

## Sozialräumliche Strukturierung zwischen Entgrenzung und Bekräftigung

Neben Vernetzung ist Entgrenzung ein zentrales Element des »Artist in Residence«-Diskurses. Zahlreiche Institutionen, die in diese Praxis involviert sind, sehen sich einer Art »Trans«-Ideologie verpflichtet, wobei vornehmlich nationalstaatliche Grenzen als zu transzendierende Grössen unterstellt werden. Mobilität präsentiert sich in dieser Perspektive nicht selten als Selbstzweck.<sup>81</sup> Dieser Diskurs ist im Feld der Kunst generell stark verbreitet, verdichtet sich im Kontext von Künstlerstätten indes zusätzlich. Auch werden Künstlerstätten teilweise in die Tradition von (selbstverwalteten) Künstlerkolonien gestellt und mit freien Assoziationen verglichen, wobei die Involviertheit von (staatlichen) Kulturförderungsinstitutionen gerne ausgeblendet wird.<sup>82</sup> Kontrastierend hierzu finden sich aber immer wieder dezidierte Aussprachen für die staatliche Finanzierung von Studios.<sup>83</sup> Die mit der Entsendungs- und Beherbergungspraxis einhergehende Mobilität steht zu nationalen Gebilden in einem widersprüchlichen Verhältnis. Von einem generellen Bedeutungsverlust von nationalstaatlichen Grenzen kann, obgleich sie im Rahmen von Atelierstipendien vorübergehend oder langfristig überschritten werden, nicht die Rede sein. Nationalstaatliche Praktiken sind in vielfältiger Weise in die Konzeption und den Unterhalt von Studios sowie nicht selten auch (personell und finanziell) in Interessengruppen involviert. Zudem sind in dieser Landschaft staatliche Gebilde als Ordnungs- und Beschreibungskategorien von zentraler Bedeutung. Der »Artist in Residence« wird neben dem Personennamen typi-

81 So wurden beispielsweise von Seiten des Künstlerhauses Bethanien die Prinzipien der »Globalität, Mobilität, Interaktivität« explizit als richtungs- und zukunftsweisende Grössen postuliert. Damit zusammenhängend wird auch das Konzept der »Vernetzung« wertrational gewendet: »Was ist am networking – einem in Europa heute geradezu modischen Slogan – so faszinierend? In ihrer Nützlichkeit allein kann die Antwort nicht liegen.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 39, 47)

82 Bydler (2004: 51-55) – Dies gilt teils auch für Interessengruppen. So heisst der Verbund von amerikanischen Künstlerstätten »Alliance of Artists Communities«. Vgl. <http://www.artistcommunities.org/index.html>, 21. April 2008

83 Micheal Haerdtler (Gründungsdirektor Künstlerhaus Bethanien, Berlin) spricht sich mit Nachdruck für öffentliche Kulturförderung und -finanzierung aus: »Wir sehen [...] mit Bestürzung den fortschreitenden Abbau der öffentlichen Kulturförderung, wozu es für die Tätigkeit der kulturellen Einrichtungen – und hier sind an erster Stelle die eines alternativen Typs, wie das Künstlerhaus, zu nennen – keine Alternative gibt. Vielmehr überlässt man dem Markt ein Feld, auf dem er ein untauglicher Sachverwalter ist, wo es um Recherche und Weiterentwicklung geht, wo Flexibilität und Diversifikation gefragt sind, wo das Prinzip Verantwortung nicht aussen vor bleiben soll. Das merkantile Prinzip setzt hingegen auf den schnellen Erfolg einiger hochgestylter Rennpferde zur Steigerung des Börsenwertes von Kunst und Kultur.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 43)

scherweise mit Verweis auf die nationale Herkunft beschrieben, so wie dies bei internationalen Sportanlässen üblich ist. Gerade in einem Diskurs, der sich massgeblich um die Prinzipien der Internationalität und Globalität dreht, geniesst die Kategorie der nationalen Herkunft ausgeprägte thematische Relevanz. Sie fungiert augenscheinlich als unverzichtbares Element in der Beschreibung von Internationalität, verstanden als eine Art Diversität. Zwischen dem einschlägigen Anspruch und der Benennung der Nationalität der Kunstschaffenden besteht ein enger Zusammenhang. Dies zeigt sich beispielsweise in der Beschriftung von Ateliers und in der Präsentation von Kunstschaffenden im Internet durch Künstlerstätten. Die sozialräumliche Herkunft der Stipendiaten wird mitunter in Landkarten verortet und exponiert, wie etwa im Falle des ISCP.<sup>84</sup> Im Gespräch mit den Programmverantwortlichen der Cité Internationale des Arts sowie des ISCP zeichnet sich ab, dass die Künstlerstätten – nicht zuletzt zur Bestätigung des eigenen Internationalitätsanspruchs – gerne Stipendiaten aus möglichst unterschiedlichen Herkunftskontexten sehen und damit zusammenhängend Kunstschaffende durch eine auf die Herkunft fokussierende Brille betrachten. Die Selbstbeschreibung als international setzt unter Druck, dieser Bezeichnung gerecht zu werden; gleichzeitig lässt sich ein durchaus pragmatischer Umgang von Seiten der Künstlerstätten mit diesem Label beobachten, was vornehmlich mit der Platzknappheit der Programme sowie Finanzierungsfragen begründet wird.<sup>85</sup>

Der Entgrenzungsdiskurs kann auch insofern nicht als Tatsachenbericht gelten, als die Entsendungen und Einladungen zwar auf der einen Seite durchaus Akteure in Bewegung setzen, diese Aktivitäten aber auf der anderen Seite die bestehenden sozialräumlichen Strukturierungen des künstlerischen Feldes festigen. Gerade weil die meisten Aufenthalte an Künstlerhäusern in Kunstmotopolen über dezentrale, lokale Förderorganisationen vermittelt sind, spielt die Herkunftskonstellation eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Frage, ob Kunstschaffende von diesem System Gebrauch machen können oder nicht. Im globalen Süden ist die Dichte an entsprechenden Instrumenten sehr gering; sind Kunstschaffende aus diesen Ländern als Stipendiaten in westlichen Kunstmotopolen, so ist dies typischerweise eine Frage der stell-

84 [http://www.iscp-nyc.org/f\\_alumni.html](http://www.iscp-nyc.org/f_alumni.html), 11. August 2008

85 Charlotte Bydler beobachtet vergleichbare Phänomene im Zusammenhang mit der globalen Verbreitung von internationalen Kunstausstellungen und betont die Bedeutsamkeit der nationalen Herkunft zur Identifizierung von Kunstschaffenden: »Artists entered into the international art world with their geo-cultural brands.« Bydler (2004: 52) Ausstellungen, die Kunstschaffende ausschliesslich einer Nation zeigen, ziehen quasi automatisch den Verdacht auf sich, nicht künstlerisch, sondern politisch motiviert zu sein. Aber gerade in einer Kunstwelt, für die die Norm des Internationalismus gilt, wird die nationale Herkunft zu einem relevanten Selektionskriterium. Dies gilt für Künstlerstätten ebenso wie für internationale Ausstellungen.

vertretenden Finanzierung. Es findet sich durchaus das Phänomen der ›Hilfestellung‹, das John Meyer et al. hinsichtlich der Isomorphisierungstendenzen institutioneller Muster konstatieren.<sup>86</sup> Aufenthalte von Kunstschaffenden aus Afrika oder Lateinamerika in den westlichen Kunstmetropolen werden häufig von europäischen oder amerikanischen Stiftungen finanziert.<sup>87</sup>

Die Anwesenheit als Stipendiat in einem Kunstzentrum ist selbstredend keine Garantie dafür, sich international vernetzen zu können und den ›Durchbruch‹ zu schaffen.<sup>88</sup> Doch sind sich die Diagnosen weitgehend einig, dass in diesem Praxisgebiet, das stark auf informellen face-to-face Kontakten basiert, die räumliche Nähe zu anderen Akteuren des Feldes für eine internationalisierte Berufsbiographie und die Inklusion in einschlägige Netzwerke unerlässlich ist. Für Kunstschaffende aus Ländern, die über keine solchen Instrumente verfügen, bedeutet dies (nicht zuletzt wegen des Stipendienbooms andersorts) eine Restringierung der künstlerischen Praxis auf lokale Zusammenhänge: »In countries without a sizeable cultural budget, artists will remain only locally significant.«<sup>89</sup> Lokale staatliche und nicht-staatliche Kulturförderungsinstitutionen sind von entscheidender Bedeutung für die Globalisierungsfähigkeit eines Künstlers, da sie sowohl bezüglich internationaler Kunstausstellungen als auch internationaler Residenzprogramme zu vermitteln beziehungsweise zu finanzieren haben.

Diese Konstellation ist symptomatisch für die »Hyperstabilität des Zentrums« – für die Schwierigkeiten, mit denen Kunstschaffende ausserhalb des Nordwestens typischerweise hinsichtlich der Inklusion ins Kunstfeld konfrontiert sind. Erschwerend kommt hinzu, dass abgesehen von den wirtschaftlichen Komponenten auch in rechtlicher Hinsicht die Teilnahme an einem einschlägigen Programm für junge Kunstschaffende häufig die einzige Möglichkeit ist, sich länger legal in einem Kunstzentrum wie New York, Paris oder Berlin aufzuhalten, weil die EU und USA (ebenso wie Japan) die Grenz- und Mobilitätskontrollen in den vergangenen Jahren massiv verstärkt beziehungsweise restringiert haben.<sup>90</sup> Auch mit einem Kunststipendium ist man vor

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

87 Teils spielen im Bereich der Kulturförderung die ehemaligen Kolonialbeziehungen eine wichtige Rolle. So betont Bydler in ihrer Studie zur Globalisierung des künstlerischen Mikrokosmos: »Many artists from former colonies are eligible, through special programmes, for economic support in metropolitan residencies and national representation.« Bydler (2004: 218)

88 Vgl. zur Problematik der erfolgreichen bzw. gescheiterten Künstlerkarriere Heinich (1991); Heinich (1994); Bättschmann (1997)

89 Bydler (2004: 55)

90 »The curators and artists who are already internationally established have a privileged specialist status, and are thus generally welcome to settle in countries that are otherwise very restrictive about immigration.« (Bydler 2004: 54) – Zu

Einreiseproblemen nicht gefeit, wie das Beispiel der in Zürich lebenden iranischen Künstlerin Shirana Shahbazi zeigt. Die Künstlerin konnte den Stipendienaufenthalt in New York nicht antreten, weil ihr die hierfür notwendige Aufenthalts- und Einreisebewilligung um Monate verzögert und lediglich in eingeschränkter Form gesprochen wurde.<sup>91</sup>

verschärften Mobilitäts- und Grenzkontrollen vgl. Turner (2007); Holert/Terkessidis (2006); Shamir (2005); Sassen (1998)

## 5 Text und Kontext

---

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

### Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst

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

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

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

1 Unterlagen der teilnehmend beobachteten Jurierung (2005)

2 Geiser (2003: 88)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Kämpferische Nüchternheit – Aufklärerische Mission

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

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

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

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

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

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

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

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

### Kunst im Kollektiv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Kunst als Gegenwelt

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Residenzen zwischen Störung und willkommener Ablenkung

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

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

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

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

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

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

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

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

## Brot und Kurzweil

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

9 Vgl. zur Praxis der Gesellschaftskritik Walzer (1997)

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

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

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

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

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

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

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

## Explorative Unternehmungen

Die Perspektive des *Arbeitens in...* transformiert sich mitunter in eine des *Arbeitens über...*, wobei der Aufenthaltsort weniger als Infrastruktur denn als Untersuchungsgegenstand reflektiert wird. Mehrere Kunstschaffende sprechen im Interview von einer explorativen Wende, die sich während des Ateliaraufenthaltes vollzogen habe. Insbesondere das Medium der Photographie scheint eine Affinität zu solchen Neuausrichtungen zu haben. So erzählen zwei Künstler, dass sie im Verlaufe ihrer Atelierstipendien-Biographie angefangen haben, die Aufenthalte intensiv für die »Datenerhebung« und Motivsuche zu nutzen: Künstler U<sup>14</sup>, der im Alter zwischen Ende zwanzig und vierzig zahlreiche Ateliaraufenthalte in verschiedenen europäischen Städten und in New York zubrachte, erklärt, im Kontext seiner ersten Ateliaraufenthalte in Paris und Rom die Stadtphotographie »entdeckt« zu haben – »vorher ist meine Arbeit ziemlich anders gewesen, viel abstrakter und konzeptueller.«<sup>15</sup> Die Änderung in seiner Arbeitsweise beschreibt U als provoziert durch visuelle Eigentümlichkeiten der Aufenthaltsorte – durch Roms inspirierendes Strassenleben sowie die Stadt Paris, »die ja wirklich auch unheimlich viel bietet visuell«. U betont, Atelierstipendien seien für ihn ausgesprochen gut gewesen, weil er so verschiedene Städte besuchen und photographieren konnte.

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

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

13 Interview Künstler A, 2004

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

15 Interview Künstler U, 2004

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

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

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

16 Interview Künstler E, 2004

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

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

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

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

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

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

19 Foster (1996: 172f.)

20 Kwon (2004a: 11)

21 Kwon (2004a: 38)

22 Kwon (2004a: 29f.)

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

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

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

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

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

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

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

24 Groy (2001: 179)

25 Foster (1996: 184-199)

26 Foster (1996: 181)

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

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

### Ethnographische Wende in der Fremde

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Kunst und Kulturforschung

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

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

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

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

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

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

### Gewöhnung ans Ungewohnte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Neugierde und Unabhängigkeit als Ressourcen

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

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

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

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



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

### Verschiebungen in der Arbeitsweise

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

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

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

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

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

Insofern ist es durchaus zutreffend, dass Atelieraufenthalte etwas von »Überschungsbonbons« an sich haben, wie ein Künstler sagt.<sup>34</sup>

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

## 6 Bildungsfragen

In die Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten sind auf vielfältige Weise Fragen der Bildung verstrickt. Bemerkenswert ist, dass Kunsthochschulen und Akademien sowie deren Angebote am Entsendungsort eher eine marginale Rolle spielen. In der schweizerischen Kulturförderungslandschaft gibt es für bildende Künstlerinnen und Künstler kaum Stipendien, die an den Besuch von solchen Institutionen gebunden und gleichzeitig als öffentliche Wettbewerbe ausgeschrieben sind. Dass Kunstschafter von sich aus solche Verbindungen herstellen, kommt selten vor. Kunstschulen und Atelierstipendien stehen in Bezug auf Bildungsfragen kaum in einem unmittelbaren, direkten Verhältnis.

