

## 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 Kunstmetropolen 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 Kunstmetropolen, 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 Kunstschaaffenden 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 Kunstschaaffende aus Ländern, die über keine solchen Instrumente verfügen, bedeutet dies (nicht zuletzt wegen des Stipendienbooms an anderenorts) 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 Kunstschaaffende 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 Kunstschaaffende 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