

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

Passungsverhältnisse

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

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

Europäische Kunstmetropolen

Historisierte Gegenwart

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

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

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

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

19 Interview Künstler A, 2004

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

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

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

21 Interview Künstler F, 2004

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

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

Last exit Berlin

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

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

22 Interview Künstler G, 2005

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

»Viele schlaflose Nächte«

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

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

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

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

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

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

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

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