriel/Fischer (2003); Holland (2002); Omlin (2002); Weckerle/Volk (2000); Bundesamt für Kultur (1999a); Bundesamt für Kultur (1999b); Kettenacker/Schulte/Weckerle (1998); Simmen (1995); Wyss (1995); Bundesamt für Kulturpflege (1988)

24 Weber (1988b [1919]: 608)

25 Weber (1988b [1919]: 607)

26 Damit sind Äusserungen gemeint, deren »illokutionäre Kraft« einer Aussage entspricht. Vgl. Austin (1975 [1955])

teure werden als theoretisch und perspektivisch strukturierte Schilderungen betrachtet, als Erzählungen, die ›System haben‹, ohne dass dieses von den Akteuren reflektiert werden müsste. Es sind jene Aspekte davon zu explizieren, die für das Verständnis des jeweiligen Blicks auf die Atelierpraxis als zentral zu erachten sind. Die Untersuchung zielt darauf, kontrastierende Positionen hinsichtlich der Atelieraufenthalte sowie die sie fundierenden Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und künstlerischer Subjektivität in den Blick zu bekommen. Sie skizziert eine Landschaft, die sich aus unterschiedlichen ›Stellungnahmen‹ und der für sie relevanten Bezugspunkten zusammensetzt. Diese sinnlogisch-semantischen Untersuchungen werden einerseits anknüpfend an Pierre Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion, andererseits im Kontext der Debatten um das Verhältnis von Weltgesellschaft und Nationalstaat, von ›Weltkultur und kulturelle[n] Bedeutungswelten‹, wissenschaftssoziologisch situiert.²⁷

Theorie der Felder kultureller Produktion

Bourdieu entwirft anhand der Feldtheorie das Bild einer sozialen Welt, die in relativ eigenständige Praxisbereiche gegliedert ist, die über eine Eigenlogik verfügen, ohne absolut autonom zu sein. Er beschreibt diese ›sozialen Mikrokosmen‹ als Resultat von historischen Entwicklungs- und Differenzierungsprozessen sowie als ›Spiele‹ mit besonderen Regeln, Einsätzen, Restriktionen, Gewinnen – einer feldspezifischen ›Logik‹.²⁸ Die Felder kultureller Produktion haben sich Bourdieu zufolge in Abgrenzung zum ökonomischen Feld entwickelt:

»Die literarische (usw.) Ordnung hat sich im Verlauf eines langen und langsamen Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus – herausgebildet: Wer in sie eintritt, hat an Interesselosigkeit Interesse; wie die *Prophetie*, und insbesondere diejenige, die Unheil weissagt und Weber zufolge ihre Echtheit durch ihre Unentgeltlichkeit unter Beweis stellt, so findet auch der häretische Bruch mit den tonangebenden künstlerischen Traditionen den Massstab seiner Glaubwürdigkeit in seiner materiellen Uninteressiertheit.«²⁹

27 Schriewer (2007)

28 Bourdieu (1985: 74); Bourdieu (1998a: 62)

29 Bourdieu (2001: 342) – Zur These, dass sich das künstlerische Universum in Abgrenzung zum ökonomischen Feld herausgebildet hat und der Künstler (Bohème) als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entstand, vgl. auch Graña (1964); Boltanski/Chiapello (2003).

Konsequenz dieser ›symbolischen Ökonomie‹ ist, dass Nichterfolg (zumindest im Falle von jüngeren Kunstschaaffenden) einen zweideutigen Charakter hat, ›da er als freiwillig oder unfreiwillig aufgefasst werden kann‹.³⁰

Wie jedes andere Praxisgebiet beschreibt Bourdieu auch das künstlerische als eine Art Glaubensuniversum. Die Teilnahme an diesem ›Spiel‹ erfordert eine ›illusio‹ – ein ›Spielinteresse‹, einen ›Glauben‹ ans Spiel sowie daran, dass sich der Einsatz lohnt: ›Der *Glaube* ist daher entscheidend dafür, ob man zu einem Feld gehört.«³¹ Die ›illusio‹ verweist auf die Ernsthaftigkeit des Engagements, auf die affektiv-motivationale Bindung, welche auch Kontrahenten innerhalb des Feldes eint, sowie auf die Bedeutsamkeit des Einsatzes, der in nichts Geringerem als der ›sozialen Existenz der Individuen‹ besteht.³² Das Konzept der ›illusio‹ macht geltend, dass Akteure in ihrem Engagement einer Täuschung unterliegen und soziale Felder Orte der ›kollektiven Verknennung‹ sind.³³ Diese ›Verknennung‹ betrifft vornehmlich den kontingenten Charakter von Bewertungs- und Wahrnehmungsschemata, die für das jeweilige Feld charakteristisch sind und von den Akteuren weitgehend unhinterfragt beziehungsweise als unhinterfragbar hingenommen werden. Bourdieu übt vor diesem Hintergrund Kritik am Konzept des Einzelgenies und konstatiert, dass der Wert eines Kunstwerkes nicht vom Künstler allein produziert wird, sondern vom künstlerischen Feld, seinen Akteuren und Institutionen als Ganzem.³⁴

In *Die Regeln der Kunst* entwirft Bourdieu in programmatischer Weise, wie die Wechselbeziehungen zwischen ›Positionen‹, ›Dispositionen‹ und ›Positionierungen‹ in den Blick zu nehmen sind, um die Dynamik kultureller Produktion soziologisch rekonstruieren zu können.³⁵ Die ›Position‹ eines Akteurs ergibt sich dieser Konzeption zufolge aus dem relativen Umfang an feldrelevanten Ressourcen – aus dem ›ökonomischen‹, ›kulturellen‹, ›sozialen‹

30 Bourdieu (2001: 347); Roh (1993 [1948]) – Die für das Kunstfeld charakteristische Logik ist durch eine anti-ökonomistische Ökonomie geprägt. Wie in jedem anderen Praxisgebiet wird auch im künstlerischen um spezifische Profite gekämpft. Boris Groys spitzt diese These zu, wenn er konstatiert: ›Wer über ›den‹ Markt spricht – und speziell über ›den‹ Kunstmarkt –, der unterliegt einer neuen, aber nicht weniger naiven totalisierenden Utopie. Unsere Märkte sind genauso fragmentiert wie unsere Gesellschaft insgesamt. [...] Der Konflikt zwischen Ästhetischem und Ökonomischem ist vollkommen fiktiv: Er entsteht nur dann, wenn man unterschiedliche Märkte miteinander vermischt und beginnt, die Werke, die in einem Markt zirkulieren, nach den Kriterien zu beurteilen, die für andere Märkte ihre Gültigkeit haben.« Groys (2001: 176)

31 Bourdieu (1999: 124)

32 Kraus (2000: 40)

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

34 Bourdieu (2001: 362)

35 Bourdieu (2001)

und »symbolischen Kapital«, über das ein Akteur verfügt.³⁶ Gleich »Trümpfen in einem Kartenspiel« sind diese Ressourcen für die Erlangung spezifischer, innerhalb des Feldes umstrittener Profite wie künstlerisches oder literarisches Prestige entscheidend.³⁷ Die Verteilung der Ressourcen bestimmt die Kräfteverhältnisse innerhalb eines Feldes. Bourdieu verbindet mit den einzelnen Positionen nicht allein unterschiedliche Handlungsspielräume und Restriktionen, sondern auch differente Interessenlagen und Perspektiven:

»Der soziale Mikrokosmos, in dem die kulturellen Werke produziert werden, das literarische, künstlerische, wissenschaftliche usw. Feld, ist ein Raum von objektiven Relationen zwischen Positionen – der des etablierten Künstlers und der des »artiste maudit« zum Beispiel –, und was sich in ihm abspielt, ist nur zu verstehen, wenn man jeden Akteur und jede Institution in ihren objektiven Relationen zu allen anderen bestimmt. Diese spezifischen Kräfteverhältnisse sowie die Kämpfe um ihren Erhalt oder ihre Veränderung bilden den Entstehungshorizont für die Strategien der Produzenten, die Kunstform, die sie vertreten, die Bündnisse, die sie schliessen, die Schulen, die sie begründen, und zwar mittels der von ihm bestimmten spezifischen Interessen.«³⁸

Dieser Perspektive zufolge ist indes die künstlerische Produktion nicht direkt aus der Positionenkonstellation ableitbar.³⁹ Als zweite zentrale analytische Ebene gilt es, den »Raum der Positionierungen« in Betracht zu ziehen: Äusserungen der Akteure – »literarische oder künstlerische Werke selbstverständlich, aber auch Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.« – fasst Bourdieu als »Positionierungen« auf, die sich in einem »Raum des Möglichen« situieren und ebenso wie die »Positionen« relational aufeinander zu beziehen sind:

»Jede (thematische, stilistische usw.) Positionierung definiert sich (objektiv und manchmal auch absichtlich) durch ihren Bezug auf das Universum der Positionierungen und ihren Bezug auf die dort als *Raum des Möglichen* indizierte oder suggerierte *Problematik*; sie erhält ihren distinktiven *Wert* von ihrer negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist und die sie durch Begrenzung bestimmen.«⁴⁰

Künstlerische Praktiken sind so gesehen nicht gänzlich aus sich selbst heraus verstehbar. Bourdieu nimmt sie mithin als Waffen in den Blick, anhand derer in einem Mikrokosmos, der sich durch die »Norm der Abweichung« aus-

zeichnet, um Durchsetzung der neuesten legitimen Differenz gekämpft wird.⁴¹ Er unterscheidet hierbei zwei gegensätzliche und für die Dynamik des sozialen Feldes entscheidende Typen von Strategien: Die »Erhaltungsstrategien«, welche von etablierten Akteuren eingesetzt werden, denen es darum geht, ihre »Position« und die herrschenden Wertigkeitsprinzipien zu wahren, und die »Strategien der Häresie«, die diese in Frage stellen und von Akteuren verfolgt werden, die darauf zielen, ihrerseits dominante Positionen einzunehmen.⁴² Was das künstlerische Feld angeht, können Bourdieus These nach die involvierten Akteure und Institutionen gar nicht anders, als stets auch auf der Metaebene zu spielen – darum, wie gespielt wird und wer als Künstler beziehungsweise was als Kunst anzusehen ist. Die Erlangung von relativer Autonomie erfolgte im Falle dieses Praxisgebietes, so Bourdieu, einhergehend mit der »Institutionalisierung von Anomie« – dem Wegfall einer Art Zentralbank.⁴³

Das Verhältnis zwischen der »Position« und den »Positionierungen« (beziehungsweise »Stellungnahmen«) ist gemäss Bourdieu durch den »Raum des Möglichen« und die Dispositionen des jeweiligen Akteurs vermittelt. Ersterer wird beschrieben als »Raum vollzogener Positionierungen, wie ihn die Wahrnehmungskategorien eines bestimmten Habitus erfassen«; er funktioniert als spezifischer »Code«, der von jenen, die Zugang zum künstlerischen Feld erstreben, gekannt und anerkannt sein will.⁴⁴ Künstlerische Kühnheiten, Neues und Revolutionäres sind dieser Konzeption zufolge nur möglich, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form von strukturellen Lücken angelegt sind und als potentielle Entwicklungslinien und Wege möglicher Erneuerung »entdeckt« werden. Die Frage der Dispositionen spielt in Bourdieus Sozialtheorie eine entscheidende Rolle. Das Konzept des »Habitus«, das eine Subjekttheorie, eine »Theorie des Erzeugungsmodus der Praxisformen« und eine »Theorie der praktischen Erkenntnis der sozialen Welt« umfasst, basiert auf der Vorstellung, dass sich das Soziale nicht nur in Institutionen, Normen und »Spielregeln« manifestiert, sondern sich zugleich subjektiviert.⁴⁵ Ohne soziale Akteure, die über »künstlerische«, »ästhetische Dispositionen« verfügen, die Galeristen, Kuratorinnen, Künstler, Kunstkritikerinnen oder Museumsdirektoren werden, Kunstausstellungen besuchen, Kunst sammeln oder fördern, ist künstlerische Praxis dieser Perspektive zufolge (auch theoretisch) undenkbar. Bourdieu beschreibt den Habitus als eine Art Pforte, die den Zugang zu Praktiken und Vorstellungen regelt, und der als »modus operandi« dafür verantwortlich ist, wie Denk- und Handlungsprakti-

36 Bourdieu (1985: 10f.)

37 Bourdieu (1985: 10); Bourdieu (2001: 365-371)

38 Bourdieu (1998a: 62)

39 Graw (2003: 14)

40 Bourdieu (2001: 368)

41 Osten (2003)

42 Bourdieu (2001: 370); Bourdieu (1993: 109)

43 Bourdieu (2001: 216)

44 Bourdieu (2001: 371)

45 Bourdieu (1976: 148, 164)

ken ausgeführt werden.⁴⁶ Er verwirklicht sich als Selektionsinstanz sowie als »Stil« und bedingt damit die Körperhaltung (»körperliche Hexis«) einer Person ebenso wie die Art und Weise ihres Sprechens, Wahrnehmens und Urteilens.⁴⁷ Als Selektionsinstrument schreibt Bourdieu dem Habitus – verstanden als Produkt einer Bildungsgeschichte, als spezifische Verinnerlichung äusserer Lebensbedingungen – traditionalistische Züge zu. Er schützt sich vor »Krisen und kritischer Befragung« qua unbewusster Meidungsstrategie und sucht sich ein Milieu, dem er vorangepasst ist.⁴⁸ Damit zusammenhängend inhäriert diesem System strukturierter Dispositionen die Tendenz, aus der Not eine Tugend zu machen, Schwieriges zu verwerfen und Unvermeidliches zu wollen – ein »amor fati«, den Bourdieu dafür verantwortlich macht, dass zwischen dem Habitus eines Akteurs und dem sozialen Feld, in dem er sich engagiert (exakter noch: seiner spezifischen Position in diesem) oftmals eine Art »Komplizenschaft« besteht.⁴⁹ Das Konzept des »Habitus« besagt, dass nicht alle Personen gleichermaßen dazu prädestiniert sind, sich im »künstlerischen Feld« zu bewegen – einen »Sinn« für dieses »Spiel« zu entwickeln.

Was künstlerische Praktiken anbelangt, so entfalten sich gemäss Bourdieu die einer bestimmten Position innewohnenden Möglichkeiten erst durch die »Dispositionen« des Akteurs. Diese wiederum aktualisieren sich stets in Bezug auf eine bestimmte Struktur von Positionen und Positionierungen. Dies bedeutet, dass sich, je nach Habitus, die »Stellungnahmen« von Inhabern vergleichbarer Positionen beträchtlich unterscheiden und umgekehrt ähnliche Dispositionen je nach Zustand des »Feldes«, an dem sie sich ausrichten haben, zu ganz unterschiedlichen ästhetischen und politischen Positionierungen führen können.⁵⁰ Die Dispositionen fallen Bourdieu zufolge umso mehr ins Gewicht, je weniger die Position, die ein Akteur einnimmt, institutionalisiert ist.

Die vorliegende Untersuchung knüpft insofern an diese Konzeption an, als die von den Kunstschaftenden geäusserten Stellungnahmen zu den Atelieraufenthalten und die damit verbundenen Konzepte von künstlerischer Arbeit – vom künstlerischen Subjekt – als »Positionierung« hinsichtlich der Problematik der Künstlerexistenz aufgefasst werden. Neben der inneren Logik interessiert vornehmlich, wie sie sich in den einschlägigen »Raum des Möglichen« einfügen. Dies bedeutet nicht allein, verschiedene quasi zeitgleich existierende Konzepte zueinander in Beziehung zu setzen, sondern vornehmlich auch zu fragen, inwiefern die jeweiligen Perspektiven an kollektive Denktraditionen bezüglich des künstlerischen Subjekts und der Kreativität

anschliessen. Die Erzählungen der Atelieraufenthalte und die mit ihnen verknüpften Künstlerbilder interessieren nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu grösseren historischen Diskursformationen. In Anlehnung an verschiedene Studien zu Künstlerlegenden und -bildern ist wahrscheinlich, dass die Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt deutungsmächtige Kerne umfassen, die von einer bemerkenswerten Beständigkeit sind und sich über längere Zeiträume hinweg tradiert haben.⁵¹ Es ist eine empirische Frage zu klären, wie es um Anlehnungen und Absetzungsbewegungen bestellt ist. Des Weiteren sind die solcherart als »Positionierungen« konzipierten Äusserungen mit der »Position« sowie den »Dispositionen« des Akteurs in Zusammenhang zu bringen. Ausgehend von Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion ist die Art und Weise, wie über Aufenthalte nachgedacht wird, mitbedingt durch die Handlungsmöglichkeiten eines Künstlers, einer Künstlerin sowie durch inkorporierte bildungs- und berufsbiographische Dynamiken.