Die folgenden Seiten skizzieren die Konturen, Setzungen und Grundannahmen der Bildungsdiskussionen, die Kunstschafter mit Blick auf Atelieraufenthalte führen. Punktuell sind sie bereits im oben beleuchteten Problemzusammenhang zur Sprache gekommen. Ein spezielles Augenmerk gilt dabei den Leerstellen – den beredten Abwesenheiten in den Thematisierungen –, insofern sie die Frage der legitimen Selbsttechniken des künstlerischen Subjekts tangieren.

### »Horizontenerweiterung«

Was die Bildungsziele angeht, denen Atelieraufenthalte dienen (sollen), so ist augenfällig, dass sie über weite Strecken primär das Profil der Künstlerperson betreffen und der Bezug zur künstlerischen Arbeit häufig lediglich lose hergestellt wird. Dies gilt vornehmlich für den Diskurs der »Horizontenerweiterung«. An ihm sind nicht allein Kulturbeauftragte, sondern entscheidend auch Kunstschafter beteiligt, wobei ihre Rede von der »Horizontenerweiterung« typischerweise zugleich impliziter als auch konkreter ist. Während die Effektivität

von Atelierstipendien als Mittel der Kulturförderung in anderen Hinsichten teils als fraglich beurteilt oder relativiert wird, ist ihre Wirksamkeit bezüglich dieser Bildungsmission kaum umstritten. Ateliaraufenthalte werden denn auch häufig dahingehend legitimiert, dass sie für alle Künstler, egal welche künstlerische Praxis sie konkret ausüben, Horizont erweiternd und somit wertvoll seien.

Die Relevanz dieser Art von Bildung wird von zwei Seiten her diskutiert. Zum einen sehen Kunstschaffende Sinn und Zweck von »Artist in Residence«-Programmen in der Distanzierungsmöglichkeit gegenüber dem angestammten Kontext, zum anderen verstehen sie Horizonterweiterung als Annäherung an neue Kontexte. Diesen zwei Denkrichtungen ist im Folgenden genauer nachzuspüren. Künstler W, der mehrere Jahre (mit und ohne Atelierstipendien) im Ausland gelebt hat, beruft sich auf Baudelaire, um die Essenz seiner Mobilitätsbiographie auf den Punkt zu bringen: »Anywhere but out of this world, also wie es der Baudelaire mal gesagt hat, also einfach fort, also weg von der Schweiz, das ist schon immer auch ein wenig eine Bewegung sozusagen raus gewesen.«<sup>1</sup> In das Lob dieser Möglichkeit spielt zum einen die Wertschätzung von Abwechslung hinein, zum anderen die Pflicht, die eigene Daseinsweise von aussen einem (kritischen) Blick zu unterziehen. Diesen zweiten Aspekt betont dezidiert Künstler J mit Blick auf das Atelierstipendienangebot:

»Ich finde das schon gut und ich bin sehr froh darüber, dass es das gibt, auch immer oder mehr unter dem Aspekt, oder, einfach weg von da zu kommen, also weniger jetzt genau nach Tokio oder Paris oder dort und dort hin, sondern mal aus dieser Schweiz raus. Auch dass man die Schweiz mal anders sieht, seine Umwelt und wie wir da eigentlich leben, was für einen Ruf wir haben. Das finde ich schon auch wichtig, dass man das mal sich bewusst wird, in was für einem Land wir eigentlich leben und wie man auch von aussen wahrgenommen wird, was das zum Beispiel auch heisst, dass wir uns so gegen den EU-Beitritt wehren, was das innerhalb von Europa für ein Bild abwirft.«<sup>2</sup>

Dass die Schweiz nicht in der EU ist, kommt in den Interviews häufig zur Sprache. Überhaupt wird das Land von den Kunstschaffenden (ebenso wie von Kulturbeauftragten) gerne als »Insel« charakterisiert und die Notwendigkeit, Distanz zur Herkunft zu gewinnen, mit Verweis hierauf begründet. Die Schweiz ist dabei als Rahmen präsent, den es in verschiedenen Hinsichten zu transzendieren gilt. Atelierstipendien sollen dieser Sichtweise zufolge dabei helfen, die eigene Herkunft zu reflektieren und sich eine distanziertere, kos-

1 Interview Künstler W, 2004

2 Interview Künstler J, 2004

mopolitische Perspektive anzueignen.<sup>3</sup> Dies wird teilweise geradezu als Befreiung beschrieben:

»Also es ist immer, immer sehr gut, wenn man die Möglichkeit hat, die Wurzeln zu verlassen, also das Land, wo man aufgewachsen ist, für eine gewisse Zeit, und speziell als Künstler, um zu sehen, was in dieser Welt passiert. Und das finde ich immer sehr gut, weil jedes Land hat ja die Tendenz, so seine Schönheiten zu zelebrieren, also die Kunstszene da zelebriert sich bis zum Anschlag. Und die mal zu verlassen, das ist wunderbar. Und ich meine, ich sage das jetzt sehr pathetisch, aber für mich ist das ein bisschen so gewesen. Ich meine, ich habe das erste Mal die Möglichkeit gehabt, irgendwo anders zu leben, irgendwo komplett anders.«<sup>4</sup>

Künstler F zufolge ermöglicht ein Atelierstipendium in zweifacher Hinsicht eine Befreiung: Einerseits löst es von lokalpatriotischen Dynamiken, andererseits verhilft es zur Weiterentwicklung und Ausdehnung des Bewegungsradius. Bemerkenswert ist, dass diese Ausdehnung als Dynamik thematisiert wird, die überhaupt für alle Menschen etwas »Wertvolles« an sich habe, ganz besonders aber für Kunstschaffende. Die besondere Bedeutung im Falle von Kunstschaffenden wird indes nicht genauer begründet. Sie wird so eingeführt, als bedürfte sie keiner weiteren Erklärung. Dass sich Kunstschaffende auf der Höhe des Zeitgeistes zu bewegen haben, wird als selbstevident unterstellt.

Was die Überschreitung bisheriger Rahmungen angeht, so stehen neben soziokulturellen, nationalstaatlichen Rahmungen, die es einmal von aussen zu betrachten gilt, auch persönliche, individuelle Muster der Lebensführung zur Diskussion. Diese Bewegung für sich genommen, diskutieren Kunstschaffende kaum unter dem Titel der Horizonterweiterung; sie ist jedoch, insofern sie als Voraussetzung angeschaut wird, Neuland zu erschliessen, untrennbar mit dem Horizonterweiterungsdiskurs verbunden. Das Durchbrechen von persönlichen Routinen anhand von Atelierstipendien wird von Claudia Müller beispielsweise, wie oben skizziert, als Voraussetzung diskutiert, in der künstlerischen Arbeit weiterzukommen. Die Unterbrechung von Kontinuitäten im Lebens- und Arbeitsrhythmus wird mit der Möglichkeit von neuen Wegen assoziiert. Künstler J betont, dass jeder Ateliaraufenthalt eine sowohl potentiell stressige als auch gewinnversprechende »Störung« sei.<sup>5</sup>

3 Vgl. zur »Philosophie des Weltbürgertums« Appiah (2007)

4 Interview Künstler F, 2004

5 Interview Künstler J, 2004 – Bemerkenswert ist die Einschätzung von Z, einem knapp dreissigjährigen Künstler. Er interpretiert die Auffassung, Atelierstipendien seien ein Mittel gegen Verknöcherung, ihrerseits als Symptom eines Mangels an Dynamik und Flexibilität. In Zs Augen besteht ein enger Zusammenhang zwischen räumlicher Bewegung und innerer Beweglichkeit: »Musst dich auch bewegen, sonst verkrustet das so, sonst versteinert das und dann ja, dann hast du das Geschenk, bist so versteinert, kkkk.« Mit dem (internationalen)

Neben der Absetzung vom angestammten Kontext ist die Heranführung an Unbekanntes die zweite zentrale Dynamik, die mit der Bildungsmission verknüpft wird. Dabei kommen häufig (unrealisierte) Phantasien zur Sprache, wobei Studios als Ausgangspunkt von Extremerfahrungen typischerweise in asiatischen Metropolen lokalisiert werden. Künstler J beispielsweise, der im Interview betont, er habe sich nie um ein Kairo-Stipendium beworben, weil er schon in Paris genug mit Sprachproblemen zu kämpfen hatte und das Dasein in Kairo als zu anstrengend und zu schwierig antizipierte, tritt gleichzeitig für Ateliergründungen im fernen Osten ein. Diese sollen den Stipendiaten ungewohnte Erfahrungen ermöglichen.

»Mutig fände ich, wenn jetzt, oder eigentlich müsste man heute für eine Stadt ein Atelier zum Beispiel in Shanghai oder Tokio suchen, also wirklich in einer Stadt des 21. Jahrhunderts. Weil das sind wirklich andere Welten, es ist ein anderer Umgang vielleicht auch mit einer Stadtkultur. So Umwälzungen, vielleicht Shanghai noch extremer als Tokio, wo wir da eigentlich eher in einer Welt leben, die alles versucht zu beschützen, zu konservieren, und die sehr langsam und statisch ist. Mit dem ganzen Schrecken, den es vielleicht auch hat, wenn man so sieht, wie eine halbe Stadt innerhalb von zwei Jahren quasi abgerissen und neu gebaut wird. Vielleicht auch wie so eine Stadt funktioniert, stelle ich mir vor, wäre sicher sehr spannend, das mal zu sehen, dass das vielleicht einen recht beeinflussen kann oder verändern, also selbst mich, der jetzt vielleicht nicht so eins zu eins Einfluss in die Arbeit übernimmt, und dass das auch für jemanden wie mich jetzt recht einen Input geben könnte für die Arbeit, oder, und für ein Lebensgefühl auch, es geht ja bei solchen Atelierstipendium oft, finde ich, auch wirklich um ein bestimmtes Lebensgefühl in einer städtischen Umgebung, das anders ist, als man es in der Schweiz hat. Ich denke ebenso mit Shanghai oder so, das ist eine Konfrontation mit einer Welt, die wir vielleicht nur aus dem Fernsehen kennen, und ich fände das spannend, sie mal eins zu eins mitzuerleben, vielleicht auch das Lebensgefühl, dass einem mit seiner sprachlichen Erfahrung einfach völlig der Boden entzogen ist, also man ist völlig am Berg, weil dort hast du wahrscheinlich kaum Chancen, nicht einmal Englisch, in Tokio vielleicht noch eher, also so, ja, eine Art extreme existenzielle Erfahrung und ein wenig ein Blick in die Zukunft.«<sup>6</sup>

Neben asiatischen Städten, die für zukünftige und beschleunigte Urbanität stehen, werden (gewissermassen am anderen Pol der Zivilisation) Wüsten als

Ausstellungswesen ist in seinen Augen genügend Bewegung verbunden. Atelierstipendien fasst er quasi als Mobilisierungsprogramm für Kunstschaffende auf, die zu Träger geworden sind, und verbindet mit dem Instrumentarium die Idee von »so einer exzentrischen Möglichkeit irgendwie so Leuten, die so ein bisschen versteint sind, so zu sagen, hey, willst du nicht mal wieder deine Gelenke bewegen.« Interview Künstler J, 2004

6 Interview Künstler J, 2004

denkbare Orte für Grenzerfahrungen genannt. Dieser Erfahrungstypus findet typischerweise im Kopf statt und taucht in den Erzählungen primär im Konjunktiv auf. Umso mehr ist, was das tatsächlich Unternommene angeht, von städtischen Streifzügen die Rede. Erkundungstouren am Entsendungsort sind in den Erzählungen geradezu omnipräsent und eine zentrale Komponente der Idee der Horizonterweiterung. Sie sind an das Medium des Spaziergangs gebunden und lassen die Figur des Flaneurs auferstehen, von der Benjamin schreibt: »Im Flaneur feiert die Schaulust ihren Triumph.«<sup>7</sup>

Verschiedentlich halten Künstlerinnen und Künstler fest, dass sie im Rahmen solcher Streifzüge auf Dinge gestossen sind, die später – teils Jahre danach – für die Arbeit Bedeutung bekamen. So taucht beispielweise die verworrene Form einer komplizierten Stuhllehne, die Gerda Steiner bei ihrem Besuch der Pariser Flohmärkte ins Auge gestochen ist, später in gedrehter Form in einem ihrer Wandgemälde auf, in diesem Zusammenhang Assoziationen an den leicht verschnörkelten Schriftzug von Coca-Cola weckend. Die Entdeckungstouren am Atelierort speisen augenscheinlich eine Art Vorrat an Eindrücken, die anhand von Skizzen, Photographie und Video festgehalten werden. Ein Photograph erzählt im Interview, dass er während der Aufenthalte angefangen habe, vorsätzlich flanieren zu gehen, und dass der Spaziergang zu einem massgeblichen Arbeitsinstrument avancierte. Im Film »Der weite Himmel über Berlin...« schildert Christoph Schreiber, der ebenfalls hauptsächlich im Medium der Photographie arbeitet, wie er während seines Aufenthaltes in Berlin jeweils per Fahrrad die Gegend auf der Suche nach tauglichen Ansichten und Szenerien durchstreift hat, wobei interessante Orte notiert und später mit Photoausrüstung wieder aufgesucht wurden.<sup>8</sup>

