

ANDREA GLAUSER

## **Verordnete Entgrenzung**

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

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

**[transcript]**

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

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

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

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

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

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

## Inhalt

### Entsandte Künstler

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

### Institutionelle Muster

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

## Künstlerische Positionierungen

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

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

## Schlussbetrachtung

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

## 1 Einleitung

---

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

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

---

<sup>1</sup> Bundesamt für Kultur (1999a: 30)

<sup>2</sup> Fellenberg (2006)

<sup>3</sup> Bundesamt für Kultur (1999a: 30, 170)

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

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

Das wohl berühmteste Beispiel dieser Form von Kunstförderung ist der *Prix de Rome* – die Gründung der Académie de France in Rom im Jahre 1666.<sup>6</sup> Jean-Baptiste Colbert hat die Entsendungspraxis nicht (wie häufig vermutet) erfunden, jedoch konsequent institutionalisiert.<sup>7</sup>

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

4 Warnke (1996: 259)

5 Warnke (1996: 137)

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

7 Warnke (1996: 138)

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Schneemann (2008)

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

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

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

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

14 Schneemann (2008)

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