Obleich Bourdieu explizit konstatiert, dass die »Beziehung zwischen Positionen und Positionierungen [...] alles andere als mechanisch« sei, tendiert seine Perspektive diesbezüglich zu einem konflikttheoretischen Schematismus.⁵² Bourdieu führt alles, was sich im Bereich der Kunst abspielt, inklusive der Besonderheiten von Kunstwerken, auf soziale Auseinandersetzungen zurück, die im Kern stets dieselben sind: auf das antagonistische Verhältnis zwischen Arrivierten und Dominierten – auf Kämpfe um dominierende Positionen und künstlerisches Prestige. Damit zusammenhängend geht Bourdieu davon aus, dass Innovationen stets von jenen Akteuren ausgehen, die eine dominierte Position einnehmen und daran interessiert sind, die Regeln des Spiels und die bestehenden legitimen Wertigkeitsprinzipien zu revolutionieren.⁵³ Veränderungen im Bereich der künstlerischen Produktion werden, so Bourdieu, »per definitionem« von »Jungen« ausgelöst, von »Neulingen«, die im

46 Bourdieu (1997: 281)

47 Bourdieu (1999: 129)

48 Bourdieu (1999: 114)

49 Bourdieu (1999: 117); Bourdieu (1985: 75)

50 Bourdieu (2001: 405-409, 419-422)

51 Zur Tradierung von Künstlerbildern und -legenden vgl. Krieger (2007); Røyseng/Mangset/Borgen (2007); Beaucamp (1998); Kris/Kurz (1995 [1934]); Groblewski/Bätschmann (1993); Graña/Graña (1990). – In ihrer berühmten gewordenen Studie *Die Legende vom Künstler* vertreten Kris und Kurz die These, dass in der Künstlerbiographik – den Fremdbeschreibungen von Kunstschaftenden – »gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachzuweisen sind«, die über Einheitlichkeit verfügen und sich »bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen«. Bestimmte Elemente von Künstlerbildern haben sich den Autoren zufolge »bei aller Abwandlung und Umgestaltung« bis in die jüngste Vergangenheit hinein erhalten und ihre Bedeutung nie ganz eingebüsst: »Unsere Behauptung lautet nun, dass von dem Augenblick ab, da der bildende Künstler das Szenarium der Überlieferung betritt, mit seinem Werk und seiner Person bestimmte Vorstellungen verknüpft werden, die nie ganz an Bedeutung verloren haben und noch in unserem Bilde vom Künstler wirksam sind.« Kris/Kurz (1995 [1934]: 23-25)

Bourdieu (2001: 371)

Bourdieu (2001: 379)

Legitimationsprozess am wenigsten weit fortgeschritten sind. Wenn auch gewisse Parallelen, die Bourdieu zwischen der Kunst und dem Boxen zieht, kaum zu bestreiten sind, so ist doch das Verhältnis von Arriviertheit und Innovationsbereitschaft nicht a priori theoretisch zu fixieren, sondern als empirische Frage zu stellen. Damit zusammenhängend ist auch das Verhältnis von »Position« und »Positionierung« nicht als einseitig verursachend zu setzen.⁵⁴

Die Frage nach dem Habitus wird im Kontext dieser Studie vornehmlich als Frage nach den Eigentümlichkeiten einer bestimmten Lebens- und Arbeitspraxis aufgefasst. Es geht darum, zentrale Komponenten einer Künstlerexistenz in den Blick zu nehmen, die für die Relevanzen des jeweiligen Akteurs entscheidend sind. Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten sind im Hinblick auf die Charakteristika der jeweiligen beruflichen Praxis zu diskutieren, zu der vornehmlich auch die künstlerischen Positionierungen (im engeren Sinne) zählen. Gemäss Bourdieus zeichnen sich die einzelnen Positionierungen eines Akteurs durch Stilaffinität aus. Die Dispositionen eines Künstlers, die Bourdieu für diese Stilaffinität verantwortlich macht, sind nicht mit seinem Selbstbild gleichzusetzen. Das »Habitusensemble« – die im Laufe des Lebens erworbenen Gewohnheiten und Dispositionen – bildet ein implizites Selbst, eine »sozial geprägte Identität in der An-sich-Form«, die in den Handlungen des Akteurs präsent ist; demgegenüber ist das Selbstbild ein explizites Selbst, »ein Ich, das seine Selbstheit ausdrücklich macht, sie als solche zum Gegenstand von Darstellung und Kommunikation erhebt.«⁵⁵ Explizite Identitäten sind an bestimmte gesellschaftlich kontingente, institutionelle Formen der Selbstthematizierung gebunden, die eine derartige Perspektive auf das eigene Dasein überhaupt erst ermöglichen und bestimmte Thematisierungsebenen vorgeben.⁵⁶ Dies gilt vor allem auch für die biographische Selbstreflexion, die ohne »Biographiegeneratoren« undenkbar und nicht als Abbild des »tatsächlichen« Lebenslaufs misszuverstehen ist.⁵⁷

Wird entlang der Bourdieuschen Perspektive auf das Spiel der künstlerischen Produktion und den Künstler als zentralen Akteur fokussiert, treten Kulturförderungsinstitutionen vornehmlich als Lieferanten von ökonomischem und symbolischem Kapital in Erscheinung. Wie andere Institutionen des Feldes (Galerien, Ausstellungsräume, Museen, Kunstzeitschriften usw.) fungieren sie Bourdieu zufolge als mehr oder weniger gewichtige »Konsekra-

54 Bourdieu (1998a: 70)

55 Hahn (1995: 131, 137)

56 »Es macht eben einen Unterschied, ob das Leben im religiösen, gerichtlichen, medizinisch-therapeutischen, beruflichen, privaten, wissenschaftlichen oder ästhetischen Zusammenhang thematisiert wird.« Hahn (1995: 138)

57 Ob und in welcher Art es ein explizites Selbst gibt, hängt wesentlich davon ab, welche Darstellungsformen für den biographischen Diskurs zur Verfügung stehen. Vgl. Hahn (1995)

tionsinstanzen«.⁵⁸ Die Verflechtungen von globalen und lokalen Dynamiken, wie sie vornehmlich für die öffentlich-staatliche, aber auch für die private Kulturförderung charakteristisch sind, lassen sich anhand der Feldtheorie nur beschränkt in den Blick nehmen. Die Organisationen agieren typischerweise mit einem stark lokalen Bezug in einem Kontext, für den Welthorizont unterstellt werden muss und der sich in vielfältiger Hinsicht durch Globalisierungsdynamiken auszeichnet. Bourdieu selbst hat die Grenzen eines Praxisgebietes häufig implizit mit den Staatsgrenzen zusammenfallen lassen. Differenzierter wird diese Problematik im Kontext von weltgesellschaftstheoretischen Debatten verhandelt. Als anschlussfähig erweisen sich insbesondere Perspektiven, die Globalisierung nicht schlicht als Entgrenzung fassen – als Prozess, der primär von innen nach aussen verläuft und eine Relativierung oder Auflösung von lokalen, nationalstaatlichen Grenzen bedeutet –, sondern die Durchsetzung des Nationalstaates ihrerseits als zentrales Moment der Globalisierungsdynamik diskutieren.⁵⁹

Weltgesellschaft, Nationalstaat, Isomorphien

Im Sozialen geschieht alles als Erfindung und Nachahmung, wobei die Nachahmungen die Flüsse bilden und die Erfindungen die Berge.

Gabriel Tarde, Die Gesetze der Nachahmung

John W. Meyer und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die für die neo-institutionalistische Variante der Weltgesellschaftstheorie stehen, haben Globalisierung und Nationalisierung konsequent als sich wechselseitig bedingende Dynamiken thematisiert.⁶⁰ Sie argumentieren, dass der Nationalstaat weltgesellschaftlich konstruiert sei und grenzen sich dezidiert von Perspektiven ab, die ihn vornehmlich als kollektiven Akteur beziehungsweise als Produkt der eigenen Geschichte und interner Kräfteverhältnisse verstehen.⁶¹ Ihre Argumentation stützen sie auf empirische Untersuchungen, die aufzeigen,

58 Bourdieu (2001: 362)

59 »Sie [die Theorie der Weltgesellschaft] weist kein eingebautes Präjudiz zugunsten des Verschwindens klassischer Grenzen beispielsweise des Nationalstaates auf. Ihre These ist nur die, dass eine Makroordnung entsteht, für die gilt, dass neben vielem anderen auch die Funktion nationaler Grenzen von der Systembildungsebene Weltgesellschaft her neu bestimmt wird.« Stichweh (2000: 27) – Zur Differenz von Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorien vgl. Tyrell (2005); Greve/Heintz (2005)

60 Die neo-institutionalistische Weltgesellschaftstheorie führt modernisierungstheoretische Denkschemata weiter. Max Webers These einer zunehmenden formalen Rationalität wird vom Neo-Institutionalismus für die globale Ebene konstatiert. Vgl. Meyer (1980); Greve/Heintz (2005: 102); Schriewer (2007: 7)

61 Meyer et al. (2005)

dass Nationalstaaten ein hohes Mass an »Isomorphie in ihren Strukturen und politischen Programmen« aufweisen.⁶² Institutionelle Formgleichheiten machen sie in verschiedensten Dimensionen aus – in Verfassungen, die einerseits die Macht des Staates, andererseits die Rechte des Individuums festschreiben; in der allgemeinen Schulbildung, die global nach weitgehend standardisierten Lehrplänen ausgerichtet ist; in wohlfahrtsstaatlichen Leistungen, allgemeinen Menschenrechten, der formalen Gleichberechtigung von Frauen, standardisierten Auffassungen von Krankheit und medizinischer Versorgung, Aufzeichnungsmodi von wirtschaftlichen und demographischen Entwicklungen etc. Angesichts der beträchtlichen Differenzen in den wirtschaftlichen und politischen Ressourcen sind diese Formgleichheiten ausgesprochen erklärungsbedürftig. Der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge sprechen sie für eine determinierende Makroebene im Sinne einer »World Culture« und lassen sich nur verstehen, wenn man den Nationalstaat »wenigstens zum Teil als Konstruktion einer übergreifenden Kultur begreift und nicht als eigenständigen Akteur«⁶³. Die Konvergenzen in den Strukturen und Programmen machen deutlich, dass der Staat »hochgradig eingebettet« sei »in übergreifende oder vorgängige Macht- und Bedeutungsstrukturen«.⁶⁴ Für eine weltgesellschaftliche Konstruktion des Nationalstaates spricht gemäss den Autoren vor allem, dass sich die Nationalstaaten darum bemühen, dem Modell des rationalen Akteurs gerecht zu werden; dass es nicht selten zu extremen Entkopplungen zwischen formalen Zwecken und realen Strukturen, Intentionen und Ergebnissen kommt; schliesslich, dass die weitgehend standardisierten formalen Strukturen seit dem zweiten Weltkrieg zusehends ausgebaut wurden – sehr viel weitreichender, als sich dies von lokalen beziehungsweise funktionalen Erfordernissen aus gesehen nachvollziehen liesse.⁶⁵ Entwicklung und Wirkungskraft von globalen soziokulturellen Strukturen haben sich der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge vor allem seit dem zweiten Weltkrieg (insbesondere seit der Gründung der Vereinten Nationen und den damit

62 Meyer et al. (2005: 95)

63 Meyer et al. (2005: 95f.)

64 Meyer (2005: 133) – Dieses Argumentationsmuster ist charakteristisch für die neo-institutionalistische Weltgesellschaftsperspektive. Die These einer globalen Makrodetermination haben Meyer und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter an verschiedenen Beispielen auf der Basis von empirischen Studien zu plausibilisieren versucht, die alle nach einem ähnlichen Muster strukturiert sind: »Man nehme einen weltweit präsenten »isomorphen« Trend, z.B. den Ausbau des Bildungssystems [...] oder die zunehmende Regulationskompetenz des Staates [...], versuche diesen Trend endogen, d.h. über die Binnenstruktur der einzelnen Länder zu erklären, zeige, dass dies nicht möglich ist, und leite daraus die Folgerung ab, dass die Strukturähnlichkeiten die Existenz einer übergeordneten Wirklichkeitsebene voraussetzen, die auf alle Länder in gleichem Masse einwirkt.« Greve/Heintz (2005: 102)

65 Meyer et al. (2005: 95-104, 129)

verbundenen Körperschaften) entscheidend verstärkt.⁶⁶ Damit einhergehend seien in grossem Umfang soziale Bereiche in den Einzugsbereich globaler Organisation und ideologischer Diskussionen geraten, wobei dies zugleich eine Intensivierung nationaler Organisation bedeute.⁶⁷

Die weltgesellschaftliche Konstruktion von Identität und Zweck des Nationalstaates impliziert gemäss dieser Perspektive Druck, sich an den einschlägigen globalen Modellen zu orientieren, um als Nationalstaat überhaupt ernst genommen zu werden – »sie fungieren als Kriterium seiner weltweiten Akzeptanz«.⁶⁸ Diese Modelle legen die angemessene Form nationalstaatlicher Verfassung, Ziele, Organisationsstrukturen und politischer Programme fest und umfassen standardisierte Formen der Darstellung nationaler Identität.⁶⁹ Die Übernahme der Modelle laufe oftmals auf ein schlichtes Kopieren hinaus und habe mehr mit der Einhaltung äusserer Formen als mit der Lösung konkreter Probleme zu tun.⁷⁰ Was von den Staaten selbst gerne als »Ergebnis autonomer Entscheidungen« dargestellt wird, ist gemäss Meyer et al. häufig eine Inszenierung feststehender Drehbücher sowie vorgegebener Programme.⁷¹ Stichweh vergleicht die Situation des modernen Nationalstaates mit dem Status des Bürgers:

»Ich denke, man kann ohne Übertreibung davon sprechen, dass, ähnlich wie dem Bürger im Staat, dem Nationalstaat in der Weltpolitik »Rechte« und »Pflichten« zuwachsen, wobei diese beiden Begriffe natürlich in einem übertragenen Sinne gemeint sind. [...] »Pflichten« meint dabei so etwas wie eine Verpflichtung des Nationalstaates auf die Institutionen der Modernität. Auf jeden einzelnen Nationalstaat wird von der Ebene der Weltpolitik aus ein struktureller Druck ausgeübt, ein anderen Staaten vergleichbares institutionelles Geflecht zu schaffen: Schulen und Hochschulen, Wissenschaftspolitik und Kunstförderung, Sprachpolitik, eine Armee mit Erziehungs- und Modernisierungsfunktionen und vieles andere mehr. In diesen strukturellen Effekten liegt der Grund für die erstaunliche Konvergenzen im System der Weltgesellschaft.«⁷²

Die weltgesellschaftliche Formung des Nationalstaates äussert sich auch darin, dass seine Identität von aussen gestützt wird. Ist ein Staat zur Durch-

66 Meyer et al. (2005: 113)

67 Meyer et al. (2005: 113, 119)

68 Stichweh (2000: 41)

69 Meyer et al. (2005: 106)

70 Meyer et al. (2005: 106)

71 Meyer et al. (2005: 107)

72 Stichweh (2000: 26) – Im Jahre 1969 rief die UNESCO die Staatsregierungen dazu auf, »kulturelle Tätigkeiten ausdrücklich als bedeutendes Ziel öffentlicher Politik anzuerkennen«. Staatliche Kunst- und Kulturförderung existiert in manchen Ländern freilich schon weitaus länger. Fuchs (2007: 59f.); Moulin (1997: 87f.)

führung der implizit geforderten Programme nicht in der Lage, kann er mit externer Hilfe rechnen. Meyer et al. betonen, dass internationale Organisationen dabei typischerweise als »objektive und interesselose Andere« auftreten, »die Nationalstaaten bei der Verfolgung ihrer von aussen gesetzten Ziele helfen«. ⁷³ Die konstituierende Wirkung der weltkulturellen Ebene zeigt sich weiter in Form der Legitimierung von subnationalen Akteuren und Praktiken. Die zum Bild des Nationalstaates gehörenden Programme und organisationalen Strukturen rechtfertigen die damit zusammenhängenden Interessen und Funktionen. Versäumt es ein Staat, gewisse weltweit für gut befundene Programme einzuführen, so kümmern sich oftmals staatsinterne Gruppen und Akteure um die Einhaltung der globalen Standards. ⁷⁴ Die Ähnlichkeit von Themen und Strategien in sehr unterschiedlichen Ländern gründet der neo-institutionalistischen Perspektive zufolge darin, dass sich Nationalstaaten ausgehend von lokalen, subnationalen Akteuren entlang von weltkulturellen Modellen formen. Das Lokale selbst sei häufig durch und durch kosmopolitisch. ⁷⁵

Von den im weltgesellschaftlichen Kontext autorisierten und verantwortlichen Akteuren, zu denen Meyer et al. Nationalstaaten, Organisationen und Individuen zählen, unterscheiden die Autoren »rationalisierte Andere« – Wissenschaften und Professionen, die Nationalstaaten darin beraten, »wer sie eigentlich sind, welche Ziele sie haben, welche Technologien sie einsetzen können usw.« ⁷⁶ Solche »rationalisierte Andere« seien heute allgegenwärtig und würden in internationalen Verbänden und epistemischen Gemeinschaften wahre Fluten an wissenschaftlichen und professionellen Diskursen erzeugen: »Das rationalisierte Wissen der Wissenschaften und Professionen bildet die Religion der modernen Welt.« ⁷⁷ Verbreitet würden insbesondere Theorien über die »funktionalen Erfordernisse« moderner Gesellschaften, wobei deren legitime Ziele auf sozioökonomische Entwicklung einerseits und umfassende individuelle Selbstentfaltung andererseits ausgerichtet seien. Erfolgsbeispiele würden definiert und zur Nachahmung empfohlen. Dass »in der heutigen Welt [...] unentwegt Modelle kopiert« werden, führen die Autoren indes vornehmlich auf die Ausbreitung von formal gleichen Nationalstaaten selbst zurück. ⁷⁸ Die Ausbildung und Durchsetzung des Modells des Nationalstaates ist