Die Bedeutsamkeit der Erkundungstouren lässt sich jedoch nicht auf die Frage der künstlerischen Produktion im engeren Sinne reduzieren. Auch wenn sie (vor allem von Photographen sowie Kunstschaffenden, die einen quasi-ethnographischen Zugang pflegen) als Arbeitsmittel reflektiert werden, so tauchen die Spaziergänge als zunächst zweckfrei entstandene und der Neugierde beziehungsweise dem Interesse an der neuen Umgebung geschuldete Praxis auf. Vom Verhalten städtereisender Touristen unterscheidet sich dieser Bewegungsmodus durch Differenzen im Zeithorizont und in den sozialen Verhältnissen. Im Unterschied zu (idealtypischen) Touristen haben entsandte Künstlerinnen und Künstler – auch wenn ihr Stipendiaufenthalt zeitlich beschränkt ist – mehr Zeit zur Verfügung. Der Modus der Erkundungen ist hierdurch kontinuierlicher, alltäglicher. Was die sozialen Dimensionen betrifft, so sind die Spaziergänge mit dem Umstand verbunden, dass Kunstschaffende am Entsendungsort häufig eher einsam sind. Die Spaziergänge bieten augen-

7 Benjamin (1991 [1940]: 572)

8 SF DRS/Steiner (2003)

scheinlich Abwechslung zur Tätigkeit im Atelier und stellen eine Praxis dar, die den Ausführungen zufolge weitgehend irritationslos alleine gepflegt werden kann. Die Erzählungen der Kunstschaffenden machen auch deutlich, dass diese Art von Flanieren keineswegs durchgehend zur Künstlerexistenz gehört, sondern spezifisch an Aufenthalte in der Fremde gebunden ist. »Artist in Residence«-Programme scheinen eine Form zu bilden, die das Flanieren als zentrale, wenn auch vorübergehende Dimension des künstlerischen Lebensstils reaktualisieren.<sup>9</sup> Anders als im 19. Jahrhundert, als die *Flâneuse* weitgehend abwesend oder zumindest unsichtbar war, tauchen Erkundungstouren intensiv auch in Erzählungen der interviewten Künstlerinnen auf.<sup>10</sup>

Anhand von Fallstudien wird im Folgenden der Zusammenhang zwischen der Mission der »Horizontenerweiterung« und den Idealen der Weltgewandtheit sowie des Kosmopolitischen diskutiert und skizziert, welche Bedeutung diese Ideale für Künstlerexistenzen haben können, wie sie sich artikulieren, welche Tücken sie bergen.

### Der Künstler als weltgewandter Tausendsassa

Kerim Seiler (1974) reiste im Alter von fünfundzwanzig Jahren mit einem Stipendium der Stadt Zürich nach Kairo.<sup>11</sup> Zu diesem Zweck unterbrach er für sieben Monate das Studium an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.<sup>12</sup> Seinen Ausführungen zufolge hat er sich ganz spezifisch für diese Destination beworben: »Ich habe so gefunden: Kairo, das wäre jetzt also wirklich ganz eine spannende Sache.« Die Affinität zu diesem Ort und das Interesse an der arabischen Kultur bringt er rückblickend mit seiner Arbeitsweise in Verbindung, »die so mit Ornamenten zu tun hat und mit Struktur«, sowie mit einer durchaus unrealistischen Vorstellung von Kairo: »Ich habe

9 Zur historisch spezifischen Konstellation, in welcher der Flaneur aufgetaucht ist, vgl. Ferguson (1997: 80-114); Ferguson (1994)

10 Wolff (1985) – So erinnert sich Künstlerin E an ihren ersten Aufenthalt in Paris, im Alter von Mitte zwanzig: »Ich habe mal in eine grosse Stadt gewollt und ich habe Paris interessant gefunden wegen den Museen. Ich habe alle Museen sehen wollen. Und ich habe, glaube ich, fast alle Museen gesehen mit allen kleinen »Chrozi«-Museen, die es gibt in der ganzen Stadt, und natürlich die ganze Stadt erkundet, die ganze Banlieue, alle Flohmärkte, das gehört ja alles auch dazu. Und natürlich die ganzen Schaufenster haben mich interessiert, Bäckereien, Torten, einfach wie Sachen präsentiert werden in so einer Stadt. Darin sind ja die Franzosen gut, die machen das wahnsinnig schön. Und das habe ich ein Jahr lang studiert, die Strasse, die Museen, die Leute, die Sprache.« Interview Künstlerin E, 2007

11 Das Interview mit Kerim Seiler fand im Mai 2004 in Zürich (Restaurant Gloria) statt.

12 Seiler studierte von 1997 bis 2002 an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste bei Bernhard J. Blume; der Aufenthalt in Kairo fand im Jahre 1999 statt.

natürlich ein bisschen eine andere Vorstellung gehabt von Kairo. Ich habe mir das eher so ein bisschen vorgestellt wie den Maghreb oder wie die Alhambra oder so. Ich habe so ein bisschen ein romantisches, komisches, so ein kunsthistorisches Bewusstsein gehabt für diese Destination, und das hat sich so dann natürlich nicht eingelöst. Aber dafür haben sich ganz andere Sachen ergeben.« Seiler entwirft im Interview keine explizite Theorie darüber, was sein Dasein in Kairo schlussendlich sollte. Implizit indes erzählt er seine Residenz als Bildungsaufenthalt. Seine Ausführungen sind dabei mit grösster Selbstverständlichkeit am Ideal des universal gebildeten, weltgewandten Künstlers orientiert. Im Kontext dieser Bildungskonzeption erscheint der Aufenthalt in Kairo inklusive der anekdotenreich geschilderten Hinreise, die teils per Schiff, teils per Flugzeug, von Mailand über die Liparischen Inseln, Sizilien und Tunesien nach Ägypten führte und Ähnlichkeiten mit literarischen Reisen in den »Orient« hat, als Zweck an sich selbst.<sup>13</sup>

Seiler erzählt, dass er nur kurze Zeit in der Künstlerstätte der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen (KSK) im Vorort Shabramant geblieben sei und sich stattdessen bald in der Stadtwohnung mitten in Kairo installiert habe: »Ich gehe ja nicht nach Kairo, um irgendwie in so einer Künstlerkolonie vor mich hinzusiechen. Deshalb bin ich ja nicht nach Kairo. Ich bin nach Kairo, weil es mich interessiert hat, oder, diese Stadt.« In Kairo sei er häufig Kaffee trinken und Wasserpeife rauchen gegangen, habe viel gelesen – »habe mich dort hauptsächlich auf Platon konzentriert« – sowie »natürlich schon auch sonst gearbeitet«. Gerade in der Art und Weise, wie Seiler seine künstlerische Arbeit sowie die Ausstellung in der Cairo-Berlin Art Gallery beschreibt, wird der Bildungscharakter des Aufenthaltes greifbar. Während andere Künstler nicht selten primär darum bekümmert zu sein scheinen, wie sie mit dem fremden Kontext zu Rande kommen und ihre Arbeit weiterverfolgen können, thematisiert Seiler die künstlerische Arbeit massgeblich als Medium, die Kairoer Lebenswelt kennen zu lernen. Die Werkstätigkeit vor Ort – »wenn du auf Materialsuche gehst und Zeugs herstellst« – wird von ihm als ideales Mittel reflektiert, in Interaktionen involviert zu werden und hierdurch vertieftere Einblicke in das kulturelle Setting zu erhalten, als dies von einer quasi reinen Beobachterposition aus möglich wäre. Im Interview kommen ausführlich die von Seiler (wegen des Holzbedarfs für seine Installationen) häufig frequentierten Kairoer Baumärkte zur Sprache sowie ortsspezifische Baumuster, Architekturen und Raumtypen.

13 Vgl. etwa *L'Immoraliste* von Gide (1978 [1902]) und insbesondere Flauberts *Reisetagebuch aus Ägypten* (1991 [1849-51])

## Kairo lesen

Kairo ist in Seilers Erzählung keineswegs Inbegriff des unenträselbar Fremden, Exotischen oder gar etwa Gegenstück zur westlichen Rationalität. Zwar war ihm das Leben in dieser Stadt, wie er erklärt, zunächst gänzlich unverständlich: »Die ersten zwei Wochen schnallst du überhaupt gar nichts, also weißt du, wirklich gar, gar, gar, rein gar nichts. Aber das heisst nicht, dass du nervös wirst oder dass es dir schlecht geht. Du denkst, wo bin ich gelandet, oder, irgend in einem Wahnsinns-, verdammt abgefahrenen Trip.« Er thematisiert die Kairoer Lebenswelt als Kosmos, der sich nach und nach in seiner Logik verstehen und erschliessen lässt: »Ja, dann gehst du mal raus und läufst ein bisschen rum. Dann siehst du ziemlich schnell, hast du schon die ersten Eindrücke. Einfach überall, wo du läufst, schaust du, Inputs, und das musst du dir einfach merken. Das ist irgendwie wie ein Buch, so eine Stadt.« Die Pointe mancher Schilderung von Seiler besteht in der »Entdeckung«, dass das Leben in Kairo nur scheinbar komplett verschieden von demjenigen in Zürich oder Hamburg ist (»dort ein Haus bauen ist ja auch nur ein Haus bauen«). Immer wieder bringt Seiler Parallelen zwischen Phänomenen und Praktiken zur Sprache, die nur auf den ersten Blick sehr unterschiedlich zu sein scheinen. In seiner Perspektive ist dabei als selbstverständlich unterstellt, dass das soziokulturelle Leben universal grundsätzlich wohlgeordnet und in seinen konkreten Ausformungen vernünftig sei. Die Differenzen in den Lebensformen und Artefakten interpretiert Seiler über weite Strecken als Anpassungsleistungen an unterschiedliche Umweltbedingungen, insbesondere an differente klimatische Verhältnisse.<sup>14</sup>

Auch was seine Arbeitsweise und ihr Verhältnis zum Kairoer Kontext angeht, skizziert Seiler zwar Differenzen zum gewohnten Umfeld, indes nicht grundlegende, kategoriale Unterschiede. Die Differenzen macht er vornehmlich an Materialien und Räumen fest und verdeutlicht die Verschiebungen, indem er seine installative mit der als klassisch unterstellten Arbeit eines Malers vergleicht. In Kairo sei die »Philosophie der Herstellung der Sachen« eine andere als in der Schweiz, was »Einfluss auf die Ausdrucksweise in einer Ausstellung« nehme. Während ein Maler vor allem hinsichtlich der Farben mit der Ortsdifferenz konfrontiert sei, habe er sie primär bezüglich der »Industriewaren«, die er für seine Arbeiten brauche, wahrgenommen. Die Bedeutsamkeit von anderen Räumlichkeiten macht er auch an seiner Arbeitsweise fest: »Ich habe nicht vorgefertigte Werke und gehe dann und schaue, wo und wie ich die am besten aufhängen. Es gibt eine Arbeit, die in Bezug zum Raum steht.« Diese auf den jeweiligen Ausstellungsraum fokussierende Arbeits-

weise ist eine Konstante in Seilers Praxis. Im Interview wehrt er sich gegen die Auffassung, der Raum sei ein rein passives Moment; vielmehr attestiert er ihm, über die spezifischen »architektonischen Parameter« die jeweilige Arbeit entscheidend mitzubestimmen:

»Natürlich hat jeder Raum einen Einfluss auf meine Arbeit, wenn er ja meine Leinwand ist. So wie das Format einer Leinwand einen Einfluss haben kann auf die Komposition einer Malerei, haben die architektonischen Parameter von so einem Raum Einfluss auf meine Arbeit, und zwar nicht nur formal, sondern auch inhaltlich, letztlich.«

Insofern architektonische Muster, so Seiler, kulturspezifisch sind, ist ihr »Einfluss« auf die Arbeit je nach Ort unterschiedlich:

»Dort kann man relativ radikal argumentieren und sagen, dass der Raum selbst eigentlich schon ein tradiertes räumliches Manifest für die Kultur eines Ortes ist. Also letztlich sind die Wände einfach dicker eines Hauses, wo es zum Beispiel sehr heiss wird, wenn man jetzt auch meinen würde, dass dies nicht unbedingt so ist. So sind die älteren Häuser in Kairo, also mit älter mein ich jetzt irgendwie Art Déco, Fin de Siècle, so um das rum, die haben massiv gebaut, das ist schon mal ganz anders, als wenn du irgendwie in einem neuen Betonklotz in der Schweiz bist, keine Ahnung. Also von dem her nimmt das schon Einfluss, so ein ganz feiner, subtiler Einfluss.«

Während Seiler einerseits anhand von materialen und räumlichen Komponenten die Differenzen des Kairoer Kontextes und dessen »Einfluss« auf die Arbeit thematisiert, relativiert er das Besondere dieser Situation dahingehend, als er auf die Unmöglichkeit neutraler Räume und Materialien verweist. Das Besondere in Kairo mag augenfälliger sein, da es vergleichsweise ungewohnt ist. Ein Allgemeines gibt es indes dieser Perspektive zufolge nicht – jeder Ausstellungsraum und alle Materialien sind in gewisser Hinsicht orts- beziehungsweise kulturspezifisch. Insofern ist die Konfrontation mit örtlichen Besonderheiten keineswegs auf Kairo beschränkt, sondern ein allgemeiner Zug künstlerischer Praxis. Vergleichbar wie bei San Keller ist in Seilers Wahrnehmung unterstellt, dass er überall mit Ortschaftlichem konfrontiert ist – sein ortsspezifischer Zugang seinerseits ortsunspezifischen Charakter hat. Grundlegende Differenzen zwischen Kairo und seiner angestammten Umgebung sieht Seiler in anderer Hinsicht gegeben. Bezüglich der Institutionen und Akteure des Kunstsystems charakterisiert er die Stadt als peripheren Ort:

»Professionell gesehen ist das ja nicht wirklich interessant in Kairo, zumal markttechnisch, ich meine, es gibt da eine ganz andere Ebene, über die möchten wir eigentlich auch nicht zu sehr reden, aber ich meine, ich lebe von dem Zeug, ich habe meine Sammler und Museen und Ausstellungen und so, und das ist ein Motörchen,

14 Vgl. zur »klassischen« Klimatheorie der Kultur Herder (2001 [1784-1791]: 238-253)

das muss laufen, sonst ist dann fertig, oder. Und dann kann ich mich zurückziehen und gärnern oder so.«

Ein längerer Aufenthalt in Kairo wird mit der Gefahr einer Marginalisierung verknüpft. Die sich daraus ergebenden Spannungsverhältnisse zwischen Bildungsidealen einerseits und Feldanforderungen andererseits tendiert Seiler zeitlich-biographisch zu entschärfen. So betont er: »Ich bin froh, dass ich sehr früh an diesen Ort gegangen bin.« Kairo wird als Destination reflektiert, die sich von den kunstbetrieblichen Strukturen her vornehmlich für die Künstlerjugend eignet und quasi zum Problem werden kann, wenn das Motörchen erst mal läuft und nicht zum Stottern gebracht werden soll. Gerade wegen der peripheren Position von Kairo ist das einschlägige Stipendium in Seilers Augen aber hinsichtlich der Horizonterweiterung besonders wertvoll. Wenn man »ein bisschen Ambitionen« hat, kommt man um die klassischen Kunstmetropolen nicht herum – sie liegen »am Weg«, wie Seiler sagt. Nur an solchen Orten Ateliers zu haben, wäre indes »langweilig«. Das Kairo-Stipendium ermöglicht eine »Exkursion« – eine ausserordentliche, zweckfreie Erfahrung, welche für die Konstitution des künstlerischen Subjekts, wie es Seiler versteht, zentral ist.

