

PETER J. SCHNEEMANN

Das Atelier in der Fremde¹

»Mein Fensterplatz war grossartig: Blickte auf die süddeutschen und österreichischen Wolken, auf Italien und die slawischen Länder, die vielen Inseln danach, das Mittelmeer und den Strand von Afrika. Im Sinkflug auf Kairo am Wüstenrand zwei große, stille Quadrate: Pyramiden. Dann hat mich langsam die Hitze erschlagen. Es war ein Rekordsommer mit hoher Luftfeuchtigkeit und langer Dauer. Ich wurde schwach, aß kaum, trank zuwenig, litt an Kopfschmerzen und starkem Augeninnendruck und kippte ohnmächtig vom Stuhl.

Durchwanderte Kairo in endlosen Spaziergängen. Unmengen von Bildern, Farben und Strukturen soff ich in mich rein. Verzehrte die Stimmungen und Begebenheiten auf Strassen und Plätzen, ließ Lärm und Musik in mich fließen, und wurde mit jedem Schritt und von Tag zu Tag leerer und ärmer, und kein inneres Bild war mehr da und keine Gedanken.

Nackt und gänzlich öd saß ich am Tisch und blickte auf meine Arme, Hände und den Bauch und konstatierte, dass an mir immer mehr Haare wuchsen und fragte mich, ob das etwas mit dem Klima zu tun hätte. So, mit dem Kinn auf der Brust, empfand ich eine tiefe Trauer über das Vergehen des Schönen und die fünftausend zermanschten und gegrillten AmerikanerInnen. Morgen verlasse ich Kairo in der Nacht. Diese Stadt, in der ich nicht zur Ruhe kam, und alle Kraft zum Überleben einsetzen musste, und so wenig gearbeitet habe wie nie zuvor, wird mir fehlen. Masr kalass! (Ägypten vergehe!) Dieses Wüstenland mit einem Streifen Grün und der uralten, wunderbaren Kultur, den Menschen mit ihren ewigen Geschichten, die ich wenig verstehen gelernt habe, dem unglaublich schlechten Essen, den lauten Männern und den verhüllten Frauen werd ich in guter Erinnerung halten und in meine Arbeiten einfließen lassen.«²

Ich zitiere aus einem offiziellen Dokument. Es ist der Pflichtbericht eines jungen Künstlers, der aus dem Ausland zurück in die Heimat kehrt und im Archiv der Kulturkommission der Stadt Thun liegt. Der damals 35-jährige Künstler Reto Leibundgut hatte ein Stipendium erhalten, um sechs Monate in Schabramant bei Kairo im Atelierhaus der Konferenz der Schweizer Städte



1. Reto Leibundgut: *Tapis Rouge*,
Teppich und Jute, 1.500 × 140 cm,
2001

für Kulturfragen (KSK) zu verbringen (Abb. 1).³ Atelier und Stadt-Wohnung teilte er mit zwei weiteren Künstlern aus der Schweiz. Auch wenn das Atelier in Kairo denkbar ungeeignet war für die Arbeit des Installationskünstlers und die Hitze ihn in totale Apathie stürzte, so versicherte er ganz pflichtbewusst, dass dieses »Erlebnis« in seine zukünftigen Arbeiten »einfließt«. Natürlich gehört zum Atelierstipendium auch die Möglichkeit, als Heimkehrer in der Schweiz eine Ausstellung angeboten zu bekommen. Die Bürger haben schließlich das Recht zu sehen, inwieweit die Arbeit des Künstlers durch die fremde Umgebung nachhaltig beeinflusst wurde.

Die Begründung des damaligen Entscheides der Kommission lautet: »Die Wahl ist auf Leibundgut gefallen, da sein künstlerisches Schaffen als ebenso stetig wie innovativ beurteilt wird. Mit dem Eidgenössischen Preis für freie Kunst 1999 sowie zwei Werkstipendien fanden seine Arbeiten schweizweit Resonanz. Da er bisher keine Möglichkeit zu einem Ateliaraufenthalt hatte, öffnet sich ihm mit dem Thuner Entscheid eine neue Tür.«⁴ Die Beteiligung an dem Programm der KSK kostet die kleine Stadt Thun jährlich 7.500 Schweizer Franken. »Die KSK zahlt jedem Künstler 500,- SFr./Monat sofern die Herkunftsstadt einen Betrag in mindestens gleicher Höhe gewährt.«⁵ Viele Städte bieten ihren Künstlern Ateliers an, die über die ganze Welt verstreut liegen. Wenn die Stadt Bern oder Zürich ein Atelier in New York betreiben, dann können auch Anträge beim Kanton gestellt werden, und schließlich gibt es

auch noch diejenigen Atelierprogramme, die in New York oder Berlin vom Bundesamt für Kultur betrieben werden. In anderen Ländern sieht es ähnlich aus. Die gewährte Dauer reicht von einem halben bis zu einem ganzen Jahr.⁶