73 Meyer et al. (2005: 108)

74 Meyer et al. (2005: 108f.)

75 Meyer et al. (2005: 111)

76 Meyer et al. (2005: 111)

77 Meyer et al. (2005: 117f.)

78 Meyer et al. betonen, dass im Westen spätestens seit dem 17. Jahrhundert Nationalstaaten ihre Legitimität weitgehend aus gemeinsamen Modellen beziehen. Einschlägige Kopiervorgänge spielen sich den Autoren zufolge hauptsächlich entlang der zentralen Linien sozialer Schichtung ab; da in diesem multidimensionalen Schichtungssystem verschiedene Länder spezifische »Tugenden« vorwei-

dieser Perspektive zufolge der entscheidende Mechanismus für Globalisierungsprozesse beziehungsweise die »globale Diffusion der Institutionen des Nationalstaates«. ⁷⁹

Im Kontext dieser Untersuchung sind die Überlegungen zum Verhältnis von Weltgesellschaft, Nationalstaat und Isomorphie vornehmlich in zwei Hinsichten bedeutsam. Zum einen lenkt die neo-institutionalistische Perspektive bezüglich der Etablierung von institutionellen Mustern und nationalstaatlichen Zuständigkeiten den Blick auf (globale) Beobachtungs- und Imitationsverhältnisse. Im Hinblick auf das Phänomen des »Artist in Residence« impliziert sie, dass sich Entstehung und Ausbreitung dieser institutionellen Figur nicht allein endogen erklären lässt, sondern danach zu suchen ist, in welchen weltgesellschaftlichen Zusammenhängen sie zu einem für die (nationalstaatliche) Kulturförderung quasi unverzichtbaren Instrumentarium avancieren konnte. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei auch dem Zusammenspiel von nationalstaatlichen Akteuren, subnationalen Akteuren und Nichtregierungsorganisationen. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an die Vielzahl nicht-staatlicher Kulturförderungsinstitutionen, Fonds und Interessengemeinschaften, welche in die (nationalstaatlichen) kulturpolitischen Tätigkeiten verstrickt sind und mit diesen zusammen ein komplexes institutionelles Geflecht bilden. Zum anderen (und mit der obigen Problematik zusammenhängend) ist die neo-institutionalistische Perspektive in diesem Zusammenhang anschlussfähig, als sie auf die Bedeutsamkeit der Durchsetzung des Nationalstaates und seiner Institutionen für die Globalisierung von relativ autonomen Praxisgebieten verweist. Für das Wissenschaftssystem hat Rudolf Stichweh in verschiedenen Studien aufgezeigt, dass Nationalisierung und Globalisierung keineswegs widersprüchliche Dynamiken sein müssen, sondern häufig »vielmehr komplementäre Aspekte ein und desselben Prozesses« bilden – dass die globale Diffusion der Form des Nationalstaates durchaus als Voraussetzung und Motor für die Globalisierung des Wissenschaftssystems fungierte. ⁸⁰ Was die Kunst betrifft, sind solche Dynamiken bislang kaum systematisch analysiert worden, obgleich sie sich im Bereich der Kunstausbildung, der Etablierung des internationalen Ausstellungswesens – insbesondere im Kontext der Weltausstellungen und der Biennale Venedig – sowie in der Kunst- und Kulturförderung ähnlich ausnehmen dürften. ⁸¹ Was das künstlerische Feld angeht, gibt es vergleichbar wie im Bereich der Wissenschaft verschiedene nationalstaatliche Institutionen und Aktivitäten, die die Entgrenzung des Praxisgebietes vorangetrieben haben und stützen. Zu denken ist neben der Ausdifferenzierung

sen können, fungieren nicht auf allen Gebieten und zu allen Zeiten dieselben Staaten als Vorbilder. Meyer et al. (2005: 114f.)

79 Stichweh (2000: 132)

80 Stichweh (2000: 132)

81 Vgl. Schneemann (1996); Grasskamp (1995: 131-152)

einer Vielzahl an Institutionen (Museen, Kunsthochschulen, Akademien, Kulturförderung) vor allem auch an die ersten Weltkunstausstellungen. Auch das Phänomen des »Artist in Residence« lebt weitgehend von der Verschränkung von Nationalisierung und Internationalisierung, insofern mit der Ausweitung der Bewegungsradien von Künstlerinnen und Künstlern und ihrer globalen Interrelation eine Aktivität von nationalen und subnationalen Akteuren einhergeht, denen (vornehmlich im Bereich der Nachwuchsförderung) Definitionsmacht zukommt. Die neo-institutionalistische Perspektive schärft den Blick für den Umstand, dass die Transzendierung staatlich-territorialer Grenzen über weite Strecken ausgehend von den Bestrebungen eben dieses sozialen Gebildes getragen wird.⁸²

Die neo-institutionalistische Perspektive und die These der Isomorphie, die sich auf eine kaum noch überblickbare Anzahl von (typischerweise quantitativ ausgerichteten) empirischen Studien stützt, sind indes auch mit gewissen Problemen verknüpft, die in den vergangenen Jahren mehrfach zur Sprache gebracht wurden. Kritik an den einschlägigen Diagnosen ist etwa im Kontext der Bildungsforschung laut geworden. Der von Jürgen Schriewer (2007) herausgegebene Sammelband *Weltkultur und kulturelle Bedeutungswelten* relativiert die neo-institutionalistischen Thesen, indem er auf gegenläufige Tendenzen zur konstatierten Konvergenzdynamik verweist.⁸³ Die Perspektive von Meyer et al. wird dabei nicht grundlegend in Frage gestellt, sondern als ergänzungsbedürftig thematisiert. Erklärungskraft wird ihr hinsichtlich formaler institutioneller Muster attestiert. Für Divergenzen und widersprüchliche, spannungsreiche Gleichzeitigkeiten der Globalisierungsdynamik sei sie jedoch weitgehend blind, da sie konkreten Politiken sowie lokalen beziehungsweise kulturspezifischen Sinnmustern zu wenig Rechnung trage.⁸⁴ Kritik an der makrodeterministischen Perspektive der Stanford Schule sowie an

82 Auf ein vergleichbares »Paradox« verweist Yasemin Nugoglu Soysal in ihrer Studie zu »postnationale[r] Mitgliedschaft und Nationalstaat in Europa«, wo sie konstatiert: »Obgleich die Zuschreibung und Kodifizierung von Rechten sich über den nationalen Bezugsrahmen hinaus verlagern, werden postnationale Rechte doch weiterhin auf nationaler Ebene organisiert. Da die Welt auch künftig in territorial gegliederte politische Einheiten aufgeteilt ist, hängt die Durchführung und Erzwingung globaler Regeln und Normen weiterhin von nationalen politischen Strukturen ab, so dass die Anwendung universalistischer Regeln an spezifische Staaten und deren Institutionen gebunden bleibt. Obgleich seine Wirkungsweise und sein Handlungsbereich zunehmend durch das globale System bestimmt und begrenzt werden, bleibt der souveräne Nationalstaat formal und organisatorisch die legitime Organisationsform, die von den Ideologien und Konventionen transnationaler Organisationen wie UNO, UNESCO, EU etc. anerkannt wird.« Soysal (1996: 186f.)

83 Vgl. zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den neo-institutionalistischen Thesen auf empirischer Basis auch Schriewer (2005)

84 Schriewer (2007: 10-12)

der Konvergenzthese wurde von anderer Seite teilweise in radikalierter Form laut.⁸⁵ So kommen Bettina Heintz und Annette Schnabel in ihrer Studie zu Familien- und Gleichberechtigungsartikeln in nationalen Verfassungen zum Schluss, dass hinsichtlich institutioneller Formen Divergenzen nicht allein in den konkreten Praktiken und Bedeutungszuschreibungen anzutreffen sind, sondern auch der formalisierte Bereich keineswegs durchgängig von Strukturangleichungen geprägt ist.⁸⁶ Kritik üben die Autorinnen zudem an der Vorstellung einer auf alle Staaten gleichförmig wirkenden globalen Norm und betonen demgegenüber die je nach Kontext unterschiedlich gelagerten Bedeutsamkeiten exogener und endogener Faktoren (etwa kulturelle und religiöse Traditionen).⁸⁷ Diese Studie macht (ebenso wie die Untersuchung zur weltgesellschaftlichen Institutionalisierung von Frauenrechten von Bettina Heintz, Dagmar Müller und Heike Schiener) deutlich, dass die neo-institutionalistischen Thesen nicht verallgemeinert werden können, globale Erwartungsstrukturen auf unterschiedliche Relevanzstrukturen treffen sowie (potentiell verschieden) interpretiert und lokalen Konstellationen angepasst werden.⁸⁸

Für die vorliegende Studie bedeutet dies, dass grundsätzlich von der Gleichzeitigkeit heterogener Dynamiken auszugehen ist und sowohl exogene Dimensionen wie auch endogene in den Blick zu nehmen sind, da nicht von vornherein feststehen kann, was es mit deren Bedeutsamkeit auf sich hat. Dy-

85 Jens Greve und Bettina Heintz kritisieren generell an den »klassischen« Weltgesellschaftstheorien (von John W. Meyer, Niklas Luhmann und Peter Heintz) eine »makrodeterministische Orientierung«. Sie argumentieren, dass an der Existenz einer Weltgesellschaft im Sinne eines »globalen Kommunikations- und Beobachtungszusammenhangs« kaum zu zweifeln sei, dies indes nicht zwangsläufig die Herausbildung vertikal wirkender, übergeordneter Regel- und Ordnungsinstanzen impliziere. Weltgesellschaftstheorien würden dazu tendieren, die determinierende Wirkung von transnationalen Strukturen zu hypostasieren und »die Autonomie und die Eigendynamik von Prozessen auf tieferer Ebene zu unterschätzen«. Auch kritisieren sie, dass die strikt makrosoziologische Ausrichtung der Weltgesellschaftstheorien dazu führe, dass globale Mikrostrukturen aus dem Blick geraten – »globale Zusammenhänge, die noch wenig institutionalisiert und entsprechend instabil und interaktionsabhängig sind«. Greve/Heintz (2005: 113f.).

86 In der Studie »Verfassungen als Spiegel globaler Normen? Eine quantitative Analyse der Gleichberechtigungsartikel in nationalen Verfassungen« untersuchen die Autorinnen mittels quantitativer Inhaltsanalyse Gleichberechtigungs- und Familienartikel in 164 Verfassungen beziehungsweise Ländern (Stand 2002) und kommen zum Ergebnis, dass es sich bei Verfassungsartikeln keineswegs um isomorphe Strukturen handelt. Obschon sich Verfassungen besonders gut für eine Symbolpolitik eignen, konvergieren sie nicht, wie dies gemäss neo-institutionalistischer Perspektive zu erwarten wäre. Heintz/Schnabel (2006)

87 Heintz/Schnabel (2006: 706)

88 Heintz/Müller/Schiener (2006)

namiken der Kulturförderung spielen sich in einem globalen Beobachtungshorizont ab. Auslegung und Konkretisierung von legitimierten formalen Strukturen sind indes keineswegs als gleichförmig und rein exogen erzeugt zu supponieren. Da die vorliegende Studie sich primär für die Auslegung dieses Instrumentariums durch Kunstschaffende interessiert, stehen vornehmlich diese Akteure im Blick; Angleichung und Differenzen im Bereich der Kulturförderungsinstitutionen wären in einer ländervergleichenden, systematischen Studie eingehender zu untersuchen. Aber auch für die Diskussion der internationalen Künstlerstätten sowie die Fallbeispiele zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft ist die Kritik an einer Perspektive, die primär von Makrodetermination ausgeht, hilfreich. Isomorphie, aber auch lokaler institutioneller Eigensinn sind als Möglichkeiten zu denken und nicht a priori zu unterstellen.

Kontrastierende Fallstudien – Grounded Theory

Die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand basiert vornehmlich auf kontrastierenden Fallstudien, wobei sich Datenerhebung und Analyse am Verfahren der »Grounded Theory« orientieren.⁸⁹ Anknüpfend an die sozialphilosophische Tradition des Pragmatismus sowie die empirischen Studien der Chicago School of Sociology steht diese für einen spezifischen Stil der Reflexion und Erforschung sozialer Wirklichkeit. Sie umfasst verschiedene analytische Instrumente, mit Hilfe derer eine induktiv abgeleitete, gegenstandsverankerte Theorie über das interessierende Phänomen zu entwickeln ist. Ausgangspunkt des Forschungsprozesses ist weniger eine zu überprüfende These oder Theorie als vielmehr ein Untersuchungsbereich; was für diesen relevant ist, gilt es im Zuge der Forschung systematisch auszuloten. Die Perspektive der Grounded Theory setzt hierzu auf eine enge Verzahnung von materialen Analysen und theoriegeleiteter Datenerhebung – auf ein »Theoretical Sampling«.⁹⁰ Der Forschungsprozess wird als stete Hin- und Herbewegung zwischen diesen Tätigkeiten aufgefasst. Die zunächst vergleichsweise sparsam erhobenen Materialien werden eingehend analysiert und bilden eine zentrale Grundlage für die Formulierung »generativer Fragen«, die den weiteren Forschungsprozess strukturieren. Ausgehend von konzeptuellen Vorüberlegungen sowie den Ergebnissen der ersten materialen Analysen sind gezielt weitere Daten zu sammeln beziehungsweise zu generieren. Die »generativen Fragen« entscheiden, welche Daten weiter erhoben und welche Akteure, Ereignisse, Texte oder Handlungen in den Blick genommen werden sollen. Der Prozess der Datenerhebung wird durch die sich entwickelnde Theorie geformt

und kontrolliert. Er kommt zum Abschluss, wenn eine theoretische Sättigung erreicht ist.⁹¹

Die »Kodierung« des Datenmaterials ist gemäss der Methodologie der Grounded Theory je nach Stand des Forschungsprozesses unterschiedlich auszurichten. Zu Beginn der Untersuchung dominiert »offenes Kodieren«. Es hat die Forschungsarbeit zu eröffnen, indem das Material extensiv interpretiert wird.⁹² Ziel der Auseinandersetzung ist es, Kategorien und Subkategorien aufzuspüren, die für den Untersuchungsgegenstand zentral sind, sowie den Daten angemessene Konzepte zu entwickeln. Die einschlägigen »Entdeckungen« haben insofern provisorischen Charakter, als ihr Stellenwert innerhalb der zu entwickelnden Theorie noch weitgehend ungeklärt ist; sie spielen vor allem für die Bestimmung der weiteren Forschungsschritte eine zentrale Rolle. »Axiales Kodieren« bedeutet, dass das Datenmaterial intensiver auf bestimmte Kategorien hin analysiert wird; es gilt, ein dichtes Beziehungsnetz um die »Achse« der im Fokus stehenden Kategorien aufzubauen.⁹³ Dies bedeutet zum einen, Eigenschaften und Dimensionen der einzelnen Kategorien herauszuarbeiten; zum anderen sollen Bedingungen, Interaktionen, Strategien und Konsequenzen spezifiziert werden, die mit dem Auftreten des zur Diskussion stehenden Phänomens verbunden sind. Auch gilt es, das Verhältnis der jeweiligen Kategorie zu anderen für die Untersuchung zentralen Bezugsgrössen zu klären. Im Zuge des axialen Kodierens ist zu eruieren, welche Kategorien konstitutiv und für den zu untersuchenden Gegenstand als »Schlüsselkategorien« zu betrachten sind. Im Rahmen des »selektiven Kodierens« schliesslich wird das empirische Material darauf hin befragt, in welchem Verhältnis die eruierten Kategorien und Subkategorien zu den Schlüsselkategorien stehen. Es sind Zusammenhänge – nicht zuletzt auch mögliche Widersprüche – zwischen den verschiedenen zentralen Grössen zu reflektieren.⁹⁴

Da in der vorliegenden Studie die Kategorien des untersuchten Feldes im Zentrum des Interesses stehen und den massgeblichen Forschungsgegenstand bilden, stützt sie sich auf Erhebungsmethoden, die den Ausdruck der involvierten Akteure möglichst wenig vorstrukturieren.⁹⁵ Die Quellenbasis setzt sich aus unterschiedlichen Daten- und Dokumententypen zusammen. Vornehmlich umfasst sie nicht-standardisierte, themenzentrierte Interviews mit Kunstschaffenden, die entlang spezifischer Divergenzlinien ausgewählt und zu ei-

⁸⁹ Strauss (1998: 54-71)

⁹⁰ Strauss (1998: 57-62)

⁹¹ Strauss (1998: 63, 101-106)

⁹² Strauss (1998: 63f., 106-115)

⁹³ Solche praxisrelevanten Deutungsschemata und Semantiken werden im Rahmen der Grounded Theory in etwas irreführender Weise als »natürliche Codes« bezeichnet. Strauss (1998: 64f.)