#### Jenseits funktionaler Differenzierung

Der Künstler ist in Seilers Erzählungen als Figur präsent, die (idealerweise) zugleich weltgewandt und universal gebildet ist, sich auf der Strasse ebenso wie in der Geschichte der Philosophie zu bewegen vermag und unternehmerische, handwerkliche und konzeptuelle Fähigkeiten vereint. Dieses künstlerische Subjekt ist ein Tausendsassa, der einerseits Affinitäten zum Abenteuerlichen hat – im Interview wird mehrfach der Reiz des Unplanbaren und die Eigenlogik von unkontrollierbaren Lebenszusammenhängen stilisiert –, andererseits in ausgeprägter Weise Lebenstüchtigkeit verkörpert und den Prinzipien des Erfolgs sowie der Selbstbehauptung verpflichtet ist. Der Künstler ist ein »Chamäleon«, das an unterschiedlichsten kulturellen Settings partizipieren und sich virtuos an vielfältige Kontexte adaptieren kann, ohne sich an eine bestimmte Konstellation zu verlieren.

Bezeichnenderweise ist ein zentraler Gegenstand im Interview die von Seiler selbst aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis dieser quasi omnipotenten Figur zu anderen sozialen Akteuren. Im Zentrum steht dabei die Problematik der Gleichwertigkeit, die durchaus widersprüchlich diskutiert wird. Vehement wendet sich Seiler gegen die Auffassung, dass künstlerische Arbeit wertvoller als andere Formen der Werkätigkeit sei. Sinnlogisch konsequent zur geäusserten Wertschätzung des Kairoer Strassen- und Alltagslebens

stimmt er während des Gesprächs ein Lob auf in Sichtweite tätige Strassen- und Bauarbeiter an:

»Also wie gesagt, ich sehe überhaupt nicht, wieso jetzt ich, mein Job, wichtiger sein soll als die Jungs, die dort drüben am »Büezen« sind jetzt, oder, mit den orangen Hosen. Die können gewisse Sachen, die haben auch ihre Tricks auf Lager und die wissen ganz viel Zeugs, das sonst niemand weiss. Von dem her macht es gar keinen Unterschied, so, das ist auch nur Alltag, das ist auch nur ein Job.«

Dass heute jedermann über quasi künstlerische Tugenden verfügen und Unternehmer in eigener Sache sein sollte, bezweifelt er: »Die allermeisten Leute arbeiten immer noch ganz, ganz konsequent als Angestellte« – »die allermeisten Leute arbeiten immer noch ganz bescheiden, ganz einfach in einem Job und leben ein ganz einfaches Leben, und an dem ist auch nichts auszusetzen.« Mit dieser als »einfach« charakterisierten Daseinsweise wird die Möglichkeit assoziiert, sich auf einen Gegenstand konzentrieren und »eine gewisse Tiefe« erreichen zu können. Dieser Vorzug taucht indes implizit als Entschädigung für Restriktionen auf, die solchen Existenzen in Seilers Augen eignen. Die Spezialisierung der nicht-künstlerischen Tätigkeiten – Konsequenz gesellschaftlicher Arbeitsteilung – verbindet Seiler mit Intensität und Beschränkung zugleich. Neben einer inhaltlichen Engführung mangelt es Personen in diesen Berufen – dies wird indirekt durch seine Beschreibung der Besonderheiten des Künstlerlebens deutlich – an Gestaltungsfreiheit hinsichtlich der eigenen Biographie. Sie haben sich gemäss Seilers Diagnose in weitgehend vorbestimmten und standardisierten Pfaden zu bewegen. Im Hinblick auf die gesamte Lebensform macht Seiler durchaus grundlegende Unterschiede zwischen einer Künstlerexistenz und anderen Formen des Daseins aus. Zum einen steht erstere gewissermassen quer zur gesellschaftlichen Arbeitsteilung. Da eine Künstlerexistenz in Seilers Augen stets mehr umfasst als die künstlerische Tätigkeit im engeren Sinne und verschiedenste Komponenten in sich vereinigt, entgeht sie seiner Ansicht nach weitgehend den Nachteilen sozialer (funktionaler) Differenzierung. Zum anderen verbindet Seiler mit einer Künstlerexistenz die Möglichkeit und Pflicht, sich selbst eine Berufspraxis und Biographie zu schaffen. Mit dem Beruf des Künstler verbindet er primär vermehrte Freiheitsgrade, die es erlauben, sich als Person – als individuelles Subjekt – stärker einzubringen und gemäss den eigenen Regeln zu leben:

»Das ist ja meine Entscheidung gewesen, ich werde Künstler, ich lebe ein freies Leben, mit allen Nachteilen und allen Vorteilen. Und ich habe bis jetzt noch nicht so viele Nachteile entdeckt, ehrlich gesagt. Also ich sehe eigentlich nur Vorteile in dieser Entscheidung.«

Das vorteilhafte Künstlerleben ist Seiler zufolge an Voraussetzungen geknüpft und keineswegs jedermanns Sache. Künstler stellen in seinen Augen eine ›Kraftelite‹ dar: »Ich mache einfach mein Ding, und ich habe in dem Sinne auch genug Kraft, dieser Ungewissheit gegenüber zu stehen.«<sup>15</sup> Der Vorteile eines freiheitlichen Lebens kann sich nur erfreuen, wer die damit verknüpfte Gestaltungsoffenheit zu schätzen beziehungsweise zu verkräften weiss. Da dies in Seilers Perspektive eher die Ausnahme als die Regel ist und die Mehrheit der Personen freiwillig darauf verzichtet (weil sie mit der freiheitlichen Konstellation überfordert und quasi nicht fähig wäre, diese als etwas Positives wahrzunehmen), werden die diagnostizierten, ungleich verteilten Freiheitsgrade nicht als Gerechtigkeitsproblem aufgefasst. Kunstschaffende erweisen sich in dieser Perspektive als Ausnahmeerscheinungen. Die Wahrnehmung der Künstlerperson und ihr Ort in der Gesellschaft sind so von einem eigentümlichen Spannungsverhältnis geprägt. Während auf der einen Seite andere Daseinsweisen verteidigt und vor antizipierter (bildungsbürgerlicher) Geringschätzung in Schutz genommen werden, macht Seiler auf der anderen Seite unmissverständlich deutlich, dass für ihn selbst ein ausserkünstlerisches Dasein schwer denkbar ist. Er problematisiert dieses indirekt durch das einigermaßen überschwängliche Lob der Künstlerexistenz. Stilisierungen des Kunstschönen und Erhabenen werden belächelt und die Kunst kokett als alltäglicher Job thematisiert; gleichzeitig tritt der Künstler als Tausendsassa auf den Plan – als quasi (letzte) vollkommene Existenz.

### Habitualisierte Beweglichkeit

Seilers eigene Arbeitspraxis zeichnet sich durch vergleichsweise ausgeprägte Grenzüberschreitungen aus und umfasst neben der internationalisierten, künstlerisch-installativen Ausstellungstätigkeit etwa das Schreiben von Kolumnen, Kooperationen mit Dichtern, Poetry Slammern sowie der Theaterwelt. Umfassende Bildung und Weltgewandtheit sind nicht allein weitgehend unterhinterfragte Ideale; sie werden habituell bemerkenswert gut durchgehalten. Wie noch zu zeigen sein wird, ist dies keineswegs selbstverständlich; zwischen gehegten Idealen und habituellen Dispositionen können sich durchaus Kluften eröffnen. Die Habitualisierung dieser Ideale und ihr selbstvidenter Status sind im Falle von Seiler im Kontext seiner (familiären) Bildungsgeschichte zu sehen. Aufgewachsen in vier verschiedenen Sprachgebieten bei einer als Autorin und Übersetzerin tätigen Mutter, findet die Primärsocialisation in einem freiberuflichen, künstlerischen Milieu statt, das durch eine ausgeprägte Mobilität gekennzeichnet ist. Anders als viele Kunstschaf-

15 Eine historisch-genealogisch angelegte Studie zum Phänomen des »élite artiste« unternimmt Heinich (2005)

fende, die erst im jungen Erwachsenenalter sich mit der Frage konfrontiert sehen, ob ihre Dispositionen und Ressourcen mit dem im künstlerischen Feld hochgehaltenen Nomadismus beziehungsweise den Mobilitätsanforderungen kompatibel sind, gehören Ortswechsel (die Vertrautheit mit dem Unvertrauten) früh zu den zentralen Dimensionen von Seilers Lebensweise. Diese Herkunftskonstellation dürfte auch dafür verantwortlich sein, dass er als einer der wenigen interviewten Künstler nach der obligatorischen Schulzeit und einem Zwischenjahr beziehungsweise gestalterischen Vorkurs direkt an die ESAV in Genf, später an die Kunsthochschule Hamburg ging – und nicht zunächst Matura machen oder einen Beruf erlernen »musste.«<sup>16</sup> Der Wille zur Kunst wurde durch das Herkunftsmilieu augenscheinlich nicht nur *nicht* beargwöhnt, sondern im Gegenteil gefördert. Der in der Adoleszenz verspürte Wunsch, Künstler zu werden, konnte so als aus einer »Ursuppe rausgekommen« wahrgenommen und selbstbewusst den Ergebnissen der Berufsberatung – sie legten eine Laufbahn im Finanzwesen nahe – entgegengehalten werden.

### Interaktionen als Spiegel

Die Möglichkeit einer Horizonterweiterung wird von den interviewten Kunstschaffenden gemeinhin nicht auf eine »Exkursion« im Sinne Seilers beschränkt, sondern auch mit Aufhalten in Kunstmetropolen wie New York, London, Berlin oder Paris in Verbindung gebracht. Daneben taucht in den Erzählungen eine Form von Bildungsreise auf, die quasi exklusiv an diese Kunstmetropolen gebunden ist. Grund hierfür ist nicht, wie man vermuten könnte, die hohe Dichte an künstlerischen Arbeiten, sondern die Vielzahl an Akteuren und Institutionen des künstlerischen Feldes. Wie in den Interviews mit Philippe Schwinger und Claudia Müller zum Ausdruck kommt, wird mit der Anwesenheit in Berlin beziehungsweise New York die Möglichkeit der künstlerischen Selbstreflexion assoziiert. Diese Wahrnehmung – vornehmlich im Zusammenhang mit den Kunstszenen in Berlin und New York – findet sich teilweise auch in anderen Interviews, wobei die Bedeutsamkeit des Aufenthaltes vornehmlich darin gesehen wird, durch Partizipation an Interaktionen zur (Selbst-)Erkenntnis zu gelangen.<sup>17</sup> Insgesamt ist die Thematik in den

16 Die interviewten Kunstschaffenden sind mehrheitlich nach der Matura oder nach Abschluss einer Berufslehre in Kunstschulen eingetreten und betonen im Interview explizit, das etwas anderes vom Elternhaus aus gar nicht in Frage gekommen wäre. Mittlerweile ist an Kunsthochschulen die Zulassung typischerweise an eine (Berufs-)Maturität gebunden.

17 Manfred Kochs Untersuchung zu Goethes Vergleich des Geisteslebens in Deutschland und Frankreich macht deutlich, dass die These von Metropolen als intellektuell anregenden Verdichtungszusammenhängen keineswegs neu ist: »Goethe – grundsätzlich ein entschiedener Gegner des nationalstaatlichen Zent-



geführten Interviews in sehr unterschiedlicher Weise präsent. Teils nimmt sie einen ausgesprochen zentralen Stellenwert ein, teils ist sie komplett abwesend und augenscheinlich für das Selbstverständnis mancher Künstlerexistenz kaum von Bedeutung. Bezeichnenderweise schreiben vornehmlich Akteure, die zu zweit tätig und/oder vergleichsweise intellektualistisch ausgerichtet sind, diskursiven Auseinandersetzungen für die künstlerische Tätigkeit einen zentralen Stellenwert zu.