Der Titel dieses Aufsatzes klingt romantisch – Das Atelier in der Fremde. Unmittelbar denken wir an zahlreiche erklärende Texte, die die Bedeutung eines Arbeitsaufenthaltes einer Künstlerin oder eines Künstlers in der Fremde verhandeln. Obwohl noch nicht geschrieben, ist eine Geschichte des Auslandsateliers nicht Ziel der Arbeit, vielmehr möchte ich drei Aspekte ansprechen, die die Signifikanz dieses bisher unbearbeiteten Phänomens verdeutlichen: »Ort und Ortlosigkeit«, »Vom Arbeitsort zum Schaufenster« und schließlich »stillen Einfluss oder edle Wirkung«. Es sollen Perspektiven auf den Bezug zwischen Außen- und Innenwelt des Ateliers eröffnet werden. Was passiert, wenn der Künstler mit seinem Atelier auf Reisen geht? Verlagert er seinen Rückzugsort, nimmt er seine »Behausung« und definitorische Rahmung für seine Tätigkeit mit? Oder aber hat er den Anspruch, in die Welt zu gehen, das Künstlersein unabhängig von einem Heimatort zu leben? Zur Diskussion steht also die Komplexität der wechselseitigen Beziehung zwischen Einfluss und Wirkung.

Ort und Ortlosigkeit

Sieht man sich Studien zum Atelier im 19. Jahrhundert oder das *Texte zur Kunst-Sonderheft zum Atelier*⁷ an, findet sich kein Hinweis auf das Atelier in der Fremde. Dies mag daran liegen, dass sich mit dem Atelier eine starke Metaphorik des Ortes verbindet. Der Topos des Ateliers als Ursprungsort des Kunstwerkes, dessen Bedeutung sich zum Kultraum wandelt und in dessen Wänden sich erst die Originalität des Kunstwerkes entfalten kann, analysiert Wolfgang Ruppert in seiner Sozial- und Kulturgeschichte des modernen Künstlers.⁸ Die zunehmende Bedeutung des Ateliers als Rückzugsort des Künstlers, als Privat- und Schutzraum steht der Idee des Reisens diametral entgegen.

Noch im 18. Jahrhundert wurde das Atelier in Frankreich als gesellschaftlicher Ort verstanden. Im 19. Jahrhundert änderte sich dies: So zeigt beispielsweise eine 1852 im Rahmen der Serie *Visites aux ateliers* in der Zeitschrift *L'illustration* veröffentlichte Grafik des Ateliers der Tiermalerin Rosa Bonheur die Künstlerin und ihre Lebensgefährtin in einem hinteren Raum bei der Arbeit, während der Vorraum als Stall für die zahlreichen Tiere der Künstlerin genutzt wird (Abb. 2). Die Grafik spiegelt deutlich die veränderte Auffassung des Ateliers als privater, von der Öffentlichkeit abgeschirmter Ort. Dieses Konzept vom Raum dient einer komplexen Verortung des Werkes. Daniel Buren hat diese Charakteristika in seinem Text »Fonction de l'atelier« (1971) folgenden Funktionen zugeordnet: »1. C'est le lieu d'origine du travail. 2. C'est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut être une tour



2. Atelier von Rosa Bonheur in Paris, Lithographie aus *L'Illustration*, 1852

d'ivoire. 3. C'est un lieu fixe de création d'objets obligatoirement transportables.«⁹

Die rein topographische Verortung des Ateliers führt in ihrer Übersteigerung zu Prozessen der Identitätsbildung. Die Gesetzmäßigkeiten des Raumes »Atelier«, verbunden mit seiner eigenen Geschichtlichkeit, beschreiben Bedingungen künstlerischer Produktion und werden als Präfiguration auf das Werk projiziert. Gerade Künstlermonographien im Coffetable-Format legen eine solche Rezeption nahe, als paradigmatisch ist etwa David Seidners Beschreibung von Louise Bourgeois' Atelier zu nennen: »With all its contents, the studio that Louise Bourgeois occupies in Brooklyn is like a giant version of one of her installations.«¹⁰