⁸⁹ Strauss (1998); Strauss/Corbin (1996); Glaser/Strauss (1967)

⁹⁰ Strauss/Corbin (1996: 148-165)

nem Sample von »Beziehungen und Variationen« zusammengestellt wurden.⁹⁶ Die Suche galt Künstlerinnen und Künstlern, die in den vergangenen rund fünfzehn Jahren – seit dieses Instrument zu einem zentralen Standbein der Kulturförderung avanciert ist – Atelierstipendien von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten haben und sich sowohl in ihren Wahrnehmungen des Aufenthaltes als auch bezüglich ihrer »Positionen« und »Positionierungen« im künstlerischen Feld signifikant voneinander unterscheiden. Um im Rahmen einer spezifischen, beobacht- und beschreibbaren institutionellen Landschaft die Spannweite an Interpretationsleistungen sowie die Gebrauchsweisen dieses Instrumentariums ausloten zu können, wurde gezielt nach Differenzen in den Konfigurationen entsandter Künstlerinnen gesucht. Die Fallauswahl erfolgte auf der Basis von Stipendiatenlisten von Kulturförderungsinstitutionen, Expertenempfehlungen und gezielten Recherchen. Von besonderem Interesse waren Differenzen in den bereisten Destinationen (in Relation zur Berufs- und Bildungsbiographie), den Eigentümlichkeiten und Medien der künstlerischen Praxis sowie der Dynamik der Berufsbiographie. Zwischen Frühjahr 2004 und Herbst 2007 wurden mit einundzwanzig Kunstschaffenden Gespräche durchgeführt, die entweder mit Fragen zum Werdegang oder danach, wie es zu diesem oder jenem Aufenthalt gekommen sei, eröffnet wurden.⁹⁷ Die Nachfragen betrafen massgeblich die Konturen der Aufenthalte, berufs- und bildungsbiographische Konstellationen sowie die Haltung gegenüber Atelierstipendien im Besonderen und Kulturförderungspolitik im Allgemeinen. Im Zuge des Kodierens wurden zunächst die Eingangssequenzen der vollständig transkribierten Interviews extensiv analysiert, um sodann die eruierten Kategorien im Kontext des Gesamtgesprächs zu überprüfen und durch axiales und selektives Kodieren zu spezifizieren.⁹⁸ Die Gespräche wurden gewissermassen als »Biographiegeneratoren« eingesetzt und zielten auf die Generierung von »life histories« – ein insbesondere in der frühen Chicago School of Sociology genutztes Medium, um die Subjektivierung von institutionellen Landschaften in den Blick zu bekommen.⁹⁹ In Anlehnung an Alois Hahn wird der »Lebenslauf« als ein typischerweise durch Karrieremuster und Positionssequenzen sozial institutionalisiertes »Insgesamt

96 Strauss/Corbin (1996: 148)

97 Die Interviews dauerten zwischen einer und vier Stunden. Einige Kunstschaffende, mit denen aus terminlichen Gründen kein Interview geführt werden konnte, haben sich schriftlich (E-mail) zur Frage der Atelierstipendien geäußert.

98 Vgl. zur Strategie der extensiven Analyse von Eingangssequenzen Honegger (2001a: 115-119); Honegger/Bühler/Schallberger (2002: 58-60); Oevermann (1996: 5-9); Strauss (1998: 56-62)

99 Das Medium der »life-history« bzw. des »life report« kommen vornehmlich in *The Polish Peasant in Europe and America* (Thomas/Znaniiecki, 1974 [1918-1920]), *The Jack-Roller* (Shaw, 1966 [1930]), *The Taxi-Dance Hall* (Cressey, 1969 [1932]) sowie *The Hobo* (Anderson, 1975 [1923]) zum Tragen.

von Ereignissen, Erfahrungen, Empfindungen usw. mit unendlicher Zahl von Elementen« aufgefasst und von der »Biographie« unterschieden, verstanden als zwangsläufig selektive Vergegenwärtigung eines grundsätzlich unendlichen Stromes von Erlebnissen und Handlungen.¹⁰⁰ Ergänzend zu den generierten Erzählungen wurden Angaben zur Bildungs- und Berufsbiographie, zur Mobilität, zum Herkunftsmilieu und zur künstlerischen Arbeit erhoben. Die Kunstschaffenden waren zum Zeitpunkt des Interviews mehrheitlich zwischen dreissig und fünfundvierzig Jahre alt.¹⁰¹

Die Studie basiert weiter auf Quellen, welche die Kulturförderungspraxis selbst (unabhängig von der Untersuchung) erzeugt hat. Es handelt sich dabei vornehmlich um Dokumente, die eng an die institutionellen Mechanismen gebunden sind. Die Entsendungspraxis umfasst diverse Erzählgeneratoren: Ein grosser Teil von Kulturförderungsinstitutionen verlangt von den Stipendiaten nach Ablauf des Aufenthaltes einen schriftlichen Erfahrungsbericht. Teils sind diese – in Papierform oder im Internet – publiziert,¹⁰² teils lagern sie in institutsinternen Archiven, wie die Berichte des Kairo-Stipendiums der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen (KSK), die für die Zeit zwischen 1991 und 2004 eingesehen werden konnten. Weiter generiert diese Kulturförderungspraxis eine Vielzahl von Erzählungen in Form von Motivationsschreiben. Diese sind typischerweise Bestandteil des Bewerbungsdossiers. Im Falle eines kantonalen New York-Stipendiums stellte die vergebende Institution sämtliche Unterlagen zur Analyse zur Verfügung und ermöglichte eine (teilnehmende) Beobachtung der Jurierung.

Um das globale institutionelle Setting, das entsandte Künstler produziert, in seinen Grundzügen fassen zu können, wurden zum einen Daten erhoben zu

100 »Die Biographie macht für ein Individuum den Lebenslauf zum Thema. [...] Diese Thematisierung darf nicht als Spiegelung missverstanden werden. Die Spiegelmetapher suggeriert ja, dass die Gesamtheit des Gegebenen wiedergegeben würde. Davon kann natürlich keine Rede sein.« Hahn (1995: 140)

101 Die Interviewten (sieben Frauen, vierzehn Männer) sind zwischen 1945 und 1979 geboren; etwa dreiviertel der Gesprächspartnerinnen und -partner sind 1963 oder danach zur Welt gekommen. Zehn der Gesprächspartner sind in den internationalen Kunstbetrieb inkludiert, verfügen weltweit bzw. in den Kunstzentren über ein Netz an Galerien, sind an den wichtigsten Kunstmessen vertreten und/oder im nicht-kommerziellen Ausstellungsbereich stark präsent (Auftritte an der Biennale Venedig, regelmässig Gruppen- und Einzelausstellungen in Museen und Kunsträumen). Bei den anderen elf Kunstschaffenden handelt es sich um Akteure, die a) berufsbiographisch jung und im Konsekrationprozess noch wenig weit fortgeschritten sind, b) vornehmlich lokal agieren und punktuell Ausstellungen im In- und Ausland bestreiten, c) eine Zeit lang intensiv in den Kunstbetrieb involviert waren, dann aber aus den institutionellen Zusammenhängen weitgehend »herausgefallen« sind.

102 Portraits von Atelieraufhalten beziehungsweise Stipendiaten finden sich auch in beträchtlichem Umfang in Jubiläumsschriften von Institutionen.

internationalen Künstlerstätten in den Kunstmetropolen New York, Paris, Berlin und London, die entscheidend zur Diffusion dieser Stipendien beigetragen haben, und zum anderen zu den auf Interrelation angelegten Informationsplattformen und global agierenden Interessengemeinschaften rund um den »Artist in Residence«. Die einschlägige Quellengrundlage umfasst Selbstbeschreibungen von Organisationen (Bücher, Broschüren, Internetauftritte), Feldnotizen, die im Rahmen von teilnehmender Beobachtung entstanden sind, sowie Interviews mit Programmverantwortlichen. Ein siebenmonatiger Studien- und Forschungsaufenthalt 2006 in New York ermöglichte, in verschiedenen internationalen Künstlerstätten (ISCP, The artist network, Location One) sowie Bildungs- und Studioprogrammen (Tisch School for the Arts, Whitney Independant Studio Program) vor Ort Feldforschungen durchzuführen, mit Kunstschaffenden sowie Programmzuständigen Gespräche zu führen sowie die Präsentations- und Interaktionsmodi in den Blick zu nehmen. Feldforschungen wurden zudem in einzelnen quasi freischwebenden Ateliers in Berlin sowie an der Cité Interantionale des Arts in Paris durchgeführt. Was die Materialien zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft betrifft, wurde wie im Falle der Kunstschaffenden entlang spezifischer Konvergenz- und Divergenzlinien ein Sample von »Beziehungen und Variationen« zusammengestellt.¹⁰³ Konkret wurden Programme von Institutionen genauer ins Auge gefasst, die sich in ihrer organisatorisch-rechtlichen Struktur, hinsichtlich der Destinationen ihrer Ateliers, der räumlich-konzeptuellen Ausgestaltung der Programme sowie bezüglich ihres Ansehens als »Konsekrationsinstanzen« möglichst stark voneinander unterscheiden. Die jeweiligen Atelier- und Stipendienprogramme wurden auf der Basis von rechtlichen Grundlagen, Informationsbroschüren, Sitzungsprotokollen, Dokumentationen sowie nicht-standardisierten Interviews mit Kulturbeauftragten erforscht.¹⁰⁴

103 Strauss/Corbin (1996: 148)

104 Zu den Atelierprogrammen der folgenden Institutionen wurden Quellenstudien sowie Interviews mit den zuständigen Kulturbeauftragten durchgeführt: Pro Helvetia, Bundesamt für Kultur, Kanton Bern, Zentralschweizer Kantone, Kanton Genf, Kanton Jura, Stadt Biel, Stadt Zürich, Stadt Luzern, Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Kulturstiftung Landis & Gyr, Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel IAAB, Künstlerhaus Krone Aarau. Interviewt wurde auch die Schauspielerin Linda Geiser. Sie lebt seit 1961 in New York und beherbergt in ihrem Haus im East Village seit mehr als fünfundzwanzig Jahren Stipendiatinnen und Stipendiaten aus der Schweiz – mittlerweile aus allen Westschweizer Kantonen, aus dem Kanton Bern und den Städten Bern und Zürich.

Zum Aufbau der Studie

Die Untersuchung widmet sich zunächst den institutionellen Dimensionen des »Artist in Residence«. Als erstes werden dabei relativ allgemein die Eigentümlichkeiten des modernen Kunstfeldes diskutiert. Ein besonderes Augenmerk gilt zum einen den sozialräumlichen Strukturen des Praxisgebietes und zum anderen der Frage, welche Bedeutung Preisen und Stipendien zukommt – wie sie mit der »prekären Profession« des Künstlers zusammenhängen.¹⁰⁵ Vor diesem Hintergrund werden die Konturen der globalen Landschaft der »Artist in Residence«-Programme skizziert sowie mit Blick auf die schweizerische Kulturförderungspolitik deren Charakteristika und den Verschränkungen von lokalen und globalen Konstellationen nachgespürt. Im Zentrum des Interesses stehen die Entstehungs- und Diffusionsdynamiken der einschlägigen Programme und Stipendien, die Bedeutungszuschreibungen und Legitimationsmuster von Seiten der Kulturförderungsinstitutionen, die in die Förderungspraxis involvierten räumlichen Ordnungen, die Logik des Verfahrens und die Typik der Vergabepaxis. Entlang dieser Dimensionen ist zu konturieren, wie der entsandte Künstler von Seiten der Institutionen definiert wird und mit welchem institutionellen Gefüge die hier zur Diskussion stehenden Kunstschaffenden konfrontiert sind.

Der daran anschliessende Hauptteil der Arbeit ist der Perspektive der Kunstschaffenden gewidmet sowie der Frage nach der Bedeutung und den Konsequenzen dieser Art von Kulturförderung für die künstlerische Arbeits- und Lebenspraxis. Er gliedert sich in vier Themenschwerpunkte, die sich bezüglich der Gebrauchsweisen von Atelierstipendien als zentral erwiesen haben. Entlang dieser vier Dimensionen lassen sich verschiedene mit dem Phänomen zusammenhängende Aspekte in spezifischer Gewichtung zur Sprache bringen. Es wurde eine Darstellungsweise gewählt, die einerseits überblicksartige Skizzen, andererseits vertiefende Fallstudien (soziologische Portraits) umfasst. Auf diese Weise soll sowohl die Spannweite einer bestimmten Problemlage aufgezeigt als auch bestimmte für besonders interessant erachtete Positionen und Zusammenhänge eingehender betrachtet werden können. In einem ersten Schritt – dem Kapitel »Text und Kontext« – wird beleuchtet, wie Kunstschaffende das Verhältnis von künstlerischer Arbeit und räumlich-institutioneller Umgebung des transitorischen Ateliers reflektieren. Zum einen wird dabei eine Perspektive diskutiert, die dieses Verhältnis primär als ein »Arbeiten in...« auslegt – den Atelierort vornehmlich als Infrastruktur oder atmosphärisches Setting begreift, das sich in einer bestimmten Weise auf die eigene Arbeitsweise auswirkt. Von dieser Blickrichtung ist eine zweite zu unterscheiden, die der Logik des »Arbeitens über...« entspricht und den Auf-

105 Müller-Jentsch (2005)

enthaltort als visuell-kulturellen Kontext unterstellt, der als Untersuchungsgegenstand fungiert und entweder primär formal-bildlich oder quasi-ethnographisch befragt sein will. Der zweite Themenkomplex ist Bildungsfragen gewidmet. In diesem Zusammenhang gilt es vornehmlich zu diskutieren, was es mit dem verbreiteten (wörtlichen oder sinngemässen) Bildungsideal der »Horizontenerweiterung« auf sich hat. Es wird zu zeigen sein, dass die im Kontext dieses Ideals häufig erwähnten Streifzüge helfen, eine Art Bildarchiv zu generieren, das als Fundus für die (spätere) künstlerische Produktion dient, sich indes die Problematik der »Horizontenerweiterung« nicht hierauf reduzieren lässt. Vielmehr ist sie auch aufs Engste mit dem Ideal des Künstlers als weltgewandtes, universal gebildetes Subjekt verknüpft und involviert Fragen des Kosmopolitismus. Diese spielen hinsichtlich der Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten eine zentrale Rolle. Ein zweiter wichtiger Aspekt, der in diesem Zusammenhang zu beleuchten sein wird, betrifft die Vorstellung von Bildung als Selbsterkenntnis. Verschiedentlich wird Selbsterkenntnis von Kunstschaffenden als zentrale Voraussetzung für eine gelingende künstlerische Praxis thematisiert und von ihren Möglichkeitsbedingungen her an eine hohe Interaktionsdichte – die Präsenz in einer Kunstmetropole – geknüpft. Auch wird zu diskutieren sein, was es damit auf sich hat, dass Kunstschaffende in einer geradezu beredten Weise die zeitgenössische Kunst in den Kunstmetropolen verschweigen. Diese augenfällige Nicht-Thematisierung kann nicht allein auf die in Kunstmetropolen verschärfte und zweifelsohne bedeutsame Konkurrenz zwischen Kunstschaffenden reduziert werden; vielmehr ist sie im Kontext eines Künstlerbildes zu sehen, das sich massgeblich an den Prinzipien der Originalität und Authentizität orientiert. Im Zentrum des dritten Themenschwerpunktes, der den Charakter einer Zwischenbetrachtung hat, stehen raumzeitliche Ordnungen. Wer will wann weshalb wohin? In den Blick genommen wird dabei zum einen die »geistige Geographie« – die Beziehung zwischen Künstlerbild, Selbstverortung und Vorstellung von Welt; zum anderen sind Mobilitätsmuster in Verschränkung mit zeitlichen Dynamiken von Künstlerbiographien zu beleuchten.¹⁰⁶ Der vierte Schwerpunkt handelt von Beziehungsarbeit. Es gilt auszuloten, welche Bedeutung Atelierstipendien hinsichtlich der Vernetzung von Kunstschaffenden im künstlerischen Feld zukommt. Geben Atelierstipendien, die teils primär unter Rückgriff auf diese Mission legitimiert werden, ein taugliches Mittel des »Networking« ab? Können und sollen sie überhaupt diesem Zwecke dienen? Ein spezielles Augenmerk gilt der Frage, was Kunstschaffende unter Vernetzung verstehen, welchen Stellenwert sie ihr einräumen und wie sie die »Sozialität der Solitären« (Hans Peter Thurn) fassen.