Wenngleich gerade New York hie und da als ideale Bühne für Selbstdarstellungsexperimente und als Übungsfeld für die künstlerische Selbstinszenierung charakterisiert wird<sup>18</sup>, so dominiert das Thema der Selbsterkenntnis die Diskussion. Dieses wiederum ist eng mit dem Problem der Authentizität verknüpft. Diese Kategorie ist einerseits wichtig für die Art und Weise, wie dem Aufenthalt in der Fremde konkret Sinn zugeschrieben wird; andererseits strukturiert sie den Modus, wie Kunstschaffende über Kunstwerke anderer Künstlerinnen und Künstler (nicht) sprechen. Anhand von Christine Streulis Deutung ihrer Aufenthalte in New York und Kairo kann beleuchtet werden, wie die Ideale der Weltgewandtheit und die Wertschätzung der diskursiven Auseinandersetzung mit Fachpersonen in einer Künstlerbiographie zum Tragen kommen können. Ihre Ausführungen sind aufschlussreich hinsichtlich des Willens zur Erforschung des eigenen Wollens sowie der Frage nach der Universalität – der Unparteilichkeit des künstlerischen Blicks.

ralismus – macht die fehlende Kulturhauptstadt wieder zum Problem. Er sieht an der Pariser Entwicklung, dass eine Metropole, wenn sie nicht als Zentrum einer Geschmacksdiktatur, sondern als Raum der Bündelung und wechselseitigen Anreicherung mannigfaltiger Diskurse fungiert, die intellektuellen Energien eines Landes in unvergleichlicher Weise belebt.« Koch (2005: 61f.)

- 18 So betont eine Künstlerin, die während mehreren Monaten als Stipendiatin in New York lebte: »Künstlerisch, also für meine Kunst, ist es eigentlich nicht so toll gewesen. Muss ich ehrlicherweise zugeben (lacht). Also es ist sehr schwierig gewesen zum Arbeiten dort eigentlich. Aber was toll gewesen ist, für mich persönlich, auch für mich als Künstlerin, man geht immer an Partys, man trifft sehr viele Leute, also einige Leute trifft man immer wieder, aber sehr viele Leute trifft man nur einmal. Und im Prinzip, man spricht mit sehr vielen Leuten, und man erfindet sich ständig in diesem Sprechen immer wieder selber neu. Es ist in New York unglaublich wichtig, dass du, du musst nicht nur gutes Zeug machen, sondern du musst es noch viel besser erzählen. Und das kann man dort wie üben und ausprobieren, was will ich denn eigentlich sein und wie will ich mich denn eigentlich darstellen. Und das ist für mich dort eine grosse Sache gewesen, das ein Jahr lang auskosten und ausprobieren zu können.« Interview Künstlerin C, 2004

## Neue Fragen, neue Einsichten

Christine Streuli (1975) hat nach der Matura während vier Jahren in Zürich und Berlin Malerei und freie Kunst studiert.<sup>19</sup> Unmittelbar nach Abschluss des Studiums reiste sie für eineinhalb Jahre nach New York. Der Aufenthalt wurde durch ein Stipendium ermöglicht, das sie an ihrer Schule für eine Weiterbildung gewonnen hatte. Ort und Institution galt es selbst auszuwählen. Im Interview schildert Streuli die Stifterin des Stipendienfonds als »unglaublich weltgewandt«, sie spreche fließend Japanisch und Arabisch und wolle jungen Kunstschaffenden die Möglichkeit bieten, »einfach mal aus dem eigenen Gärtchen rauszutreten«. Ursprünglich habe sie mit dem Stipendium einen Aufenthalt in Hongkong anvisiert, dann aber doch New York vorgezogen: »Ich habe das Gefühl gehabt, Hongkong wäre extrem krass und das wäre schon mal ein halbes Jahr oder dreiviertel gegangen, bis ich nur ein bisschen verstanden hätte, wie es funktioniert.« New York hingegen ist in ihren Erzählungen als zugänglicher Klassiker präsent, mit dem man quasi nichts falsch machen kann. Während neun Monaten nahm Streuli am International Studio and Curatorial Program teil und verlängerte den Aufenthalt in der Stadt auf eigene Faust, solange die Mittel reichten. Spricht Streuli über ihre Zeit in New York, so erzählt sie primär über ihre Teilnahme an besagtem Programm, über das sie sich ausgesprochen positiv äussert. Dank des Stipendiums und des Programmes habe sie »Geld«, ein »Atelier« sowie »Leute« gehabt – gerade an diesem mangle es häufig am Ende des Studiums. Neben den anderen am Programm teilnehmenden Kunstschaffenden verweist Streuli vornehmlich auf die regelmässigen Guest Critics, die einen zentralen Bestandteil des Programmes bilden. Dieses System der Guest Critics bediente gemäss Streuli verschiedene ihrer Anliegen als Künstlerin – angefangen bei der Aufmerksamkeit durch Fachleute: »Das ist ja echt das Schwierigste, als Künstler, als Künstlerin es zu schaffen, dass sich die Leute für deine Arbeit interessieren und auch kommen, auch wenn du nicht grad dein Atelier neben dem Hauptbahnhof hast, und dass sie kommen und sich Zeit nehmen.« Die durch das ISCP organisierte Aufmerksamkeit skizziert Streuli auf der einen Seite als Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen, die für die Integration ins Feld der Kunst wichtig sind. Ihren Erzählungen nach hat sie das Gefäss auch dazu genutzt, aufgrund gezielter Recherchen ehemalige Guest Critics zu reaktivieren, die an ihrer Position interessiert sein könnten. So habe sie einen auf Malerei spezialisierten Galeristen kontaktiert, der später ihre Arbeiten in einer Ausstellung präsentierte, und zu dem sie nach wie vor Kontakt habe. Auf der anderen Seite schreibt Streuli diesen Gesprächen bezüglich der Bildung hohe Bedeutung

19 Das Interview mit Christine Streuli fand im Mai 2004 in ihrem Atelier in Zürich (Rote Fabrik) statt.

zu – charakterisiert sie als Möglichkeit, das eigene Tun als Künstlerin reflexiv zu durchdringen:

»Also für mich ist es unglaublich wichtig gewesen zu reden über mein Zeug, und zwar redend Einsichten in Arbeitsvorgänge zu haben, die ich da tagtäglich mache und die mir irgendwie noch so wie unbewusst sind. Und dadurch, dass ich das jemandem erzählt habe, sind mir dort hunderttausend Lichter auf in New York. Also ich hatte noch diese Anspannung und diese Aufgeregtheit, weil das ja meistens wichtige Leute sind, Gänsefüsschen, und du nicht einfach so drauflosplappern kannst, sondern du musst Statements machen, oder ich habe so den Anspruch gehabt an mich, dass ich klare Aussagen darüber mache, warum dieses Bild so aussieht, warum ist diese Zeichnung so. Also das ist immer etwa so eine Stunde gegangen, das ist unglaublich anstrengend gewesen, weil ich mich einfach ganz präzise habe äussern wollen. Und dadurch, dass ganz tolle Fragen gekommen sind, die ich noch nie so gestellt bekommen habe, sind mir einfach Lichter auf.«

Streuli antizipiert augenscheinlich ein gewisses Misstrauen gegenüber dieser Einschätzung, dass eine sachhaltige, auf Erkenntnis ausgerichtete Diskussion im Rahmen dieser Art Verkaufsanordnung überhaupt möglich gewesen sein soll, und beteuert:

»Und dann, also das ist jetzt nicht einfach kokett, dann ist es mir wirklich nicht mehr darum gegangen, ist das jetzt einer vom Whitney oder einer vom MoMA oder ein Galerist. Also dort ist nicht der Gedanke im Zentrum gestanden, oh, ich will dem mein Zeug anbieten und das ist die Chance.«

Trotz der Schaufenstersituation und der starken Präsenz von Aspekten der (symbolischen) Ökonomie sind Streuli zufolge sachhaltige Auseinandersetzungen möglich, was von ihr vornehmlich auf den Umstand zurückgeführt wird, dass es sich bei den Beteiligten um Fachpersonen handelt, die dem Wert der Kunst verpflichtet und von einer professionellen Debattierfreude hinsichtlich künstlerischer Prozesse beseelt sind. Streuli vertritt damit eine in der zeitgenössischen Kunstszene häufig anzutreffende, »versöhnliche« Auffassung, derzufolge Fragen der Vernetzung im Künstlerberuf eine essentielle Rolle spielen, diese sozialen Dynamiken indes einer quasi interesselosen Beschäftigung mit Kunst keineswegs zuwiderlaufen müssen. Ihre Erzählung des Aufenthaltes am ISCP dokumentiert nicht nur den zentralen Stellenwert von diskursiven Auseinandersetzungen für ihr Selbst- und Kunstverständnis, sondern macht auch deutlich, dass eine Künstlerstätte, die nur Vernetzungsanstalt wäre, kaum Legitimität in Anspruch nehmen könnte. In »Reinkultur« müsste sie mit der künstlerischen »illusio« kollidieren. Streuli nimmt das Programm so in den Blick, dass es mit der Mission ihres Stipendiums – mit dem damit verbundenen Bildungsauftrag – kompatibel ist. So wird dem Setting trotz der

Vermarktungsanlage und der asymmetrischen Konstellation zwischen Künstlerin und Besucher attestiert, zur Objektivierung der eigenen subjektiven Tätigkeit beizutragen.

### Von New York nach Kairo

Während Streuli New York wegen der Dichte der Kunstszene und insbesondere der institutionellen Ausrichtung des von ihr besuchten Studioprogrammes im Hinblick auf das Bildungsideal der Selbstreflexivität als optimales Terrain auffasst, beschreibt sie die Destination in anderer Beziehung als beschränkt. Diese Problematisierung involviert Fragen der weltanschaulich-weltpolitischen Unparteilichkeit sowie der Überbrückbarkeit von Partikularismen. Sie zeichnet sich vor dem Hintergrund eines zweiten Bildungsideals ab, das für Streulis Selbstverständnis zentral ist. Neben der selbstreflexiven Durchdringung der eigenen Tätigkeit gehören in ihren Augen kosmopolitische Züge untrennbar zur Künstlerexistenz. Wie bei Seiler geht damit das Interesse einher, durch eigene Bewegungsmuster die Grenzen abendländischer Kulturen zu transzendieren. Im Falle von Streuli liegt indes das Gewicht weniger auf der damit assoziierten Fähigkeit, virtuos an verschiedenartigen Lebenswelten zu partizipieren, sondern vornehmlich auf dem Prinzip der Unparteilichkeit. Streuli kommt im Interview (zunächst eher en passant) darauf zu reden, dass in ihren New Yorker Aufenthalt der 11. September 2001 fiel und macht diesen Umstand entscheidend dafür verantwortlich, dass sie nahezu nahtlos von New York nach Kairo weitergereist ist.

Streuli hatte sich bereits einmal während des Studiums bei der Pro Helvetia für einen Aufenthalt in Kairo beworben: »Ich weiss nicht warum, es ist so ein »Furz« gewesen in meinem Kopf, ich habe einfach gewusst, ich will nach Kairo. Aber ich habe weder viel darüber gelesen noch viel darüber gewusst, wie das ist, oder mich erkundigt. Ich habe einfach das Gefühl gehabt, ich will nach Kairo.« Während ihres Aufenthaltes in New York habe sie immer wieder an die Möglichkeit einer Anwesenheit im »Middle East« denken müssen und die Idee, nach Kairo zu gehen, habe sie richtiggehend verfolgt, bis sie schliesslich ein zweites Mal an die Pro Helvetia herangetreten sei. Streuli erzählt, sie habe eine Dokumentation zusammengestellt und »einen ganz langen Brief geschrieben, warum ich nach Kairo will«. Das zweite Mal war ihrer Anfrage Erfolg beschieden. Anders als bei der ersten Anfrage interpretiert sie ihren Wunsch, nach Kairo zu fahren, nun aber weniger als kaum begründbare *idée fixe*, sondern rückt ihn in den Kontext der Problematik von Orient und Okzident:

»Also es hat sicher auch damit zu tun gehabt, dass ich echt gerne eine andere Kultur habe kennen lernen wollen, und zwar wirklich grad eine islamische. Ich habe wirk-

lich mit diesem elften September, ja, ich habe wirklich nachher das Gefühl gehabt, hey, jetzt bin ich mitten in dieser einen Position, in der amerikanischen, und die finde ich zum Teil super widerlich, und habe auch die ganze Politik dann jenseits gefunden und die »Hysteriemacherei« und so, nach dem elften September, die ist widerlich gewesen, die ist mir so gegen den Strich. Und es ist dann so ein ganz einfacher Gedanke gewesen, also gut, die andere Seite ist irgendwo in einem islamischen Land. Und wo wäre das, wohin ich jetzt gehen möchte. Und dann habe ich einfach automatisch wieder an Kairo gedacht.«

Streuli thematisiert New York (anders als zahlreiche andere Kunstschaaffende) weniger als Melting Pot, denn primär als amerikanische Stadt, und identifiziert sie mit einer spezifischen weltpolitischen Position. Der viermonatige Aufenthalt in Kairo sollte zu einer erweiterten, objektivierteren Wahrnehmung verhelfen:

»Ich habe wirklich mit diesen Leuten über die Lage reden wollen, über diese Situation und wie sie denken. Weltbilder, also weißt du, da geht es ja um Weltbilder. Und mich hat das Wunder genommen, weil ich halt mitten in diesem amerikanischen Weltbild gesessen bin, wo immer über den Araber an und für sich geredet worden ist, ganz platt und unspezifisch. Und dann habe ich einfach mal wissen wollen, wie das ist.«