Im letzten Teil der Arbeit wird der Zusammenhang zwischen künstlerischem Subjekt und der Kulturpolitik des »Artist in Residence« diskutiert. Dabei geht es einerseits um die Frage, welche Vorstellungen vom Künstler und von künstlerischer Arbeit in den Selbst- und Fremdbeschreibungen auftauchen, wie sich diese zueinander stellen und aus welchen Denktraditionen sie sich speisen. Andererseits werden die produktiven Dimensionen dieser Form der Kulturförderung zu verhandeln sein. Es interessiert dabei primär, welche künstlerischen Subjekte und sozialräumlichen Ordnungsstrukturen diese eigentümliche Regierungsform generiert und stützt.

Preisen in den verschiedenen Feldern kultureller Produktion wie Literatur, Kunst, Musik und Film. Auch die Vergabe von Förderstipendien folgt weitgehend der Preisvergabelogik und ist typischerweise an einen Wettbewerb gebunden. Dass sich diese Logik im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts so stark durchsetzen konnte und zum legitimen Setting der Zuweisung von ökonomischem und symbolischem Kapital geworden ist, bringt English vornehmlich mit den Interdependenzen von verschiedenen, an sich relativ autonomen Praxisgebieten in Verbindung – insbesondere mit dem Umstand, dass die verschiedenen Kapitalsorten in den unterschiedlichen Praxisgebieten eine spezifische Bedeutung haben und mittels (mehr oder weniger komplexer) sozialer Operationen ineinander übersetzt werden müssen. Sie fungieren als ein zentrales Instrumentarium, um in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft die einzelnen Währungen gewissermassen aufeinander abzustimmen:

»Prizes have issued from societies and associations of artists, from academic coteries and committees, even from individual artists and critics, as rapidly as they have from corporate sponsors and wealthy philanthropists, and this is largely owing to the fact that they are the single best instrument for negotiating transactions between cultural and economic, cultural and social, or cultural and political capital – which is to say that they are our most effective institutional agents of *capital intraconversion*. By means of prizes, not only are particular symbolic fortunes ›cashed in‹ [...] or particular economic fortunes culturally ›laundered‹ [...], but the very barriers and rates of exchange, in terms of which all such transactions must take place, are continually contested and adjusted.«⁹⁸

Was »Artist in Residence«-Programme betrifft, sind massgeblich Aspekte der Infrastruktur sowie der (sozial)räumlichen Zentralität und Beweglichkeit Grössen, die in die symbolischen Transaktionen involviert sind und zugeteilt werden.

3 Der global diffundierte »Artist in Residence«

Die Begriffe »Residency«, »Studio Program«, »Atelieraufenthalt« und nicht zuletzt »Artist in Residence« verweisen auf sehr heterogene Praktiken und institutionelle Konstellationen. Weltweit haben heute unterschiedlichste Organisationen regelmässig Kunstschaftende in Residenz: Neben Künstlerstätten, die sich vornehmlich diesem Zweck widmen, sind Universitäten, Kunstschulen, Kulturzentren, Museen, Festivals sowie Biennalen in diese Praxis involviert. Das Phänomen beschränkt sich jedoch keineswegs auf Institutionen, die den Feldern kultureller Produktion im engeren Sinne angehören.¹ Insbesondere im angelsächsischen Raum sind Spitäler daran beteiligt – in New York City beispielsweise betreiben rund zwanzig Spitäler zusammen das »NYC Hospital Artist-In-Residence«-Programm², das auf die künstlerische Betätigung von krebserkrankten Patienten und Patientinnen ausgerichtet ist – sowie Gefängnisse und nicht zuletzt die NASA.³ Gewisse Programme sind im Kontext der Innovationsforschung, der Naturwissenschaften und Technik angesiedelt und zielen auf eine Zusammenführung von Künstlerinnen und Forscherinnen, wie etwa das in den 1970er Jahren von Xerox gegründete »PARC Artist-in-Residence Program« oder das vor einigen Jahren ins Leben gerufene »Artists in Labs«, das Künstlerinnen und Künstlern Aufenthalte in schweizerischen Wissenschaftslabors ermöglicht.⁴ Teilweise treffen die beherbergenden Institutionen selbst die Auswahl der Kunstschaftenden und finanzieren

- 1 Oftmals sind die Stipendiaten in Öffentlichkeitsarbeit involviert, wie beispielsweise im Falle der Kuona Trust, Nairobi, oder im internationalen Residenz-Programm artpace in San Antonio.
<http://www.kuonatrust.org/default.aspx> 1. Juli 2007;
<http://www.artpace.org/>, 8. Mai 2008
- 2 <http://thecreativecenter.org/NYCHAIRP/>, 1. Juli 2007
- 3 http://findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_2_35/ai_n11839329, 5. August 2008
- 4 Harris (1999); <http://www.artistsinlabs.ch/deutsch/nationales.htm>, 1. Juli 2007

die Aufenthalte ihrerseits. In diesen Fällen sind Kunstschaaffende direkt an die aufnehmende Institution verwiesen. Oftmals arbeiten die empfangenden Häuser indes, was Selektion und Finanzierung anbelangt, mit entsendenden Institutionen zusammen. Mischformen sind keine Seltenheit: in diesen Fällen gehen Organisationen auf der einen Seite fixe Arrangements mit Kulturförderungsinstitutionen ein und verfügen auf der anderen Seite über Ateliers, die direkt an Kunstschaaffende vergeben werden. Die entsendenden Institutionen setzen sich ihrerseits aus verschiedenartigen Organisationen zusammen. Neben Galerien und privaten Stiftungen sind es hauptsächlich Körperschaften der öffentlichen Kulturförderung. Viele der einschlägig engagierten Kulturförderungsinstitutionen schicken Kunstschaaffende nicht ausschliesslich an Künstlerstätten, sondern haben auch eigene, quasi freischwebende Studios. Schliesslich finden sich auch Austauschverhältnisse – kooperierende Kulturförderungsinstitutionen, die sich gegenseitig Kunstschaaffende zuschicken und so gleichermaßen als entsendende wie auch als empfangende Instanzen fungieren.⁵ Diese Institutionen bilden eigentliche Drehscheiben für Künstleraufenthalte.

Dass die institutionelle Landschaft des »Artist in Residence« unübersichtlich ist und auch ausgeklügelte Internetsuchmaschinen die Verworrenheit nur beschränkt zu durchdringen vermögen, hängt nicht allein mit der Heterogenität der Praxis und der Vielzahl der involvierten Akteure zusammen, sondern massgeblich auch mit den komplexen räumlichen Voraussetzungen und Implikationen dieser Politiken. Typischerweise haben die öffentlichen (und nicht selten auch die privaten) Kulturförderungsinstitutionen einen Zuständigkeitsbereich definiert, der räumlich konturiert ist. Dieses Phänomen der räumlich strukturierten Einzugs- und Zuständigkeitsbereiche hängt natürlich auch (aber nicht nur) mit dem Umstand zusammen, dass es sich beim Staat um ein soziales Gebilde handelt, das – um mit Simmel zu sprechen – in konstitutiver Weise von der Möglichkeit Gebrauch macht, mit einer bestimmten Bodenausdehnung zu verschmelzen.⁶ Auch die innerstaatlichen Differenzierungen im Bereich der Kulturförderung involvieren häufig räumliche Referenzen. Während Künstlerstätten, die primär einladen oder bei denen sich Kunstschaaffende direkt bewerben können, meist keine Einschränkungen hinsichtlich der räumlich-sozialen Herkunft der Bewerber kennen, sind solche im Bereich der entsendenden sowie austauschenden Institutionen omnipräsent. Dieser Ortsbezug ist keineswegs ausschliesslich eine Frage der Staatsbürgerschaft; meist ist eine minimale Aufenthaltsdauer an einem Ort entscheidendes Kriterium, ob man in den »Zuständigkeitsbereich« einer bestimmten Kulturförde-

rungsinstitution fällt oder nicht: Häufig wird der Kreis der potentiellen Stipendiatinnen und Stipendiaten auf der Grundlage räumlich und zeitlich definierter Zugehörigkeit zu einem lokalen Gemeinwesen gezogen. Konsequenz dieser Praxis ist, dass die grundsätzlich zur Verfügung stehenden Atelierstipendien und »Artist in Residence«-Programme je nach Staatsbürgerschaft, Wohn- und Niederlassungsort stark variieren. Diese Varianz betrifft nicht allein die freischwebenden Ateliers, sondern zentral auch die Möglichkeit, an einer internationalen Künstlerstätte zu residieren, da die Zugänge über weite Strecken durch lokale Institutionen geregelt werden. Die »Unübersichtlichkeit« der institutionellen Landschaft hängt massgeblich damit zusammen, dass es eine Frage ist, wo es welche Künstlerateliers gibt, und eine andere, von welchen Orten aus diese überhaupt potentiell zugänglich sind.

Die holländische Organisation Trans Artists betreibt seit gut zehn Jahren eine Internetplattform, welche die weltweit bestehenden Institutionen und Programme, deren Ausrichtung und Zulassungsbedingungen inventarisiert und öffentlich zugänglich macht. Die Residenzen sollen möglichst flächendeckend und aktualisiert abgerufen werden können. Wenn auch eine vollständige Inventur der global bestehenden (und sich ständig verändernden) Praktiken ein unrealisierbares Ziel ist, so verschafft diese Plattform international doch den besten Einblick in deren Spannweite. In Kombination mit den Teilnehmerlisten wichtiger internationaler Künstlerstätten ermöglicht sie zumindest annäherungsweise eine Einschätzung der räumlichen Verteilung der Residency-Praxis. Die Informationsplattform macht deutlich, dass dieses Instrument global diffundiert ist; hinsichtlich der Dichte zeichnen sich indes erhebliche Unterschiede ab. Für Europa, Nordamerika, Asien und Australien sind am meisten Programme aufgeführt, für Südamerika, den Mittleren Osten und Afrika vergleichsweise wenige. Wenn man sich die Beteiligung an den wichtigen internationalen Künstlerstätten ansieht – an der Cité Internationale des Arts in Paris, am ehemaligen Studioprogramm des P.S.1 (MoMA) in New York, dem International Studio and Curatorial Program (ISCP) und der Location One in New York, dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin sowie dem Schloss Solitude in Stuttgart –, so zeichnet sich eine vergleichbare Ordnung ab. Sowohl hinsichtlich der empfangenden als auch der entsendenden und austauschenden Institutionen scheint die Dichte in Europa sowie in Nordamerika, Australien und Asien am höchsten zu sein; demgegenüber ist sie in Südamerika, dem Mittleren Osten und Afrika (insbesondere in Zentralafrika) gering.

Dass sich das institutionelle Muster des »Artist in Residence« zwar in unterschiedlicher Dichte, aber gleichwohl global durchgesetzt hat, lässt sich, wie die neo-institutionalistische Perspektive betont, kaum rein endogen erklären. Die Entsendungsdynamiken haben sich in der Nachkriegszeit zunächst langsam und ab den 1990er Jahren geradezu explosionsartig ausgebreitet und

5 Exemplarisch kann auf die Aktivitäten von IAAB (Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel) verwiesen werden. Vgl. <http://www.iaab.ch/iaab-d-32.asp>, 5. August 2008

6 Simmel (1992 [1908]: 690-693)

sind dabei zu einem legitimen Standbein der Kulturförderung avanciert. Angesichts dieser Diffusion lässt sich durchaus von einer Isomorphisierung der Kulturförderung sprechen; allerdings sind Heterogenitäten in der Form, Ausrichtung und Interpretation augenfällig. An der Ausbreitung dieses in sich keineswegs homogenen Musters haben verschiedene Komponenten mitgewirkt. Ohne die Diffusion des Nationalstaates und die Durchsetzung der (öffentlichen) Kunst- und Kulturförderung als zentralem nationalstaatlichem Verantwortungsbereich wäre die Praxis undenkbar. Auch hätte es kaum zu einer derart breiten und rasanten Ausbreitung kommen können, gäbe es nicht Vorgängerkonstellationen, auf die sich diese Art der Kulturförderung zu stützen vermag. Dies gilt einerseits für die gut fünfhundertjährige Tradition der Künstlerentsendungen, wie sie zunächst an den Höfen zum Einsatz kamen und später von (staatlichen) Akademien in Form von Preisen und Stipendien institutionalisiert wurden. Diese Form der Kulturförderung verfügte über eine hohe Legitimität und passte zur Ausdifferenzierung des Funktionssystems der Kunst und zur Bildung von räumlichen Zentren. Die historischen Formen bilden nicht nur einen stilistischen Fundus, aus dem sich die heutige Praxis speist; vielmehr fungieren sie auch als Möglichkeit einer traditionalistischen Rechtfertigung der gegenwärtigen Entsendungspraxis. Andererseits bezieht sich dieses institutionelle Muster auf von Kunstschaffenden selbständig unternommene Reisen und selbstverwaltete Künstlerkolonien. Explizite Bezugnahmen auf diese Tradition von Seiten der Programmverantwortlichen und Kulturbeauftragten kommen einer doppelten Legitimierung gleich, insofern sie das eigene Tun auf der einen Seite traditionalistisch rechtfertigen und auf der anderen Seite die institutionellen Aktivitäten in eine Linie mit quasi eigensinnigen künstlerischen Tätigkeiten stellen. Dazu später mehr. Die Problematik der Legitimierungsstrategien lässt sich im Kontext der frühen internationalen Künstlerstätten studieren, die massgeblich zur Etablierung dieses Mediums der Kulturförderung beigetragen haben. Diese Häuser, in denen die vorliegende Studie einen zentralen Diffusionsmechanismus sieht und die im Folgenden genauer ins Auge zu fassen sind, entstanden in verschiedenen Kunstzentren (Paris, London, Berlin, New York) ab den 1960er Jahren. Ihnen inhärent in geradezu konstitutiver Weise die Tendenz zur globalen Verbreitung von Atelierstipendien.⁷

7 Diese Tendenz lässt sich anhand von Fallbeispielen zur schweizerischen Kulturförderungslandschaft genauer beleuchten. Vergleichbare Dynamiken diskutiert Bydler hinsichtlich der Kulturförderungslandschaft von Schweden. Auch da waren die ersten staatlichen Atelierstipendien mit Entsendungen an die Künstlerstätten P.S.1 und an das Künstlerhaus Bethanien verbunden, wobei sich ausgehend von diesen Engagements (vornehmlich mit der Etablierung von IAPSIS) die Entsendungspraktiken ausweiteten und vermehrt auch mit Einladungen beziehungsweise Ateliers im eigenen Land gearbeitet wurde. Vgl. Bydler (2004: 233f.); <http://www.iaspis.com/>, 6. Juli 2008 – Reise­stipendien sowie die Finan-

Internationale Künstlerstätten, lokale Indizes

Die erste und nach wie vor grösste internationale Künstlerstätte, die systematisch auf eine Vielzahl staatlicher Entsender setzte – die Cité Internationale des Arts in Paris – öffnete 1965 ihre Tore. Sie umfasst heute mehr als 300 Ateliers: Auf das Hauptgebäude an der Rue de l'Hôtel de Ville und Umgebung entfallen rund 280 »ateliers-logements«; 30 weitere finden sich an der Rue Norvins (Montmartre).⁸ Die Künstlerstätte umfasst zudem Ausstellungsräume, einen Skulpturengarten, verschiedene Werkstätten, Labors sowie Übungs- und Konzerträume für Musik und Tanz. Seit der Eröffnung weilten etwa 20'000 Kunstschaffende aus den verschiedensten Kunstsparten und Regionen als Stipendiaten an der Cité.⁹

Die Gründung dieser Künstlerstätte ist massgeblich als Reaktion auf die Zerstörung von Paris als Kunstzentrum im Kontext des zweiten Weltkrieges zu sehen. »Souvent découragés par les difficultés de l'immédiat après-guerre«, finden Kunstschaffende ihren Weg nach Paris nur noch schwer, so die Ausgangsdiagnose.¹⁰ Mit dem Bau eines grossen Atelierkomplexes sollte Infrastruktur zur Verfügung gestellt und die Aufenthalte in der Stadt institutionalisiert werden. Treibende Kraft hierbei war der Architekt Félix Brunau (die Cité wird nicht selten als sein Lebenswerk bezeichnet), der zusammen mit Paul Léon (Directeur Général Honoraire des Beaux-Arts) und dem finnischen Maler Eero Snellman die »Fondation de la Cité Internationale des Arts« gründet hat.¹¹ Die Stadt Paris stellte an zentraler Lage – schräg vis-à-vis von Notre Dame – ein Grundstück im Ausmass von 15'000 Quadratmetern für den

zierung von Künstleraufenthalten in Kunstzentren sind, wie gesagt, keine neuen Phänomene. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren vornehmlich l'Association française d'action artistique (AFAA) sowie der Deutsche Akademische Austausch Dienst (DAAD) bzw. das Goethe Institut einschlägig engagiert. Bydler (2004: 53).

8 <http://www.citedesartsparis.net/>, 13. Mai 2008 – Die Cité wurde nach der Eröffnung des Hauptgebäudes im Jahre 1965 laufend ausgebaut; 1972 wurden an der Rue Norvins (Montmartre) dreissig Ateliers eröffnet sowie ab den 1980er Jahren in der Nähe des Hauptgebäudes sechzig weitere Studios gegründet. Cité Internationale des Arts (1991a: 10)

9 <http://perso.orange.fr/citedesarts/citedesartsparis.html>, 16. Juni 2009

10 Cité Internationale des Arts (1991a: 10)

11 Cité Internationale des Arts (1991a: 10), Fondation de la Cité Internationale des Arts, Statuts (1982) – Seit 1957 ist diese Fondation gemäss Beschluss des Conseil d'Etat eine Stiftung »reconnue d'utilité publique«. Die Cité wird von einem Conseil d'Administration geleitet, dem Repräsentanten des Staates bzw. der Stadt Paris, Mitglieder der Académie des Beaux-Arts sowie verschiedene Einzelpersonen angehören. Seit einigen Jahren verfügt die Cité über eine dreiköpfige Direktion. Vgl. Liste des Membres du Conseil d'Administration, Cité Internationale des Arts Paris, Juin 2007; <http://www.citedesartsparis.net/>, 27. April 2008; Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

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

Einige wenige Ateliers werden direkt von der Cité an Kunstschaffende (typischerweise an ehemalige Stipendiaten) vergeben. In der überwiegenden Mehrheit ist der Zugang indes via dezentrale, entsendende Institutionen vermittelt. Die Cité basiert auf einem System von »fondateurs«: Die einzelnen Studios werden nicht, wie dies häufig bei Residenz-Programmen der Fall ist, vorübergehend an Kulturförderungsinstitutionen vermietet, sondern vielmehr dauerhaft zur Subskription freigegeben. Dieses System fusst auf einem Pachtvertrag mit der Stadt Paris und räumt den subscribierenden Institutionen das Recht ein, gegen Bezahlung einer bestimmten Summe bis mindestens ins Jahr 2060 (sic!) Kunstschaffende an die Cité entsenden zu können.¹² Seit der Gründung der Künstlerstätte konnten aus ca. fünfzig Ländern Stiftungen und Organisationen als »fondateurs d'ateliers« gewonnen werden. Die meisten stammen aus Frankreich selbst (107), gefolgt von Deutschland (20), der Schweiz (17), China (16) und Japan (13). Stark unterrepräsentiert sind afrikanische und südamerikanische Länder. Dass aus diesen Regionen gleichwohl immer wieder Künstlerinnen und Künstler an der Cité weilten, hängt damit zusammen, dass die von französischen Organisationen gegründeten Ateliers teilweise konsequent an Kunstschaffende aus dem Ausland vergeben werden. Unter den »fondateurs d'ateliers« finden sich sehr unterschiedliche Organisationen. Im Falle der USA beispielsweise – sie verfügt über fünf Ateliers – sind es hauptsächlich Universitäten. Während in den Anfangsjahren das Ehepaar Brunau durch intensive Reisetätigkeit Förderinstitutionen an der Cité zu beteiligen suchte und aktiv Subskribenten einwarb, leidet die Künstlerstätte heute gemäss Sidney Peyroles an Platzknappheit.¹³ Verschiedene interessierte Institutionen finden sich in einer Art Warteschlange, von der augenscheinlich unklar ist, wie lange sie dauern wird und ob die Cité überhaupt ausgebaut werden kann oder soll.

In ihren Grössendimensionen sowie von der Anlage her ist diese Institution im Feld der Kunst bis heute singular geblieben. Die Konturen – insbe-

12 Vgl. Cité Internationale des Arts, Acte de Souscription entre les soussignes, Modellvertrag vom April 2008 – Faktisch nehmen gemäss Sidney Peyroles die »fondateurs d'ateliers« die Selektion der Kunstschaffenden vor; formal gesehen hat indes der Conseil d'Administration die Entscheidungsbefugnis inne. Die von den finanzierenden Organisationen vorgeschlagenen Stipendiaten werden von der Commission d'Admission geprüft. Vgl. Règlement intérieur de la Cité Internationale des Arts (Fondation reconnue d'utilité publique par décret du 14 septembre 1957), Januar 1992

13 Gemäss Peyroles ist vornehmlich Simone Brunau für die starke Vertretung von asiatischen beziehungsweise chinesischen Subskribenten verantwortlich. Experteninterview mit Sidney Peyroles vom 14. April 2008

sondere die Betonung der Internationalität – erinnern vom Prinzip her lose an die gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin auftauchenden grossen internationalen Kunstausstellungen, vor allem an die Biennale Venedig mit ihren nationalen Pavillons.¹⁴ Auch im Falle der Cité versteht sich Internationalität massgeblich als eine Zusammenführung von verschiedenen Nationen beziehungsweise Nationalitäten, repräsentiert durch die jeweiligen Kunstschaffenden. Im Unterschied zu den Weltausstellungen sind indes massgeblich auch subnationale sowie nicht-staatliche Akteure am Unterfangen der Cité beteiligt.

In Sachen Selbstthematisierung pflegt die Künstlerstätte eine bemerkenswerte Nüchternheit und Zurückhaltung. In den Statuten wird der Stiftungszweck ausschliesslich im Bereich der Infrastruktur – in der Errichtung und dem Unterhalt von Künstlerateliers – ausgemacht.¹⁵ Die knapp gehaltene Selbstbeschreibung im Internet rückt die Professionalität der beherbergten Kunstschaffenden in den Mittelpunkt; mit dem Aufenthalt an der Künstlerstätte wird vornehmlich die Möglichkeit assoziiert, in Frankreich zu arbeiten: »La Cité Internationale des Arts a pour vocation d'accueillir des artistes professionnels qui souhaitent développer un travail artistique en France.«¹⁶ In einigermaßen lakonischem Stil werden Aspekte der Organisation und der Infrastruktur zur Sprache gebracht. Pathetische Auslegungen der Internationalität – etwa im Sinne von Völkerverständigung – oder Beschwörungen des Kosmopolitischen fehlen gänzlich. Ein solcher Diskurs findet sich ausschliesslich in der Schrift zum fünfundzwanzigjährigen Geburtstag der Institution – augenscheinlich die einzige Publikation, die die Künstlerstätte zur eigenen Struktur, Geschichte und Mission herausgegeben hat.¹⁷ Im Falle der Cité sind nicht allein Fremd-, sondern weitgehend auch Selbstbeschreibungen (in Form von Broschüren etc.) eine Rarität. Im zweiteiligen Jubiläumsband – er umfasst einerseits einen Ausstellungskatalog (»50 artistes pour le 25e anniversaire«), andererseits eine Chronologie der Ereignisse, eine Inventur der Stipendiatinnen und Stipendiaten sowie mehrere kürzere Essays – wird die Cité als »Ba-

14 Schneemann (1996); Grasskamp (1995: 131-133)

15 Da heisst es: »L'établissement dit *Fondation de la Cité Internationale des Arts* créé par MM. Félix BRUNEAU, Paul LEON, Eero de SNELLMAN, a pour objet: – de réunir les ressources et concours nécessaires tant pour la construction, l'aménagement, l'exploitation et l'entretien des bâtiments et installations des services communs de la Cité Internationale des Arts que pour la construction, l'aménagement et la gestion de maisons et d'ateliers d'artistes à édifier sur les terrains affectés à cette Cité; – d'assurer la construction, l'aménagement, l'entretien et la gestion de ces services communs, maisons et ateliers.« Vgl. Statuten der Fondation de la Cité Internationale des Arts (Reconnue d'utilité publique par décret du 14 septembre 1957), November 1982

16 <http://www.citedesartsparis.net/>, 17. März 2008

17 Cité Internationale des Arts (1991a); Cité Internationale des Arts (1991b)

bel heureuse«¹⁸ sowie als Stätte der Freiheit und der Überwindung nationaler Partikularitäten charakterisiert:

«Une loi domine à toutes les autres, celle de la liberté et de la tolérance. Quelle que soit leur appartenance ethnique, religieuse, idéologique ou artistique, qu'ils soient encore élèves ou déjà maîtres réputés, qu'ils soient réfugiés politiques ou désignés par leurs Gouvernements, les Résidents sont des artistes libres, dont la seule obligation est de respecter la liberté des autres.»¹⁹

Die Cité wird dieser Beschreibung zufolge zusammengehalten »par un même désir de création« sowie durch einen Geist der Gemeinschaftlichkeit, der die Einzelarbeiten speist.²⁰

In den 1970er Jahren entstanden in den Städten London, New York und Berlin weitere Institutionen, die in der kulturpolitischen Landschaft eine wichtige Rolle spielten (beziehungsweise nach wie vor spielen). In allen drei Fällen steht zunächst die Aneignung von ungenutzten Räumlichkeiten für künstlerische und kulturpolitische Zwecke im Vordergrund. Das Studio Programm des P.S.1 in Queens/New York entstand aus dem »Institute for Art and Urban Resources«, 1971 initiiert durch Alanna Heiss und Brendan Gill. Dieses Institut war hauptsächlich auf die Nutzung von leer stehenden Räumlichkeiten in New York City für künstlerische und kuratorische Arbeit ausgerichtet.²¹ Zwei Projekte konnten längerfristig konsolidiert werden: Einerseits »The Clocktower« in Lower Manhattan (ab 1973), andererseits (ab 1976) »Project Studios One (P.S.1)« in den Mauern der vom Abriss bedrohten, ersten Public School in Queens. Neben verschiedenen Ausstellungs- und Büroräumen wurde hier ein internationales Studioprogramm eingerichtet, wohin ab 1977 bis ins Jahr 2004 regelmässig Künstler geschickt wurden. In den ersten Jahren waren vor allem US-amerikanische Kunstschaffende im Programm vertreten; später nahmen jeweils rund 13 ausländische und 7 US-amerikanische Kunstschaffende pro Jahr am Programm teil, wobei unter den erstgenannten primär Künstler aus westeuropäischen sowie asiatischen Ländern und Australien präsent waren. Der mittlere Osten, Afrika sowie Lateinamerika fehlten weitgehend.²² Wegen der Teilnahme von Venezuela konnte sich das Programm ab Mitte der 1980er Jahre gleichwohl auf fünf Kontinente stützen. In den Publikationen der Institution finden sich verschiedene Hinweise, die ein möglichst breites Einzugsgebiet der Kunstschaffenden in geokultureller und sozialräum-

18 Cité Internationale des Arts (1991a: 5)

19 Cité Internationale des Arts (1991a: 6)

20 Cité Internationale des Arts (1991a: 6)

21 http://www.ps1.org/ps1_site/content/view/13/46/, 21. April 2008

22 <http://www.ps1.org/cut/allartists.html>, 29. September 2004

licher Hinsicht als Idealfall unterstellen.²³ Die Teilnahme der Länder blieb jedoch ausgeprägt an ökonomische Ressourcen und Politiken gebunden.²⁴

Dass das renommierte Residenz-Programm im Jahre 2004 eingestellt wurde, wird gemeinhin mit der Übernahme des P.S.1 durch das MoMA vier Jahre zuvor in Verbindung gebracht. Dies bedeutete zum einen andere ökonomische Möglichkeiten – die Mitfinanzierung durch gesponsorte Studios wurde gewissermassen hinfällig; zum anderen stand das Studio Programm zu den Bestrebungen, das Haus weltweit als eine der wichtigsten Ausstellungsstätten für zeitgenössische Kunst – als »leader in cutting-edge art« – zu positionieren, etwas quer.²⁵ Auch wenn das P.S.1 seit jeher die Auswahl der Stipendiaten weniger stark als andere Institutionen den entsendenden Häusern überlassen hatte, wurden die eingeladenen Kunstschaffenden als zu wenig selektiv und spezifisch wahrgenommen.

Anders als im Fall der Cité hat das P.S.1 regelmässig Schriften publiziert – vornehmlich Ausstellungskataloge zu den jährlichen Shows mit Arbeiten der Programmteilnehmenden. Diese Kataloge sind nicht zuletzt Orte einer Theoretisierung des Residenz-Phänomens. Während im Jubiläumsband der Cité das Bild eines glücklichen Babels sowie die Prinzipien der Freiheit und der Gemeinschaftlichkeit in Anschlag gebracht werden, stösst man in den Schriften des P.S.1 primär auf die Figur des Nomaden. Diese Figur ist im künstlerischen Feld seit den 1990er Jahren überaus präsent, wobei nicht selten – so auch im Falle des P.S.1 – auf Gilles Deleuze und Félix Guattari rekurriert wird.²⁶ Charlotte Bydler betont, deren Nomadologie »must have seemed to be an apt description of the extensive travel artists in residency face«. ²⁷ Das Bild des Nomaden – »at home everywhere and nowhere at the same time« – impliziert eine intensive Mobilität als Selbstzweck sowie ein kosmopolitisches Profil, dem hohe Wertigkeit attestiert wird: »The nomad artist was [...] looked upon as a privileged person, ideally equipped to cope in a complex and hybridized contemporary culture.«²⁸

Etwa zeitgleich zum Institute for Art and Urban Resources, aus dem das P.S.1 resultierte, tauchte in Berlin das Künstlerhaus Bethanien auf. Auch hier standen zu Beginn des Programmes ungenutzte Räumlichkeiten sowie der Wille zu ihrer Aneignung für künstlerische und kuratorische Produktionen im Zentrum. Das Künstlerhaus Bethanien findet sich in den Räumen der ehemaligen Central-Diakonissen- und Krankenanstalt Bethanien, die König Fried-

23 P.S.1/The Clocktower (1985); P.S.1 Museum/The Clocktower (1995); Bydler (2004: 51ff.)

24 Bydler (2004: 51ff.)

25 <http://ps1.org/about/affiliation/>, 16. Juni 2009

26 P.S.1 Museum/The Clocktower (1995)

27 Bydler (2004: 52)

28 Bydler (2004: 52)

rich Wilhelm der IV. von Preussen 1847 erbauen liess. Anfang der 1970er Jahre sollte das in Kreuzberg gelegene, »nüchterne Stadtschloss« abgerissen werden.²⁹ Vor allem der Widerstand von Hausbesetzern weckte ein geschärftes, öffentliches Problembewusstsein hierfür. Der Denkschmalschutz trat schliesslich zur »Rettung Bethaniens« an und präsentierte neue Nutzungskonzepte.³⁰ Das Konzept einer Künstlerstätte wurde vornehmlich von Seiten der Akademie der Künste ins Spiel gebracht und durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst DAAD gestützt, der das »Berliner Künstlerprogramm«, ein auf die Ford Foundation zurückgehendes, 1963 gegründetes Residenzprojekt führte.³¹ Mit der Etablierung einer Künstlerstätte verband man – so der Gründungsdirektor Michael Haerter – die Hoffnung, dem »Publikum des Nachkriegsberlin wieder einen Hauch jener Internationalität zu vermitteln, die dem Vorkriegsberlin so selbstverständlich und seit eh und je das Lebenselement der Künste gewesen« sei.³² Im November 1974 nahm das Künstlerhaus seine Arbeit auf. Die heute 20 Ateliers wurden nach und nach ausgebaut und bezugsbereit gemacht. Neben den Studios umfasst das Künstlerhaus auch ein Media Arts Lab sowie rege genutzte Ausstellungs- und Veranstaltungsräume. Nicht zuletzt ist die Stätte seit Jahren verlegerisch aktiv, hat zahlreiche Bücher und Kataloge veröffentlicht und ist Herausgeberin einer Zeitschrift. Bethanien wird vom Land Berlin als gemeinnützige Institution unterstützt, wirbt indes den überwiegenden Teil der Projektmittel selbst ein und wird von den entsendenden Institutionen mitfinanziert. Die Aufenthalte betragen üblicherweise 12 Monate und werden mehrheitlich von der öffentlichen Kulturförderung der Entsendungsländer getragen. Seit mehreren Jahren vergeben zudem die Philip Morris Kunstförderung sowie der DAAD jährlich zwei bis drei Stipendien. Direkte Bewerbungen sind nicht möglich.³³ Mittlerweile waren gut 650 Kunstschaffende der Sparten visuelle Kunst, Musik, Theater, Literatur, Tanz und Architektur aus rund 30 Ländern als Stipendiaten in Bethanien.³⁴ Ein grosses Interesse von Seiten der Kulturförderer an einer

29 Künstlerhaus Bethanien (2000: 7); <http://www.bethanien.de/kb/index/trans/de/page/history>, 23. April 2008

30 Künstlerhaus Bethanien (2000: 8)

31 Künstlerhaus Bethanien (2000: 9) – Das leer stehende Bethanien hatte bezüglich der Nutzung vielseitige Begehrlichkeiten geweckt. Das Konzept des Künstlerhauses vermochte sich nicht problemlos durchzusetzen. Im Sommer 1973 beschloss das Abgeordnetenhaus von Berlin indes die Errichtung des Künstlerhauses sowie einer Druckwerkstatt. Im Herbst desselben Jahres wurde mit der Akademie der Künste sowie dem DAAD als Gesellschafter und dem Senator für Wissenschaft und Kunst als Zuwendungsgeber der Gesellschaftsvertrag der Künstlerhaus Bethanien GmbH geschlossen. Künstlerhaus Bethanien (2000: 11)