Rückblickend beurteilt Streuli diese Mission als weitgehend gescheitert. Der Aufenthalt in Kairo, den sie im Interview in verschiedenen Hinsichten problematisiert und punktuell gar als »Albtraum« apostrophiert, entpuppte sich ihren Ausführungen zufolge nicht als das, was sie sich von ihm erhofft hatte. Zum einen betont sie die Schwierigkeit, überhaupt »so richtige Ägypter und Ägypterinnen« kennen zu lernen; ihre Kontakte hätten sich weitgehend auf Mitglieder der gebildeten, oberen Schichten beschränkt, von denen Streuli sagt, sie hätten typischerweise an der American University in Kairo studiert, ihre Kinder zwecks Bildung in den Westen geschickt, besser als sie selbst Englisch gesprochen und quasi westliche weltanschauliche Ansichten vertreten. Zum anderen problematisiert sie die Begegnungen ausserhalb dieses Rahmens mit der Kairoer Lebenswelt im öffentlichen Raum als irritierend. Sie sah sich, anstatt mit der erhofften erweiterten Denkungsart, mit dem Gefühl konfrontiert, »ich bin hier wie so am falschen Ort«. Das Unbehagen in Kairo führt Streuli zum einen auf beängstigende, politische Manifestationen zurück, zum anderen auf einen Mangel an Anonymität und Bewegungsfreiheit. Ihrer Beschreibung zufolge war es zunächst ein Schock zu realisieren, dass es nicht unproblematisch ist, sich als Frau in der Öffentlichkeit zu bewegen, »dass ich da nicht einfach problemlos zur Tür raus kann und ein Bier trinken gehen oder an ein Konzert gehen kann«. Obgleich es gerade in der Innenstadt keineswegs nur verschleierte Frauen gegeben habe, sei sie als »west-

liche Frau«, als »Kurzhaarige« stark aufgefallen. Der Aufenthalt in Kairo präsentiert sich in Streulis Erzählung als negatives Gegenstück zu den Erfahrungen in New York, die als Inbegriff grossstädtischer Freiheit erinnert werden:

»Aber ich habe das halt in New York so toll gefunden, weißt du, die Anonymität, dass es keine Sau Wunder nimmt, wo du hingehst, und du kannst einfach laufen, und es kümmert sich niemand darum. Und in Kairo kümmern sich alle drum, wer du bist, wo du hin willst, woher du kommst. Und das hat mich einfach nervlich kaputt gemacht gegen den Schluss, also wirklich, im vierten Monat, da bin ich ein Wrack gewesen. Ich habe keine Nerven mehr gehabt.«

»Das ist nicht der Ort für mich«: Unbehagen im Unbehagen

Wegen des Unbehagens im öffentlichen Raum verschanzte sich Streuli weitgehend in der Atelierwohnung, las Nagib Machfus' Kairo-Trilogie und arbeitete:

»Ich habe eine Zeit lang gar nicht mehr raus gewollt. Dann bin ich tagelang einfach in der Wohnung gewesen und habe einfach Plastik gekauft und habe das Wohnzimmer, also die Sofas senkrecht aufgestellt und dort so ein Atelier eingerichtet und einfach gearbeitet. Und ich bin, als es dunkel gewesen ist, mit einer Kappe und einem Mantel, dass sie gemeint haben, ich sei ein Mann, bin ich noch raus, um ein bisschen Luft zu holen.«

In gewissem Kontrast zu dieser Rückzugstendenz hat Streuli in Kairo vornehmlich mit lokalen Materialien gearbeitet, die sie mit Hilfe eines Mitarbeiters der Pro Helvetia aufreiben konnte – mit Brettern, Autolack, Spitzendeckelchen. Auch hat sich durch die Vermittlung der Kulturförderungsinstitution eine Zusammenarbeit mit einem ägyptischen Schriftsteller ergeben, über die sich Streuli nur in den höchsten Tönen äussert.

Obgleich die Künstlerin mit Blick auf diese Konstellation betont, sie habe in Kairo arbeitsmässig »eine super Zeit« gehabt, ist der gesamte Aufenthalt durch das Scheitern der »eigentlichen« Mission negativ gefärbt. Im Interview kreist denn Streuli auch immer wieder um die selbst aufgeworfene Frage nach den Gründen für das Unbehagen in Kairo. Zur Plausibilisierung ihrer Irritation greift sie dabei auf heterogene, teilweise widersprüchliche Erklärungsansätze zurück. Auf der einen Seite geht sie mit dem »Westen« ins Gericht. Die allzu grosse Aufmerksamkeit sowie gewisse Zudringlichkeiten, die ihr in den Strassen Kairos widerfahren sind, bringt sie mit dem Sex-Tourismus in Verbindung – vermutet, es herrsche womöglich die Ansicht, westliche Frauen würden gerne angemacht, und sieht darin ein Problem »ausgelöst durch den Westen«. In eine ähnliche Richtung zielt die Argumentation, ihre Enttäuschung sei massgeblich durch falsche, unrealistische Annahmen – ein roman-

tisch-naives Bild von Ägypten ihrerseits – verursacht. Auf der anderen Seite problematisiert sie die sozialen Verhältnisse in Ägypten, insbesondere die Stellung der Frauen, die sie als zivilisatorisch rückständig charakterisiert, als Menschenrechtsverletzung thematisiert und in moralischer Hinsicht skandalisiert. Schliesslich tauchen auch immer wieder Deutungen auf, die fundamentale Konfliktlinien – quasi unüberwindbare Widersprüche – zwischen Christentum und Islam implizieren und Alltagssituationen vor dem Hintergrund dieses polarisierten Modells wahrnehmen. Das Unbehagen in Kairo wird solcherart als Ausdruck eines unlösbaren religiös-weltanschaulichen Konflikts gelesen, wobei kulturelle Differenzen massgeblich auf Fragen der Religion zurückgeführt werden.

Aber wie auch gedreht und gewendet – der Kairoer Aufenthalt bleibt als irritierende Episode im Raum stehen. Charakteristisch an dieser Konstellation ist, dass es sich um ein Unbehagen zweiter Ordnung handelt, ein Unbehagen im Unbehagen. Streuli ringt nicht allein mit den konkreten Sachverhalten und Konturen ihres Stipendienaufenthaltes, sondern massgeblich mit der diagnostizierten Unmöglichkeit, einen auf Verstehen ausgerichteten Standpunkt einzunehmen. Dieser Standpunkt entspricht einer Norm, deren Gewicht durch die Erzählung – über weite Strecken ein Rechtfertigungsdiskurs – dokumentiert wird. Der Standpunkt der kritisch-unparteiischen Beobachterin wird hierbei durchaus räumlich interpretiert. Dies ist symptomatisch für eine Perspektive, die weltanschauliche Positionen überhaupt stark verräumlicht und face-to-face Interaktionen grosses Gewicht beimisst. Vor dem Hintergrund dieser Wahrnehmungsmuster erscheint es gewissermassen logisch, die weltpolitische Lage massgeblich auf der Basis einer persönlichen Präsenz vor Ort in New York und Kairo erfassen zu wollen. Dieser Modus an sich und damit zusammenhängend auch das Medium der Atelierstipendien bleiben weitgehend von der Diskussion ausgeklammert. Vielmehr betont Streuli uneingeschränkt die persönlichkeitsbildenden Effekte dieses Instrumentariums und seine positiven Wirkungen im Hinblick auf Offenheit und Toleranz. Im Feld der Kunst mit seinem ausgeprägten Personalismus ist das Prinzip der Anwesenheit des Künstlers etwas nahezu Sakrosanktes und kommt in verschiedenen institutionellen Zusammenhängen (insbesondere bei Ausstellungseröffnungen) mit grosser Selbstverständlichkeit vor. Sie gilt als Garant für die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung, was augenscheinlich auch Auswirkungen auf die mit Atelierstipendien verbundene personale Präsenz hat. Das Prinzip der »Authentifizierung (>dort gewesen sein)<« wird trotz Unbehagen zweiten Grades kaum auf seine Möglichkeiten und Grenzen hin befragt.<sup>20</sup>

20 Vgl. zur naturalistischen Rhetorik der »Authentifizierung« Hirschauer (2001: 430)

## Über die Abwesenheit zeitgenössischer Kunst in den Kunstmetropolen

In Thematisierungen historischer Ausland- und Reisestipendien für bildende Künstler spielt die Kunst in den Kunstmetropolen eine zentrale Rolle. Martin Warnke zufolge wurde dieses Instrumentarium überhaupt erst entwickelt, damit sich die Hofkünstler der künstlerischen Trends vergewissern und sich auf dem Laufenden halten konnten.<sup>21</sup> Bei Aufenthalten, die im Rahmen von Akademien stattfanden, sollten Kunstschaffende primär in Auseinandersetzung mit bedeutsamen Werken weiterkommen. Das Kopieren von (Meister-)Werken gehörte lange Zeit zu den zentralen Komponenten der Künstlerausbildung, jahrhundertlang war es die wichtigste Lernmethode an den Kunstakademien.<sup>22</sup> Die schiere Nähe zu grossen Kunstwerken wurde als wichtige Voraussetzung reflektiert, sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Pointiert kommt diese Auffassung in einem Brief des Künstlers Asmus Jakob Carstens aus dem Jahre 1796 an die Berliner Akademie zum Ausdruck. Carstens war seit 1790 Lehrer an der Berliner Akademie und erhielt von dieser ein Rom-Stipendium.<sup>23</sup> Bereits im ersten Jahr hat es Carstens offenbar versäumt, »Berichte und Proben seiner Arbeit nach Berlin zu senden.«<sup>24</sup> Er wurde dafür gerügt, gleichwohl wurde sein Stipendium um ein Jahr verlängert. Nach Ablauf dieser Dauer weigerte sich Carstens, wie vereinbart nach Berlin zurückzukehren. In seinem berühmt gewordenen Brief vom 20. Februar 1796 schrieb er an den Akademiedirektor Heinitz: »Ich möchte Euer Exzellenz erklären, dass ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit [...] Ich kann mich nur hier entwickeln, unter den besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt, und ich werde fortfahren, mich nach besten Kräften durch mein Werk gegenüber der Welt zu rechtfertigen [...] Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut; ich muss ein gewissenhafter Verwalter sein, so dass ich, wenn der Tag kommt, an dem ich aufgerufen werde, Rechenschaft abzulegen, nicht sagen muss: Herr, das Talent, das Du mir anvertraut hast, habe ich in Berlin begraben.«<sup>25</sup> Carstens geht auf Konfrontation mit der Akademie, indem er die Rückkehr verweigert; gleichzeitig bewegt er sich gewissermassen innerhalb der akademischen Argumentationslogik, indem er die notwendige Nähe zu den *besten Kunstwerken* als Rechtfertigung anführt.

Die Vorstellung, dass die Nähe zu »grosser« Kunst in fordernder Weise fördert, trifft man im Kontext von zeitgenössischen Atelierstipendien kaum mehr an. Dass der Aufenthalt in der Fremde dazu verhelfen könnte, ange-

21 Warnke (1996: 259)

22 Krieger (2007: 19-22); Goldstein (1996: 115-136)

23 Pevsner (1986 [1940]: 192)

24 Pevsner (1986 [1940]: 193)

25 Pevsner (1986 [1940]: 195)

sichts bestimmter künstlerischer Positionen weiterzukommen – eine solche Deutung sucht man nahezu vergeblich, und zwar in den Deutungen sowohl der Kulturbeauftragten als auch der Kunstschaffenden. Eine Ausnahme hiervon bildet der Erfahrungsbericht eines Künstlers, der im Alter von über sechzig Jahren für einige Monate mit einem Stipendium in Kairo war:

»Ich weiss noch immer nicht, wie ich den Aufenthalt in Kairo beurteilen soll, wie ich die groben, überwältigenden und unvergesslichen Eindrücke und die vielen, verdriesslichen Alpträume gewichten soll. Ich war öfters nahe daran abzureisen, weil ich es kaum ertragen konnte, in diesem Schmutz und Lärm zu leben. Es ist mir immer noch unbegreiflich, wie ein Volk von so überwältigenden Höhen der Kultur zu einer erschreckenden Kulturlosigkeit und völligen Verwahrlosung absteigen konnte. Die Durchhaltekraft hat letztlich doch gesiegt und so bin ich durch wunderbare Reisen in die weisse und schwarze Wüste, nach Assuan und Luxor, auf den Sinai und ans Rote Meer tausendfach belohnt worden. Eine ganz grosse Bereicherung war natürlich das Ägyptische Museum in Kairo mit den kostbarsten Schätzen der Kunst überhaupt. Es ist für einen Künstler wichtig, so hohe Massstäbe immer wieder an die eigene Kunst anzulegen. Wenn sie einen nicht völlig am Boden zerstört, so bringt sie einen weiter und bringt eine ganz grosse Bereicherung. Aber auch das Alltagsleben weist auf ganz andere Perspektiven und Möglichkeiten hin und bringt das eigene Leben ganz gehörig durcheinander. Aber bei aller Armut und allem Elend erscheinen uns die Ägypter viel glücklicher und zufriedener zu sein, als die Mitteleuropäer.«<sup>26</sup>

Seine Ausführungen sind nicht nur untypisch, was die Thematisierung der Stadt angeht, sondern vor allem auch hinsichtlich der Art und Weise, wie die Kunst im ägyptischen Museum zur Sprache gebracht und zur eigenen Arbeit in Beziehung gesetzt wird. Die bildungsbürgerlich eingefärbte Betonung des Kunst- und Naturschönen wie überhaupt die Rede von der heruntergekommenen Hochkultur haben kaum etwas mit den Äusserungen der jüngeren Kunstschaffenden gemein. Der Verfasser gehört denn auch einer anderen als der hier im Zentrum stehenden Künstlergeneration an.<sup>27</sup> Eine solche oder ähnliche Position findet sich in den Zeugnissen der jüngeren Künstlerinnen und Künstler nicht. Die Kunst in den (Kunst-)Metropolen ist nicht allein im Zusammenhang mit Bildungsfragen kaum ein Thema; sie taucht überhaupt nur in marginaler Weise in den Erzählungen auf. Dies gilt allem voran für die zeitgenössische Kunst in Berlin und New York. Die spärliche Thematisierung

26 Bericht vom Sommer 2001, Archiv der Geschäftsstelle Schweizer Konferenz für Kulturfragen KSK, Biel

27 Wie typisch (oder untypisch) diese Perspektive für die Generation des Kairo-Stipendiaten ist, muss hier dahingestellt bleiben. Zweifelsohne kann und soll sie nicht verallgemeinernd als repräsentativ für die heute rund siebzig- bis achtzig-jährigen Kunstschaffenden unterstellt werden.

zieht sich quer zu Differenzen in den künstlerischen Positionierungen und Positionen hin und eint die ansonsten stark ausdifferenzierte Landschaft.

Um spezifizieren zu können, inwiefern die Kunst in den Kunstmetropolen nicht thematisiert wird, ist zunächst in den Blick zu nehmen, wie und in welchen Zusammenhängen sie zur Sprache kommt. Augenfällig ist, dass sich die Situation je nach Alter der Kunstwerke und der zur Diskussion stehenden Destination unterschiedlich präsentiert. Ältere Werke sind durchaus Gegenstand der Rede. Es wird mehrfach Interesse an historischen Arbeiten geäussert und gelegentlich geradezu von alten Meistern geschwärmt. So erklärt ein Künstler, der einen längeren Stipendiaufenthalt in Rom verbrachte, dass er sich einigermassen intensiv mit den Kulturgegenständen Roms auseinandergesetzt habe: »Also die Antike hat mich auch sehr interessiert und der Barock und so weiter, alles das angeschaut und so.«<sup>28</sup> Ein anderer Künstler erzählt über seinen Aufenthalt an der Cité Internationale des Arts, er habe es sehr genossen, oftmals den Louvre besuchen zu können. Andere Künstler berichten, dass sie (zumindest bei Langeweile, Einsamkeit oder schlechten Wetterverhältnissen) kunsthistorische Museen besucht hätten. Bemerkenswert an diesen Erzählungen ist, dass sie ebenso gut von kunstinteressierten Städtereisenden beziehungsweise Nicht-Künstlern stammen könnten: Sie verweisen nicht darauf, dass die Betrachterin im selben Gebiet arbeitet. Es gibt keine erzählerischen Brücken zwischen dem Gesehenen und der eigenen Tätigkeit. Eine bemerkenswerte Ausnahme (und zugleich Bestätigung) dieser Konstellation findet sich in den Äusserungen eines Künstlers, der sich im Rahmen seiner Reisen und Atelieraufenthalte vornehmlich mit Caravaggios Bildern beschäftigt hat, dies aber explizit als kunstphilosophisches, bildtheoretisches »Nebengeleise« thematisiert und von seiner eigenen künstlerischen Arbeit abgrenzt:

»Das habe ich jetzt eigentlich nicht gebraucht für meine Arbeit, das ist mehr so ein Nebengeleise, so eine Auseinandersetzung mit Caravaggio. Also einfach mit Maleereien in einem alten Zusammenhang oder in einem dauernden Zusammenhang. Und das hat eigentlich in Rom angefangen, und in London hat es natürlich das wunderbare Emausbild in der National Gallery. Und das bin dann eigentlich auch einmal in der Woche anschauen gegangen und habe Knienotizen gemacht. Das ist eigentlich eine Arbeit geworden, wo ich jetzt nicht sagen würde, hat konkret auf die Bilder Einfluss gehabt, aber einfach sozusagen für meine Auseinandersetzung mit dem Bild, der Bildarbeit, das ist auch etwas, das ich eigentlich noch gerne habe in diesen Städten. Oder in Paris ist es dann die Handleserin gewesen von Caravaggio, also dann sind auf dieser Grundlage auch Texte entstanden, zum Teil auch Büchlein. Für mich ist das auch ein Teil also sozusagen von meiner Bildarbeit, theoretische Aspekte, auch ein Hinterfragen, was ist überhaupt ein Bild.«<sup>29</sup>

28 Interview Künstler A, 2004

29 Interview Künstler W, 2004

Anders als historische Positionen tauchen zeitgenössische Arbeiten und Ausstellungsmodi in den Interviews kaum auf – es sei denn, in abwertender Form, ganz nach dem Motto: *Jedem Künstler ist es recht, spricht man von anderen Künstlern schlecht*. Künstler G berichtet über die künstlerische Produktion, die er anlässlich seines Aufenthaltes in Berlin gesehen haben will:

«Il y a plein de bonne volonté, je trouve, là-bas, mais je trouve que le niveau artistique n'est pas très bon. C'est, par exemple, ce n'est pas une ville où il y a beaucoup de collectionneurs, donc ce n'est pas une ville où il a les bonnes galeries et il y a donc, il y a des collectionneurs, mais par rapport à la taille, à l'importance, il y a beaucoup de bricolage à Berlin.»<sup>30</sup>

Fast wörtlich identisch umreisst Künstler A die künstlerische Landschaft in Berlin:

«Und das ist jetzt so wie in Zürich in den achtziger, neunziger Jahren, etwa so. Finde ich eigentlich ganz spannend, aber die Qualität ist dementsprechend auch nicht hoch. Und vielfach so Kunststudentenabgänger oder so, die einfach nicht..., finde ich gut, weil ich finde, das ist immer ein Ding, dass du selber deine eigenen Sachen zeigen kannst. Aber einfach so in Berlin ist die Qualität nicht wahnsinnig hochstehend.»<sup>31</sup>

Auch was zeitgenössische Kunst(ausstellungen) in New York betrifft, finden sich abwertende Bemerkungen. So schreibt ein Stipendiat an seinen Künstlerfreund in der Schweiz: »Schönes Wetter nun und so bin ich recht froh gestimmt. Die Arbeit rollt flott. Ausgedehnte Entdeckungsreisen quer durch Manhattan. An Kunst gibt es wenig. Biennale hier ist Mist. Freu mich, dich und damit gute Kunst zu sehen.«<sup>32</sup> Die typische Distanzierungsleistung gegenüber der Kunst in New York geschieht indes auf der Basis von explizitem Desinteresse. Mehrfach taucht in den Interviews die Bemerkung auf, dass New York sehr gefallen habe, sich dieses Wohlgefallen jedoch *nicht* auf die Kunstszene beziehe. Konkrete Arbeiten oder Ausstellungen sind sowohl in den Interviews als auch in den Motivationsschreiben nahezu inexistent. Wüsste man nichts über New York, so käme man aufgrund dieser Dokumente nie auf die Idee, dass sich der Ort durch eine unvergleichlich hohe Dichte an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst auszeichnet. Wörtlich genommen, wecken die Erfahrungsberichte und Erzählungen den Eindruck, als hätte kaum je ein entsandter Künstler, eine entsandte Künstlerin, etwas Interessantes an Kunst in den gegenwärtig vitalsten Zentren New York, London oder Berlin gesehen. Diese ausgesprochen restringierte Thematisierung ist umso bemer-

30 Interview Künstler G, 2005

31 Interview Künstler A, 2004

32 Interview Künstler W, 2004

kenswerter, als gemeinhin ein explorativer Habitus dominiert und Erzählungen von Erkundungen der Atelierdestination omnipräsent sind. Gerade auch wenn es um New York und Berlin geht, wird den Interviews zufolge der jeweilige Entsendungsort ausgiebig erforscht: Man beschäftigt sich mit Sujets von »Kaffeeahndeckel« ebenso wie mit Architekturen, Baustellen, Ruinen und Glasfassaden; Abgüsse von Gullydeckeln werden gemacht, Vororte gezielt aufgesucht, Baustellen fotografiert. Kunst sowie die Inszenierungstechniken der Museen und Galerien hingegen bleiben von den (erzählten) Erkundungen ausgespart, als wären sie ein Minenfeld. Die in den Interviews sehr präsenten quasi-ethnographischen Narrationen sparen das Feld der Kunst weitgehend aus.

Es wäre verfehlt, die erzählerische Konstellation als Tatsachenbericht zu nehmen und aus ihr zu schliessen, die (zeitgenössische) Kunst in den Kunstmegapolen sei für die Stipendiatinnen schlicht kein Thema. Das eigentümliche Schweigen soll nicht als Ausdruck eines mangelnden Interesses oder fehlender Relevanz der Arbeiten anderer gelesen werden. Augenscheinlich besuchen Kunstschaaffende – einige eher selten, andere ausgesprochen häufig – zeitgenössische Kunstausstellungen, nicht zuletzt am Atelierort. Diese Einsicht gründet in teilnehmender Beobachtung sowie gezielten Nachfragen unter Kunstschaaffenden. Die Art der (Nicht-)Thematisierung spricht weniger für Irrelevanz und Desinteresse denn für ein Tabu. Andere Kunstschaaffende sind in den Erzählungen zwar durchaus präsent – als Diskutanden und Kritiker, teils auch als mehr oder wenig gut affilierte Akteure im Kunstfeld, nicht jedoch als Produzenten.<sup>33</sup> Der restringierte Diskurs betrifft die künstlerische Praxis im engeren Sinne. Die hier vertretene These lautet, dass das verbreitete Schweigen und die abwertende Thematisierung von Kunst primär ein diskursives Problem bilden. Dieses dürfte in der (vornehmlich in Kunstmegapolen) verschärften Konkurrenz zwischen Kunstschaaffenden gründen<sup>34</sup>, vor allem aber in einem künstlerischen Selbstverständnis, das den Prinzipien der Originalität und der Authentizität zentrale Bedeutung beimisst. Die »Unmöglichkeit«, über die Arbeiten zeitgenössischer Künstler anders als despektierlich zu reden (Ausnahme: Künstlerfreunde), verweist auf den zentralen und gleichzeitig schwierigen Stellenwert dieser Prinzipien für das Kunstverständnis der Interviewten. Damit korreliert, dass künstlerische Arbeit mehrheitlich als Akt einer persönlichen, direkten Auseinandersetzung mit der umgebenden Wirklichkeit beschrieben und der Künstlerperson als Medium eine Schlüsselposition attestiert wird. Die untersuchten Kunstschaaffenden fassen den Prozess der künstlerischen Betätigung mehrheitlich als individuelle, persönliche Schöpfung auf

33 Wer etwa bei welcher Galerie ist und wer mit der Kunst Geld verdient und wer nicht, wird beispielsweise weitgehend ungeniert verhandelt.

34 Zur Bedeutsamkeit des Konkurrenzprinzips in den Künsten vgl. Prochno (2006)

und verorten die künstlerische Potenz innerhalb der Künstlerperson. Diese Fähigkeit wird weniger als Teilhabe an einem kollektivem Wissen gedeutet, sondern vielmehr als Vermögen, etwas Eigenes, Singuläres zu kreieren, das neue, einzigartige Sichtweisen auf einen Gegenstand eröffnet. Die Unterstellung der Authentizität geht dabei so weit, dass Kunstwerke von Künstlern mit Kindern verglichen werden. Beliebt sind auch leibliche Metaphern. Pointiert kommt dieses Kunstverständnis in der Selbstcharakterisierung Olaf Breunings in einem Filmportrait zum Ausdruck, wo er konstatiert:

»Ich bin wie eine Kuh, die das Gras frisst und wiederkäut, das ist etwas irgendwie... Ich versuche eben nochmals eins mehr drauf zu geben, so dieses was... Ich versuche eigentlich wie mit einem medialen Gedächtnis, das die Leute im Kopf haben zu spielen, und dann das halt mit den Referenzen, mit den Stereotypen, die die Leute im Kopf haben, nochmals anders darzustellen.«<sup>35</sup>

Der Kunstschaffende bezieht sich in seiner Arbeit auf aktuelle kulturelle Phänomene; die künstlerische Dimension indes wird, so diese Sichtweise, durch die Individualität der Künstlerperson verbürgt. Im Kontext dieser Wahrnehmungs- und Erzählweise, die stark von einem Ethos des »Selbermachens« geprägt ist, erweist sich die Thematisierung der Zugänge anderer nicht nur als quasi überflüssig, sondern als geradezu verdächtig. Es scheint an einer legitimen Sprache zu fehlen, die das eigene Produzieren, die eigenen Auseinandersetzungen, zu den Praktiken anderer in Beziehung zu setzen erlaube; ungefährliches Sprechen scheint zwangsläufig Distanzierungsleistungen umfassen zu müssen. Dies wiederum ist symptomatisch für das im künstlerischen Feld hochgehaltene Gebot, keine andere Autorität als den eigenen individuellen Blick anzuerkennen. Obgleich Formen neutral-deskriptiver Bezugnahmen auf künstlerische Praktiken anderer denkbar wären, scheint der Individualitäts- und Authentizitätsimperativ eine grundlegende Thematisierungshemmung zur Konsequenz zu haben. Vermutlich tritt diese Dynamik im Kontext von Atelierstipendien verschärft zu Tage. Gerade weil Reisestipendien für Kunstschaffende jahrhundertlang sinnlogisch eng an die Mission geknüpft waren, in der Nähe »grosser« Kunst zu wachsen und durch die Auseinandersetzung mit Meisterwerken die eigene Praxis zu verbessern, ist die Thematisierung von Kunst am Aufenthaltsort von vornherein im Verdacht, als Orientierungspunkt und Vorbild zu fungieren. Es sieht zudem danach aus – diese Vermutung wäre auf der Basis systematischer Vergleiche genauer zu überprüfen –, dass das Tabu stark spartenabhängig ist und vornehmlich die bildende Kunst betrifft. In den Erfahrungsberichten und Portraits von Schriftstellerinnen, Tänzern, Musikerinnen und Komponisten, die im Rahmen dieser Forschungen

35 SRG SSR idée suisse (2004)

zur Ansicht gelangt sind, wird jedenfalls vergleichsweise unbekümmert von der jeweiligen künstlerischen Praxis am Aufenthaltsort sowie von gezielten Tanz-, Theater- und Konzertbesuchen gesprochen. Solche Auseinandersetzungen scheinen für diese häufiger in Kollektiven tätigen Akteure eine Selbstverständlichkeit und zentrale Komponente des Stipendienaufenthaltes zu sein.