32 Künstlerhaus Bethanien (2000: 9)

33 Künstlerhaus Bethanien (2007: 101);

<http://www.bethanien.de/kb/index/trans/de/page/applications>, 24. April 2008

34 Künstlerhaus Bethanien (2007: 34)

Programmteilnahme besteht vornehmlich seit 1989 und hat ähnlich wie bei der Cité Internationale des Arts schnell das Atelierangebot überstiegen.³⁵

Bethanien ist wohl die Künstlerstätte, die (einhergehend mit der regen Publikationstätigkeit) am intensivsten Selbstbeschreibung und Theoretisierung der eigenen Praxis betreibt. Darunter finden sich verschiedene Momente, die sich mit den Positionierungen der Cité und des P.S.1 decken. Dies gilt zum einen für das Lob der Entgrenzung, das im Falle von Bethanien massgeblich am Konzept der »Transkulturalität«, aber auch am »Nomadismus« festgemacht wird.³⁶ Bethanien wird dabei in positiver Weise als »klassische Durchreise-Station« charakterisiert und das Phänomen der Künstlerstätten auf transkulturelle Migration zurückgeführt:

»Hier finden wir [...] den eigentlichen Ursprung der Künstlerhäuser: In der grossen Wanderschaft der Künstler, deren Werkstatt die Welt ist, und in ihrem Bedürfnis, sich temporär kreativen Gemeinschaften anzuschliessen, *in situ* zu forschen und aus frischer Erfahrung die eigene Kunst zu erneuern. Man könnte es – ein wenig übertreibend – eine Sache der Evolution nennen, dass die postmodernen Codes der Mobilität und Temporalität sich ihre eigenen kulturellen Werkzeuge (und selbstverständlich ihre materiellen und virtuellen Technologien) schaffen.«³⁷

Auch das Konzept der »kollektiven Kreativität« spielt eine wichtige Rolle und taucht verschiedentlich auf, wobei Gründungsdirektor Micheal Haerter zu den »geistigen Ahnen« konkret die Secession der Künstler in Wien und Berlin zählt.³⁸ Der spätere Geschäftsführer Christoph Tannert sieht Künstlerhäuser in der Tradition von Künstlerinitiativen wie der Fabrik von Andy Warhol oder der »Umwidmung von Nicht-Kunsträumen durch Künstler.«³⁹ Charakteristisch für die Selbstbeschreibung des Künstlerhauses ist eine Semantik des Widerständigen, Anderen, Alternativen. So beschreibt Haerter die Aktivitäten des Künstlerhauses als eingebettet in die »alternative« Tradition der Moderne sowie als bewusste Opposition »zur sogenannten Museumkunst.«⁴⁰ Tannert beschreibt Bethanien explizit als einen für die künstlerische Arbeit unverzichtbaren Gegenort:

35 Künstlerhaus Bethanien (2000: 37)

36 Künstlerhaus Bethanien (2000: 24, 38)

37 Künstlerhaus Bethanien (2000: 38)

38 Künstlerhaus Bethanien (2000: 16) – In markantem Kontrast zur Semantik des Kollektiven werden im selben Text Töne angeschlagen, die eher ein Konzept des Einzelgenies implizieren. So hält Haerter fest, die Selektionskriterien hätten sich am Ideal der »künstlerischen Exzellenz und Originalität« zu orientieren: »Es geht vor allem um die Entdeckung und Förderung von Talent und Persönlichkeit.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 18).

39 Künstlerhaus Bethanien (2007: 20)

40 Künstlerhaus Bethanien (2000: 16)

»Hier kann an Grundlagen geforscht, projiziert, überdacht werden, was vielleicht in der Hektik der täglichen Arbeitserfüllung gar nicht möglich ist: einen Gedanken zu fassen, wild weiter zu denken und am Ende zu einem Höhenflug zu starten. Bethanien ist eine Startrampe, um der Erdschwere und der Harmlosigkeit zu entfliehen.«⁴¹

Beide Perspektiven konstatieren eine zweiseitige Konstellation; Bethanien ist die widersprüchliche Einheit von »Kloster und Marktplatz«.⁴² Auf der einen Seite betreibt die Stätte Öffentlichkeitsarbeit, indem die Arbeiten der Stipendiaten am Ende des Aufenthaltes interessiertem Publikum gezeigt beziehungsweise Open Studios-Veranstaltungen durchgeführt werden; auf der anderen Seite sollen die Kunstschaffenden möglichst abgeschottet sein, um sich auf die Arbeit konzentrieren zu können: So typisiert Tannert Bethanien als »temporäre[n] Rückzugsraum, eine Art Distributions-Riemen, eine Plattform der Ermöglichung, ein *Think Tank* [...], eine Werkbank, eine Workshop-Situation, ein Areal, auf dem Utopien realisiert werden können und auf dem die Künstler die Möglichkeit haben, eine gewisse Auszeit vom Marktgeschehen zu nehmen, um sehr gezielt an spezifischen Projekten zu arbeiten.«⁴³

Auch in London gab es in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren Bestrebungen der Raumeignung für Künstlerinnen und Künstler, die sich (wenn auch etwas verzögert) zu internationalen Entsendungs- und Empfangsdynamiken auswuchsen. SPACE Studios und Acme Studios wurden 1968 beziehungsweise 1972 von Kunstschaffenden gegründet und zielen beide vornehmlich auf Kunstförderung »by providing artists with affordable studio and living space«.⁴⁴ Im Zentrum der institutionellen Bestrebungen und der Selbstbeschreibungen steht die räumliche Infrastruktur. 1968 konnte SPACE umfangreiche leer stehende Räumlichkeiten in den St. Katharine's Docks für künstlerische Zwecke nutzen. Dieses Projekt soll nicht nur innerhalb der britischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft zum Vorbild avanciert sein (insbesondere für Acme), sondern auch massgeblich das Modell für das P.S.1 in New York, Wasps Artists' Studios in Glasgow und das Künstlerhaus Bethanien in Berlin abgegeben haben.⁴⁵ Die Gründer Bridget Riley, Peter Sedgley und Peter Townsend verweisen indes ihrerseits auf Inspirationsquellen in Form von besuchten New Yorker »artists spaces« – streng linear dürften sich die Beobachtungs- und Imitationsdynamiken kaum zugetragen haben, wenn

41 Künstlerhaus Bethanien (2007: 26)

42 Künstlerhaus Bethanien (2000: 18)

43 Künstlerhaus Bethanien (2007: 19)

44 <http://www.acme.org.uk/acme.php>, 28. April 2008; Acme Studios (2008)

45 http://www.spacestudios.org.uk/All_Content_Items/About_SPACE/History/; 26. August 2008; Künstlerhaus Bethanien (2007: 20)

auch die Signalwirkung des Projekts in den St. Katharine's Docks nicht zu unterschätzen ist.⁴⁶

SPACE Studios ist nach wie vor eine wichtige Organisation in London und verfügt mittlerweile über fünfzehn grössere Atelierkomplexe, wobei der umfangreichste Ort »The Triangle E8« allein sechzig Ateliers umfasst.⁴⁷ Seit 2003 ist SPACE Studios am internationalen »Artist in Residence«-Geschäft beteiligt.⁴⁸ Auch Acme verfügt über eine grosse Anzahl von Stipendienprogrammen und Studios; 2008 waren es über 370 »non-residential studios« (reiner Arbeitsraum), vornehmlich in London selbst, die Kunstschaffenden zu rund einem Drittel des üblichen Marktpreises zur Verfügung gestellt werden konnten.⁴⁹ Seit 1987 betreibt Acme ein sogenanntes »International Agency Programme«. Kulturministerien und Förderorganisationen anderer Länder werden eingeladen, sich in ihren Bestrebungen, Kunstschaffenden in London Raum zur Verfügung zu stellen, durch Acme beraten und vertreten zu lassen. Zudem bietet Acme den von diesen Institutionen entsandten bildenden Künstlern »social and cultural support« etwa durch die Organisation von Anlässen, die vornehmlich auf die Generierung von Kontakten unter Kunstschaffenden zielen.⁵⁰

Vernetzte Vernetzer

Den internationalen Künstlerstätten kommt hinsichtlich der Diffusion von Atelierstipendien und der Etablierung von Residenz-Programmen zentrale Bedeutung zu: Einerseits haben sie (mitunter durch aktive Akquisition) wesentlich dazu beigetragen, das Instrument der Atelierstipendien unter staatlichen und privaten Kulturförderern zu etablieren; andererseits waren sie häufig an der Entstehung von Interessengemeinschaften und Informationsplattformen zum Phänomen des »Artist in Residence« beteiligt und wirkten so an der Konsolidierung und Verbreitung von Künstlerstätten mit. Die Landschaft der Künstlerresidenzen besteht nicht allein aus entsendenden, empfangenden und austauschenden Institutionen sowie Kunstschaffenden auf Durchreise, sondern massgeblich auch aus verschiedenen flankierenden Gebilden. Hierzu zählt vornehmlich Res Artis (International Association of Residential Arts

46 http://www.spacestudios.org.uk/All_Content_Items/About_SPACE/History/, 26. August 2008

47 http://www.spacestudios.org.uk/blogcategory/Studio_Sites2/, 26. Juni 2009

48 http://www.spacestudios.org.uk/blogcategory/Artist_Residencies/, 26. August 2008

49 <http://www.acme.org.uk/studios.php>, 28. April 2008

50 Alle auf diese Weise durch Acme vermittelten Studios befinden sich in East London. <http://www.acme.org.uk/international.php>, 28. April 2008

Centers), »the largest existing-network of artist residency programmes.«⁵¹ Es handelt sich hierbei um eine Interessengemeinschaft von Künstlerstätten, die mit finanzieller Unterstützung von Seiten der Europäischen Kommission (Generaldirektion für Bildung und Kultur) Anfang der 1990er Jahre ins Leben gerufen wurde.⁵² Ausgangspunkt war ein Treffen von knapp zehn Programmverantwortlichen im Rahmen einer EU Konferenz in Griechenland zum Thema der »European Cultural Networks«. An der Etablierung der Struktur Res Artis war federführend Michael Haerdter, Gründungsdirektor des Künstlerhauses Bethanien, Berlin beteiligt. Er fungierte als erster Präsident des Netzwerkes und betont rückblickend, dass Res Artis »offenbar mit historischer Notwendigkeit« entstand.⁵³ Die Gründungsversammlung fand 1993 in Berlin statt. An ihr waren gut zwanzig Vertreterinnen und Vertreter internationaler Künstlerhäuser aus Deutschland, Frankreich, England, Irland, den Niederlanden, Polen, Spanien, der Schweiz und den USA zugegen. Eine zentrale Aufgabe der Allianz wurde in der »weltweite[n] Hilfestellung bei der Neugründung von Künstlerhäusern in ideeller und praktischer Hinsicht« ausgemacht.⁵⁴ Mittlerweile umfasst Res Artis 200 Programme aus 49 Ländern sowie verschiedene assoziierte Mitglieder, die ihrerseits Interessengemeinschaften und (teils nationale) Netzwerke von Künstlerstätten bilden, wie beispielsweise die Alliance of Artists Communities, Artists in Residence CH, Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes, UNESCO International Fund for the Promotion of Culture und andere.⁵⁵ In den vergangenen Jahre hat die Organisation im Rahmen des »Res Artis Diversity Project« Bestrebungen unternommen, Künstlerstätten und Kulturförderungsinstitutionen zu stärken, die ihrerseits vergleichsweise intensiv Kunstschaffende fördern, die nicht aus Europa und Nordamerika stammen; zudem wird auf eine stärkere Verbreitung von Künstlerstätten in Asien, Afrika und Südamerika hingewirkt.⁵⁶ Die Organisation sammelt, koordiniert und veröffentlicht Informationen zu Zentren und Aufenthalten. Ihre Hauptmission sieht sie indes darin, im Rahmen von regelmäßig stattfindenden, mehrtägigen Zusammenkünften Probleme zu diskutieren, die den »Artist in Residence« tangieren. Sie sieht sich als Drehscheibe von »ideas and creative models« und hat durchaus selbstbestätigende Züge, insofern sie die diagnostizierte Bedeutsamkeit von Residency-Programmen für die künstlerische Praxis zu kommunizieren sucht: »Res Artis is promoting the

51 <http://www.resartis.org/>, 24. April 2008

52 Mittlerweile wird die Interessengemeinschaft von verschiedenen öffentlichen und privatrechtlichen Institutionen und Fonds weltweit finanziert.
<http://www.resartis.org/>, 24. Juni 2009

53 Künstlerhaus Bethanien (2000: 39)

54 Künstlerhaus Bethanien (2000: 39)

55 <http://www.resartis.org/index.php?id=260>, 24. Juni 2009

56 <http://www.resartis.org/index.php?id=36>, 20. Mai 2008

understanding of the catalytic role residential arts centers play in the development of Contemporary Arts in all cultures worldwide and across all creative media.«⁵⁷ Alle rund zwei Jahre wird ein themenspezifisches »General Meeting« von beachtlichem Umfang organisiert; zudem finden zwischen- durch regelmässig kleinere Tagungen statt.⁵⁸

Räumlich und teils auch personell ist Res Artis mit der in Amsterdam ansässigen Organisation Trans Artists verknüpft. Trans Artists ist eine 1997 (vornehmlich mit Geldern des holländischen Staates) gegründete, öffentlich zugängliche Informationsplattform, die neben der erwähnten Internetplattform in Amsterdam auch eine Bibliothek zu Künstlerstätten und Atelieraufenthalten betreibt. Die Organisation richtet sich vornehmlich an Kunstschaffende sowie an Akteure, »that are involved in offering international residency opportunities or are interested to become involved.«⁵⁹ Trans Artists fungiert wie auch Res Artis als wichtige Instanz hinsichtlich der Verbreitung von Künstlerstätten – sowohl in institutioneller als auch in diskursiver Hinsicht. So umfasst die Internetplattform zahlreiche Erfahrungsberichte und fordert ehemalige Stipendiaten auf: »Tell us your stories. Send us your experiences!«⁶⁰ Mit der Rubrik »A.I.R. polemics« bietet die Organisation gar Gelegenheit, Unmut über den nicht zuletzt von Trans Artists selbst mitgetragenen weltweiten Boom von Residenz-Programmen loszuwerden.⁶¹

Das Atelier in der Fremde als Schaufenster

Die bestehenden »Artist in Residence«-Strukturen unterscheiden sich nicht zuletzt dahingehend, ob sie, was Sinn und Zweck der Aufenthalte angeht, eine gewisse programmatische Unterbestimmtheit pflegen und so die Konkretisierung primär den Kunstschaffenden überantworten, oder aber eine zugespitzte (explizite) Programmatik verfolgen. Engführungen finden sich in unterschiedlichen Ausrichtungen. Eine zentrale Mission, die im Zusammenhang mit Atelierstipendien immer wieder auftaucht, ist die internationale Vernetzung – die Generierung von Aufmerksamkeit sowie von feldrelevanten Kontakten.⁶² Während sich die frühen Residenz-Programme massgeblich an Raumfragen entzündeten und gewissermassen am Gesamtkunstwerk einer Zusammenführung von Kunstschaffenden aus verschiedenen Ecken der Welt orientierten, werden Künstlerstätten seit einigen Jahren (primär oder zumin-

57 <http://www.resartis.org/>, 24. Juni 2009

58 <http://www.resartis.org/index.php?id=2>, 20. Mai 2008

59 <http://www.transartists.nl/about/index.html>, 16. August 2007

60 <http://www.transartists.nl/residence/experiences.html>, 20. Mai 2008

61 http://www.transartists.nl/articles/air_polemics.138.html, 20. Mai 2008

62 Bydler (2004: 51-55); Behnke et al. (2008: 40-68)

dest teilweise) mit der Möglichkeit assoziiert, Kunstschaffende mit lokalen Akteuren in Verbindung zu bringen. Etwas überspitzt gesagt, hat sich der Diskursfokus von der Generierung einer quasi selbstgenügsamen, vorübergehenden künstlerischen Gemeinde hin zur Förderung von Einzelkarrieren und zur Generierung von spezifischen Verbindungen zur jeweiligen Szene verschoben. Das Atelier in der Fremde fungiert hierbei primär als Schaufenster, das sich durch spezifische Bewährungskriterien auszeichnet:

»Bewertungsmaßstab ist [...] weniger die Qualität der entstehenden Arbeiten, sondern der Nutzen, den ein Künstler aus diesem Aufenthalt für seine Laufbahn zu ziehen in der Lage ist. Und dieser misst sich wiederum an den Kontakten, dem Netzwerk von Galeristen, Kritikern und Kuratoren, das er während dieser Zeit aufbauen kann.«⁶³