### Antiakademische Stossrichtung – Modernes Künstlersubjekt

Wenn auch von den interviewten Kunstschaffenden kaum einer wie Künstler S explizit die Unmöglichkeit der Kunstausbildung konstatiert – »wirklich, einen Künstler kannst du eigentlich nicht ausbilden« –, so ist weitgehend unbestritten, dass man es weitgehend »selbst auf die Reihe kriegen« muss.<sup>36</sup> Atelierstipendien werden in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung attestiert. Dass Reisen (beziehungsweise Ortswechsel und Auslandsateliers) nach wie vor als aktuelles Instrument der Künstlerwerdung fungieren können, hängt, wie Peter Schneemann betont, vornehmlich damit zusammen, dass sie »sich nahtlos in ein antiakademisches Ausbildungsmodell eingliedern liess[en]. Wenn sich das Augenmerk von der Erlernung technischer Fähigkeiten hin zur autobiographischen Selbstkonstruktion verschoben hat, dann bietet die Reise für Selbsterfahrung und Fremdwahrnehmung das ideale Modell.«<sup>37</sup> Korrelierend mit diesem Bildungsmodell sind die Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt, wie sie im 19. Jahrhundert als Gegenentwurf zum Akademismus formuliert wurden, nach wie vor von hoher Aktualität. So hat das Künstlerbild zahlreicher Kulturbeauftragter und Kunstschaffender ausgeprägte Affinitäten zu Baudelaire's »Maler des modernen Lebens«.<sup>38</sup>

Im Zentrum dieser Skizze steht das anonymisierte Künstlersubjekt M.G., das Baudelaire in einem (durchaus normativen Sinne) als Idealtypus beschreibt – als herausragende Figur, die über bestimmte Tugenden verfügt und eine Haltung vertritt, die, so Baudelaire's Darstellung, dem Problem der Kunst in optimaler Weise gerecht wird.<sup>39</sup> Baudelaire grenzt es von einem Akteurstyp ab, den er als »reinen Künstler« beschreibt und der seiner Auffassung nach an Beschränkungen der Spezialisierung sowie einer von handwerklich-tech-

36 Interview Künstler S, 2004

37 Schneemann (2007: 5)

38 Baudelaire (1989 [1863])

39 Walter Benjamin konstatiert mit Blick auf diese Konzeption vom Künstler: »Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt.« Benjamin (1991 [1940]: 570)

nischen Problemen dominierten Perspektive leidet.<sup>40</sup> Der »Maler des modernen Lebens« ist demgegenüber ein »wirklicher Kosmopolit«:

»Als ich ihm endlich begegnete, entdeckte ich als erstes, dass ich es nicht eigentlich mit einem *Künstler*, sondern eher mit einem *Mann von Welt* zu tun hatte. Man verstehe das Wort *Künstler* hier bitte in einem sehr engen, das Wort *Mann von Welt* in einem sehr weiten Sinne. *Mann von Welt*, das heisst ein Mann der ganzen Welt, ein Mann, der die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift; *Künstler*, das heisst Spezialist, ein Mann, der mit seinen Malutensilien so verhaftet ist wie der Leibeigene mit der Scholle.«<sup>41</sup>

Diese Art Welthaftigkeit verdankt der ideale Künstler nicht allein dem Umstand, dass er »von Natur aus ein grosser Reisender« ist, sondern massgeblich einer spezifischen inneren Haltung. Wie dem Kind eignet ihm, so Baudelaire, eine unerschöpfliche Neugierde an den Dingen, die um ihn herum passieren, sowie die Fähigkeit, »an den scheinbar alltäglichsten Dingen den lebhaftesten Anteil zu nehmen.«<sup>42</sup> Er ist eine Figur, die in extremer Weise dem Leben und der Gegenwart zugewandt ist: »Die Neugier ist zu einer schicksalhaften, unwiderstehlichen Leidenschaft geworden!«<sup>43</sup> Dieses künstlerische Subjekt ist mehr als ein reiner (schaulustiger) Flaneur; es sucht vornehmlich nach »Modernität«. Der Maler des modernen Lebens erscheint in Baudelaire's Skizze als Einzelgenie, das sich unter die Leute begibt, das beobachtet und sodann die Impressionen verarbeitet. Der Künstler ist ein Eindrücke verdauendes Medium, das eine »mitreissende Übersetzung« herstellt.<sup>44</sup> Baudelaire verbindet damit eine singuläre Fähigkeit, die den Künstler zur Ausnahmeerscheinung macht: »Nur wenige Menschen besitzen die Gabe zu sehen; und noch weniger besitzen die Fähigkeit zum eigenen Ausdruck.«<sup>45</sup> Als Qualitätskriterium führt Baudelaire die Präsenz der kreativen Individualität im Werk an. Die Arbeiten, denen »packende Originalität« eignet, werden als Schöpfungen eines herausragenden Künstlers aufgefasst: Sie »tragen die Signatur seiner funkelnenden Persönlichkeit.«<sup>46</sup> Baudelaire spielt mit der Betonung der Originalität und der Authentizität auf einer Klaviatur, die auch aus den Schriften Emile Zolas bekannt ist – etwa aus seiner Kritik an Proudhons *Du principe de l'art et de*

40 Baudelaire (1989 [1863]: 221)

41 Baudelaire (1989 [1863]: 219)

42 Vom Dandysmus sei diese Haltung »meilenweit entfernt«, während der Dandy nach Unempfindlichkeit strebe, sei der Künstler von einer unersättlichen Leidenschaft zu sehen und zu fühlen beseelt und liebe gar leidenschaftlich die Leidenschaft. Baudelaire (1989 [1863]: 219f., 222)

43 Baudelaire (1989 [1863]: 220)

44 Baudelaire (1989 [1863]: 229)

45 Baudelaire (1989 [1863]: 224)

46 Baudelaire (1989 [1863]: 218, 228)

*sa destination sociale*: »Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste.«<sup>47</sup> Zola hat in seinem Plädoyer für Wahrhaftigkeit und Subjektivität auch immer wieder auf Metaphern des Leiblichen zurückgegriffen – sei dies in seinem Positionsbezug für Courbet<sup>48</sup>, sei dies in seiner berühmten Verteidigung von Manets *Olympia*: »Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui.«<sup>49</sup>

Die Charakteristika des idealen künstlerischen Subjekts, die hier zur Sprache kommen und nach wie vor von strukturierender Relevanz sind, umfassen das Kosmopolitische, eine (als naturwüchsig typisierte) Affinität zur Mobilität, ausgeprägter Weltbezug und Neugierde, die Fähigkeit zu Beobachtung und singulärem Ausdruck. Zudem eignet dieser Codierung ein starker Personalismus – das Denken des Künstlers als »ganze Person« – sowie damit zusammenhängend Kritik am Spezialistentum, an den Restriktionen von funktionaler Differenzierung und Arbeitsteilung.<sup>50</sup> Was die Frage der Originalität betrifft, so ist in unserem Zusammenhang besonders interessant, dass dieses Prinzip primär in Abgrenzung zu Imitation und Kopie thematisiert wird. So heisst es bei Zola: »On peut affirmer en toute certitude que le grand peintre de demain n'imitera directement personne; car, s'il imitait quelqu'un, s'il n'apportait aucune personnalité, il ne serait pas un grand peintre.«<sup>51</sup>

Dass das Prinzip der Nachahmung als eigentlicher Absetzungspunkt fungiert, dürfte damit zusammenhängen, dass es historisch gesehen lange Zeit eine dominierende Konzeption von Kreativität bildete.<sup>52</sup> Bevor in der Moderne vom forcierten Anspruch auf Originalität abgelöst, war »Imitatio« ein »in Theorie wie künstlerischer Praxis äusserst erfolgreiches kreatives Verfahren.«<sup>53</sup> Der Anspruch auf Originalität wurde bereits im 16. Jahrhundert for-

47 Zola (1989: 44)

48 »Si l'oeuvre n'est pas du sang et des nerfs, si elle n'est pas l'expression entière et poignante d'une créature, je refuse l'oeuvre, fût-elle la *Vénus de Milo*.« Zola (1989: 50)

49 Zola (1989: 121f.)

50 Mit Blick auf Baudelaire beziehungsweise den Flaneur konstatiert Benjamin: »Müsig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die Leute zu Spezialisten macht.« Benjamin (1991 [1940]: 556)

51 Zola (1989: 61)

52 »Der Westen verstand Kreativität von der Renaissance bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem als aneignende Nachahmung, die Stück für Stück Neuerungen hervorbringt, aber erst ab dem späten 18. Jahrhundert unter dem Vorzeichen des Genies, das die Regeln sprengt und explosiv Innovationen gebiert. Dieser abendländische Kreativitätsbegriff des Genies ist auch durch den biblischen Schöpfungsakt geprägt, der creatio ex nihilo: Gott erschuf die Welt aus dem Nichts.« Prochno (2006: 13)

53 Krieger (2007: 20)



muliert – er ist aufs Engste mit der Vorstellung eines künstlerischen Ingeniums verbunden. Damit einhergehend wurde ab dem 16. Jahrhundert die Theorie der göttlichen Eingebung zusehends durch »eine Vergöttlichung des Künstlers« ersetzt.<sup>54</sup> In den Geniekonzeptionen des 18. Jahrhunderts, welche die durch die Säkularisierung erzeugten Sinnlücken füllen sollten, kommt dem Prinzip der »Originalität« eine Schlüsselrolle zu. Ausgehend von diesem Kunstverständnis wurden ab Ende des 18. Jahrhunderts Akademien und ihre Regelwerke kritisiert, die sich massgeblich auf die »Kreativitätstechnik« des Kopierens gestützt hatten und im Zuge der Autonomisierung des Kunstfeldes an Bedeutung verloren.<sup>55</sup> Der Begriff der »Authentizität« ist als normativ-ästhetische Grösse vergleichsweise jung – eine »Erfindung« des 20. Jahrhunderts, die aber seit dem 18. Jahrhundert mit anderen Begriffen vorbereitet wurde.<sup>56</sup> Knaller zufolge ist das Konzept der ästhetischen Authentizität subjektgeschichtlich an eine Krise des »Allgemeinen« geknüpft:

»Als normativer Begriff wird Authentizität erst eingesetzt, als man erkannt hat, dass das einmalige, unvertretbare, endliche Individuum nicht mehr dialektisch, geschichtsphilosophisch oder anthropologisch unter ein Allgemeines subsumierbar ist und auch Fragmente nicht mehr auf Totalitäten verweisen.«<sup>57</sup>

Dass es augenscheinlich gefährlich und für die untersuchten Kunstschaaffenden unmöglich ist, »neutral« über die Praktiken anderer zu sprechen, dürfte aufs Engste mit diesen Konzeptionen und ihrer Vergangenheit zusammenhängen. Insofern die zentralen Kriterien der Originalität und Authentizität in Abgrenzung zu den Prinzipien der Nachahmung und des Kopierens entworfen wurden, ist mit letzteren gewissermassen zwangsläufig eine Tabuisierung verbunden. Die Gegenüberstellung von Original und Kopie sowie die Tabuisierung des Prinzips der Nachahmung sind zwar in der Vergangenheit nicht unhinterfragt geblieben. Insbesondere im Rahmen von künstlerischen Strategien der Appropriation Art in den 1980er Jahren wurden diese neuralgischen Punkte des modernistischen Kunstverständnisses in radikaler Form bearbeitet.<sup>58</sup> Von einer generellen Dekonstruktion der Prinzipien der Authentizität und der Originalität im Kunstfeld der Gegenwart kann jedoch keine Rede sein. Die Vision des modernistischen Einzelgenies – die Konzeption einer direkten (als original und authentisch aufgefassten) Auseinandersetzung des künstlerischen Subjekts mit der umgebenden Wirklichkeit – ist nach wie vor äusserst wirkungsmächtig. Gänzlich unbestritten ist sie indes nicht; gegenläu-

54 Krieger (2007: 27)

55 Krieger (2007: 39-44); Goldstein (1996: 58-61)

56 Knaller (2006: 26); Knaller/Müller (2006: 13f.); Luhmann (1995: 145f.)

57 Knaller (2006: 31)

58 Velthuis (2005b: 49-54); Graw (2003: 48-50, 58-64)

fige Dynamiken finden sich im vorliegenden Sample hauptsächlich in Form von vergleichsweise rationalistischen, dialogischen Vorstellungen von Kunst. Diese sind vornehmlich bei Kunstschaaffenden anzutreffen, die im Duo arbeiten und generell verstärkt auf die verbalisierte Auseinandersetzung mit anderen Akteuren setzen. Nun sind Duos – nicht allein in der bildenden Kunst – bemerkenswert verbreitet.<sup>59</sup> Dass sie geradeso gut wie ein singulärer Künstlername als Label fungieren können, steht ausser Frage. Was die Vorstellung von künstlerischen Produktionsprozessen angeht, so setzen diese Künstlerinnen jedoch weniger auf eine exklusive Beobachtungs- und Ausdrucksgabe denn auf die erschliessende Kraft einer konkret erprobten, erweiterten Denkungsart.<sup>60</sup> Die Förderung künstlerischer Produktivität wird in dieser Perspektive mit verdichteten Interaktionen und diskursiven Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht. Dabei kommen Thesen zur Sprache, wie sie in pointierter Form in Heinrich von Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« formuliert sind, wo dem Gespräch entscheidende Bedeutung für die Generierung und Präzisierung von Gedanken zugemessen wird.<sup>61</sup> Bemerkenswert ist jedoch, dass auch aus dieser Sicht die durch funktionale Differenzierung und Arbeitsteilung konstituierten Spezialisierungen implizit problematisiert werden. So hebt Philippe Schwinger im Interview speziell die Diskussionsbeteiligung des Operateurs und der Kamerafrau hervor; und Claudia Müller leitet die Aneignung eines quasi-ethnographischen Blicks aus persönlichen Fremdheitserfahrungen jenseits des Atlantiks her. Auch dem dialogischen Kunstverständnis ist Personalismus nicht zwangsläufig fremd.

59 »Zu zweit gearbeitet haben viele: die Gebrüder Goncourt, Erckmann-Chatrian, Laurel und Hardy. Es gibt dafür keine Regeln, keine allgemeine Formel.« Deleuze/Parnet (1980: 24)

60 Claire Parnet geht so weit zu konstatieren, »zu zweit arbeiten heisst ja schon, mit der Autorfunktion Schluss machen.« Deleuze/Parnet (1980: 32) Deleuze bestätigt diese Sichtweise gewissermassen, indem er über seine Arbeit mit Félix Guattari festhält; »Wir arbeiten nicht zusammen, die Arbeit geschieht zwischen uns.« Deleuze/Parnet (1980: 24)

61 Kleist (1990 [1805/1878])