Die Vernetzungsprogrammatisierung sowie die Semantik der Sichtbarkeit genießen eine hohe Präsenz. Wie sehr sich diese Perspektive durchgesetzt hat, wird weniger an der Anzahl Künstlerstätten ersichtlich, die konkret mit diesem Versprechen auftreten, als vielmehr an einschlägigen Selbstproblematisierungen zahlreicher Programme. Sidney Peyroles, Generaldirektor der Cité Internationale des Arts, problematisiert beispielsweise, dass die Cité am Standort Paris selbst kaum bekannt sei.⁶⁴ Er führt dies darauf zurück, dass das Haus in den vergangenen Jahren wenig Öffentlichkeitsarbeit betrieben habe, sondern primär damit beschäftigt gewesen sei, Kulturförderungsinstitutionen als Subskribenten zu gewinnen. Diesem Publizitätsmanko am Standort müsse nun aber dringend Abhilfe geschaffen werden – sei dies durch den Ausbau des Internetauftritts, sei dies durch Veranstaltungen im Stile von »open studios«. Ebenso konstatiert er die Notwendigkeit einer intensivierten Beziehungsarbeit zu anderen kulturellen Institutionen (Ausstellungsräume, Museen, Galerien etc.) in Paris. Auch im Rahmen des Arts Support-Workshops der Konferenz »New Frontiers in Arts Sociology« (Lüneburg 2007) drehte sich die Diskussion maßgeblich um die Frage, ob räumlich entlegene Programme wie etwa Worpsswede oder Schloss Bleckede in Niedersachsen legitim seien oder eine Art Exilierung der Stipendiaten bedeuten würden.⁶⁵ Gewisse Komponenten der Öffentlichkeitsarbeit und der Generierung von Aufmerksamkeit sind weit verbreitet; in dezidiertester Form ist die Vernetzungsprogrammatisierung indes primär unter den New Yorker Künstlerstätten und Studioprogrammen präsent. Dies ist vornehmlich im Kontext der unvergleichlich hohen Dichte an Institutionen

63 Schneemann (2007: 7)

64 Experteninterview mit Sidney Peyroles, Cité Internationale des Arts (Paris), 14. April 2008

65 Workshop »Support systems for the Arts: Artist-in-Residence programs in international comparison«, 1. April 2007. Vgl. hierzu auch Behnke et al. (2008)

und Akteuren dieses Ortes zu sehen – im Umstand, dass New York einen der wichtigsten »sozialen Drehpunkte« im Feld der Kunst bildet.⁶⁶ Diese Stätten und ihre Medien der Aufmerksamkeitsgenerierung sind in der New Yorker Kunstszene zu einer veritablen Branche angewachsen. Paradebeispiel für diesen Typus ist das International Studio and Curatorial Program (ISCP). Es startete 1994 mit bildenden Künstlern, dehnte sich fünf Jahre später auch auf Kuratorinnen aus und definiert sich über ein doppeltes Versprechen: Den lokalen New Yorker Institutionen will es interessante, in den USA noch weitgehend unbekanntes Kulturschaffende aus aller Welt präsentieren; den Stipendiaten sollen umgekehrt Kontakte zur New Yorker Kunstszene vermittelt werden.⁶⁷ Gegenüber der Konkurrenz positioniert sich das Programm mit Verweis auf die konkreten Bestrebungen mit dem Ziel der Zusammenführung dieser Welten:

»Like many visual arts residency programs in New York, the International Studio & Curatorial Program (ISCP) is a microcosm of the city's cultural diversity: multi-national, multi-lingual and multi-faceted. Unlike others, however, ISCP makes a concerted effort to connect its artists and curators to the local art community, while connecting the local art community with contemporary art practice from all over the world.«⁶⁸

Dass sich das Programm maßgeblich über Vernetzungsaktivitäten positioniert und legitimiert, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass es eine Liste erfolgreicher Vermittlungen führt: Diese weist vornehmlich Ausstellungen beziehungsweise Ausstellungsbeteiligungen aus, die auf der Basis der Programmteilnahme zustande gekommen sind, aber auch anderweitige Verbindungen, etwa die Anstellung einer Künstlerin als Dozentin an einer New Yorker Kunstschule.⁶⁹

Das ISCP konstruiert den Aufenthalt in New York auf der Basis von verschiedenen Medien als Schaufenster. Das Hauptinstrument sind die sogenannten »Guest Critic Series«; alle zwei Wochen werden Akteure aus der New Yorker Kunstszene eingeladen – vornehmlich Kuratorinnen, Galeristen, Kritikerinnen, nicht zuletzt auch Sammler –, um am ISCP Atelierbesuche abzustatten. Diese Besuche werden von Seiten des Programmes finanziert und zielen auf weitergehende Kooperationen zwischen Stipendiaten und Besucherinnen. Weiter wird anhand einer breit angelegten Mailingliste monatlich auf

66 Simmel (1992: 706); Glauser (2007: 412f.)

67 <http://www.iscp-nyc.org/about.html>, 14. August 2007; Interview vom 15. Februar 2006 mit Dennis Elliott, Programmdirektor ISCP

68 <http://www.iscp-nyc.org/about.html>, 14. August 2007

69 Diese laufend weitergeführte Liste ist bei der Programmdirektion auf Anfrage hin erhältlich.

die Aktivitäten des Programmes und auf die Ausstellungen der Stipendiaten aufmerksam gemacht. Schliesslich führt das Programm zweimal jährlich »Open Weekend Exhibitions« durch: Im Zeitraum von drei Tagen sind Künstlerstätte und Ateliers geöffnet und in eine Ausstellung verwandelt; die persönlich anwesenden Künstlerinnen und Künstler zeigen in ihren Studios Arbeiten und beziehen Stellung. Der Anlass soll im Rahmen einer »informal ambience« ermöglichen, in den USA noch weitgehend unbekannte Kunstschaffende kennen zu lernen.⁷⁰

Ethnographische Skizze der Open Weekend Exhibitions im Mai 2006: Der belgische Künstler Lieven De Boeck trägt ein Shirt mit der Aufschrift: »Don't talk to me – unless you are important or a curator«.⁷¹ Die Programmatik des Networking und der Sinn des Anlasses werden ironisierend aufgegriffen – das Gespräch zwischen dem Künstler und den Besuchern in expliziter Form als wenig interesselos thematisiert. Solche Brechungen sind Mangelware. Die Fragen nach der Einschätzung des Programmes, der »Guest Critic Series« sowie der laufenden Veranstaltung beantworten die partizipierenden Kunstschaffenden ausgesprochen ernsthaft. Es gäbe gute Gespräche und Kontakte; wenn man längere Zeit am ISCP verbringe, sei die Chance durchaus vorhanden, auf Leute zu stossen, die sich für die eigene Arbeit interessieren würden, betont etwa Kristian Kozul. Kerstin Schaefer aus Dresden attestiert den »Critic Series« positive Lerneffekte. Sie kontrastiert die Situation am ISCP mit ihrer Studienzeit an der Akademie, die sie als ausgesprochen »abgehoben« und »philosophisch« beschreibt. Hier am ISCP lerne sie (endlich), konkret über die eigene Arbeit zu sprechen, eine eigene Sprache zur Beschreibung der Arbeit zu entwickeln. Kritisch äussert sich lediglich Unn Fahlstrøm; der Künstlerin zufolge sind die eingeladenen Akteure der New Yorker Kunstszene wenig an Gesprächen interessiert. Vielmehr würden sie primär sondieren, ob es für sie etwas Passendes unter den Anwesenden gäbe. Um diesem Mangel an Auseinandersetzung entgegenzuwirken, haben gemäss Fahlstrøm partizipierende Kunstschaffende eigene Diskussionsrunden ins Leben gerufen, im Rahmen derer man Arbeiten bespricht und so »evaluation by artists« betreibt.

Die Präsentation der Kunstschaffenden und ihrer Arbeiten in den auf drei Stockwerke verteilten Studios, im Westen Manhattans, mitten im Garment

70 »Unrivalled among visual arts residencies in its global outreach, iscp is a portal to new art from five continents. For most of the 27 artists and curators currently in residence, the three-day Open Weekend is the first exposure of their work in the United States.« Vgl. iscp newsflash, open weekend may 2006, vom 21. April 2006.

71 Ausstellungsbesuch vom 8. Mai 2006

District an der 39. Strasse, hat tableauartige Züge.⁷² Das Arrangement mit der Gemeinschaftsküche weckt Assoziationen an ein Schwesternheim. Für Überblick sorgt ein sogenannter Floorplan, auf welchem die Atelieranordnung skizziert und mit den Namen der Kunstschaffenden sowie ihrem Herkunftsland versehen ist. Die Finanzstärke und Zahlungsmoral des entsendenden Landes schlägt sich einigermassen direkt in den räumlichen Komponenten der Studios nieder – je nach Ausprägung gibt es für die Kunstschaffenden »grosse oder kleine Räume, teure mit Fenster oder kleine nur mit Kunstlicht«.⁷³ Es ist Montagmorgen, Grossan Sturm herrscht nicht, aber stetig schwirren einige Besucherinnen durch die Korridore und schauen sich in den Ateliers um. Am Wochenende soll es ähnlich gewesen sein. Augenfällig ist, dass sich die Ateliers alle sehr ähnlich sehen – Gesamtkunstwerke, die an kleine Galerien erinnern.⁷⁴ Die Präsentation der Arbeiten ist schlicht und konventionell: Bilder hängen an den Wänden, Videos und Filme werden projiziert. Als typisches Element umfasst das »open studio« einen Tisch mit Informationsmaterial. Neben Visitenkarten liegen Curriculum Vitae, Presseberichte, Kritiken, Dokumentation, Kataloge und teilweise speziell für die Programmteilnahme hergestellte Büchlein auf. Indes gibt es einige Attribute, die die Räume von reinen Ausstellungsorten unterscheiden – so gewisse sorgsam platzierte Relikte (wie beispielsweise reichlich mit Farbspuren versehene Schuhe), die das Atelier als Stätte der Produktion thematisieren. Exponiert wird typischerweise auch eine Art Referenzsystem, das eine zentrale Komponente der Selbstbeschreibung bildet. Es handelt sich um an die Wand geheftetes, visuelles Material – Abbildungen, Postkarten, Kunstkarten –, das zu Assemblagen geformt ist. Diese Profile umfassen nicht selten Reproduktionen weltbekannter Gemälde etwa von Mark Rothko oder Vincent van Gogh. Im Atelier einer Künstlerin sind die solcherart arrangierten Bildchen ausschliesslich Aufnahmen von eigenen Arbeiten, die im heimischen Atelier in Deutschland entstanden sind. Hier hat die Wand eher den Charakter einer Dokumentation. Diese Ausnahme ist insofern interessant, als sie eine gewisse Verselbständigung der Form (gegenüber der Funktion) anzeigt, was bezeichnend ist für die ausgeprägten Formangleichungen, die an diesen Open Weekend Exhibitions zu beobachten sind.

Sämtliche Künstlerinnen und Künstler sind anwesend – typischerweise hinter dem Computer (meist einem Macintosh Powerbook) sitzend. Sie lassen

72 http://www.iscp-nyc.org/f_contact.html, 17. März 2008 – Im Jahr 2008 ist ISCP nach Williamsburg/Brooklyn umgezogen, gemäss Sara Reisman (ISCP) wegen Differenzen mit der vermietenden Elizabeth Foundation. Gespräch mit Reisman vom 1. April 2007 (Lüneburg)

73 Schneemann (2008: 6)

74 Vgl. zum Atelier als Ausstellungsort und zur Herstellung von Authentizität mit Hilfe von künstlerischen Arbeitsutensilien Autsch et al. (2005)

sich indes leicht in ein Gespräch verwickeln. Die Kommunikation zeichnet sich durch eine eigentümliche Asymmetrie aus, insofern es zur Logik des Anlasses gehört, dass die Kunstschaaffenden quasi Rede und Antwort stehen müssen und munter befragt werden dürfen. Sie äussern sich engagiert und augenscheinlich wenig standardisiert. In gewissen Ateliers wird offensiv eine sehr informelle Atmosphäre gepflegt; die Besucherinnen und Besucher werden mit Früchten und Kaffee wie persönliche Gäste bewirtet.

Das Prinzip des Schaufensters kommt als zentrales Element auch in den anderen New Yorker Künstlerstätten zum Tragen, wenn auch weniger prominent und in unterschiedlichen Konfigurationen. Die Location One in Soho betreibt seit 2001 ein Residenz-Programm. Dieses Haus legitimiert sich, anders als das ISCP, nicht primär über karriererelevante Vernetzungsbestrebungen; es ist massgeblich auf den Komplex Kunst und Technologie ausgerichtet und der »convergence of visual, performing and digital arts in a time of rapidly changing technology« gewidmet.⁷⁵ Da die Location One Vortragsreihen und Ausstellungsprojekte durchführt, kommen die Stipendiaten über diese Anlässe quasi automatisch mit Akteuren der New Yorker Szene in Kontakt. Zudem betreibt die Stätte mediale Schaukästchen – exponiert im Internet organisierte Gespräche zwischen den jeweils anwesenden Kunstschaaffenden mit New Yorker Kuratorinnen, Galeristinnen und Kritikern und führt ein (öffentlich zugängliches) Archiv mit einschlägigen Konversationen.⁷⁶

Dieser Art von Sichtbarkeitszusammenhang ist auch das Lower Manhattan Cultural Council verpflichtet. Seit den 1990er Jahren auf die Vermittlung von Arbeitsraum im südlichen Teil von Manhattan spezialisiert, betreibt es unter anderem das Programm »Workspace«, das Stipendiaten einen neunmonatigen Ateliaraufenthalt im Financial District oder Tribeca ermöglicht, sowie das Programm »Swing Space«, »that connects artists and arts organizations with vacant commercial space downtown« im zeitlichen Umfang von zwei bis vier Monaten.⁷⁷ Ähnlich wie Location One werden die aktuellen und ehemaligen Stipendiaten auf der Webseite portraitiert – sei dies in Form von Videointerviews, sei dies durch bebilderte biographische Skizzen.⁷⁸ Auch wenn diese Institution ihren Sinn und Zweck vornehmlich in der Vermittlung von Infrastruktur ausmacht, so ist sie in verschiedenen Hinsichten dem Prinzip der Aufmerksamkeitsgenerierung verpflichtet. Neben den Videointerviews und biographischen Skizzen im Internet wird regelmässig (und breit angekündigt)

75 <http://www.location1.org/about/>, 15. August 2007

76 <http://www.location1.org/residency/>, 15. August 2007

77 <http://www.lmcc.net/art/swingspace/overview/index.html>, 24. Juni 2009

78 <http://www.lmcc.net/art/residencies/120broadway/2006.9/index.html>, 15. August 2007

ein »Open Studio Weekend« durchgeführt, vergleichbar der Praxis des ISCP.⁷⁹

Dezidiert auf Vernetzung ausgerichtet ist nicht zuletzt das 2002 ins Leben gerufene Residency-Programm the artist network. Die Räumlichkeiten, die während rund fünf Jahren im Bereich Broadway/Canal Street als Künstlerstätte genutzt wurden, waren improvisiert und mit einfachen Mitteln eingerichtet. Neben den (häufig fensterlosen) Ateliers fand sich ein grösserer Ausstellungsraum, wo Arbeiten der am Programm teilnehmenden sowie von lokalen Kunstschaaffenden gezeigt wurden. The artist network basiert stark auf informeller Grundlage. Das ursprünglich aus der Schweiz und Deutschland stammende Ehepaar, das das Programm leitet, nutzte vornehmlich persönliche Kontakte zu Kuratoren und Kunstschaaffenden, um die Partizipierenden mit der New Yorker Kunstwelt zu vernetzen. Im Interview vertritt Marc Hungerbühler mit Nachdruck Ideen der künstlerischen Selbsthilfe und der Selbstorganisation.⁸⁰ Das Leben in New York beschreibt er als ausgesprochen hart und verbindet mit den restringierten Möglichkeitsräumen nichts Geringeres als den baldigen Untergang New Yorks als Kunstkapitale. Seit Januar 2007 ist das Ehepaar Hungerbühler an einem Residenz-Programm in Peking beteiligt. Marc Hungerbühler mutmasst, dass Shanghai oder eine andere chinesische Stadt an die Stelle New Yorks treten wird und verbindet mit dem prophezeiten Wandel die Hoffnung, dass sich Kunstschaaffende verstärkt für ihre gemeinsamen Interessen sowie für gute Lebens- und Arbeitsbedingungen einsetzen können. Das Bild, das er von der künftigen Kunstkapitale in China skizziert, hat durchaus sozialutopische Züge und kontrastiert in augenfälliger Weise mit dem von ihm diagnostizierten Einzelkämpfertum des New Yorker Lebens. Über das Programm in China – zum Zeitpunkt des Gesprächs ist es gerade im Entstehen begriffen – spricht er sich einigermassen euphorisch aus. Gleichzeitig verbindet er mit der räumlichen Entfernung der Häuser in Peking und New York Schwierigkeiten, insofern der Betrieb und insbesondere die Vernetzungsaktivität stark an die persönliche Präsenz von ihm und seiner Frau geknüpft sind. Zum Zeitpunkt des Gesprächs ist noch weitgehend offen, wie diese Schwierigkeiten gemeistert werden sollen. Mittlerweile haben sich die Aktivitäten vornehmlich auf das Pekinger Standbein konzentriert.

79 <http://www.lmcc.net/art/swingspace/overview/index.html>, 24. Juni 2009

80 Im Februar 2006 konnte die Künstlerstätte besucht und mit dem Programmverantwortlichen Marc Hungerbühler ein Gespräch geführt werden.