Wenn Georg Simmel den »Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft« 1908 in seiner soziologischen Abhandlung *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*¹¹ beschreibt, so taucht der Künstler in seinem Atelier gleichgesetzt mit dem Kaufmann und dem Handwerker auf, der sich

um seinen Arbeitsort einen Radius absteckt. Demgegenüber präsentiert sich seit den 1990er Jahren jeder mehr oder weniger erfolgreiche Künstler als Nomade.¹² Die Heimatlosigkeit gilt als der ultimative Qualitätsbeweis oder doch zumindest als Beleg erfolgreicher Zeitgenossenschaft. Frei nach Vilém Flusser, Gilles Deleuze, Félix Guattari oder auch Paolo Bianchi¹³ beschreibt er sich gerne als ständig Reisender, der keinen festen Standort mehr kennt. Dieses Selbstverständnis greift dann auch in ähnlicher Art und Weise auf Kuratoren und Kritiker über. Harald Szeemann beispielsweise fügte sorgfältig seine Kofferbänderolen zu einer Skulptur in seinem Arbeitszimmer zusammen.

Miwon Kwon, Spezialistin für das Thema der Ortsspezifität in der zeitgenössischen Kunst, analysierte diese Situation in einem Aufsatz mit dem Titel: »The Wrong Place« und stellte fest, dass wir uns ständig am falschen Ort befinden: »The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions in other parts of the country and the world with our presence and services; the more we give into the logic of nomadism, one could say, as pressured by a mobilized capitalist economy, the more we are made to feel wanted, needed, validated, and relevant.«¹⁴ Und schließlich liegt die Versuchung nahe, künstlerische Identität, künstlerische Prozesse und künstlerisches Werk ganz vom konkreten Ort zu lösen. Es gibt jedoch auch Gegenstimmen, die an eine fast romantische Verklärung von Heimat erinnern. Kwon verweist etwa auf Lucy Lippards Buch *The lure of the local* von 1997. Lippard beschwört, eher konservativ, die Bedeutung von Ortsgebundenheit. Den »Ort« selbst beschreibt sie als »a portion of land/town/cityspace seen from the inside, the resonance of a specific location that is known as familiar [...]« the external world mediated through human subjective experience.«¹⁵

Es gibt verschiedenste Phänomene, die darauf hinweisen, wie der scheinbare Widerspruch zwischen diesen beiden Paradigmen gelöst werden könnte – Strategien, die beide Qualitäten miteinander zu verbinden suchen. So fallen etwa die angestregten Versuche auf, im internationalen Ausstellungsgeschäft die Qualität des Ateliers als Ort des Werkes und des Künstlers aufrechtzuerhalten, um sie marktgerecht einzusetzen. Bruce Naumans Aussage, dass alles, was er in seinem Atelier mache, Kunst sei,¹⁶ darf hierzu als programmatisch gewertet werden. Auch für Tomoko Takahashis Ausstellung in der Kunsthalle Bern reichte 2002 der Verweis auf die Einzigartigkeit der Installation nicht aus (Abb. 3). Nicht nur die Zusammenarbeit mit dem städtischen Bauhof und anderen öffentlichen Institutionen wurden als Belege angeführt, dass es sich um eine ortsspezifische Arbeit handle. Es musste auch betont werden, dass die Künstlerin während des Aufbaus in der Installation selbst auf einer Krankenhausliege genächtigt habe. Eine solche Verschränkung von prozessual begriffener Ausstellung und temporärem Atelier ist in vielen Institutionen zu beobachten.¹⁷

Mein Interesse gilt jedoch dem Verlangen, den ortlosen, vagabundierenden und dislozierten Künstler mit seiner Arbeit wiederum eine »production de

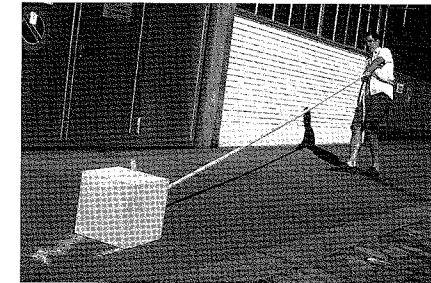


3. Ansicht der Ausstellung von Tomoko Takahashi in der Kunsthalle Bern, 2002

l'espace«¹⁸, ganz im Sinne einer kulturellen Praxis, leisten zu lassen. Hier ergibt sich eine Schnittstelle zwischen dem Atelier als Ort und einer Kunstpraxis, die sich in der Begrifflichkeit der Intervention versteht – einen neuen Raum, an einem neuen Ort entstehen zu lassen, einen sozialen und diskursiven Raum. Interessanterweise wird in den Beschreibungen dieser künstlerischen Praxis der Topos Atelier als Gegenstück beschrieben – »From studio to situation«¹⁹ oder in den Worten des chilenischen und heute in New York lebenden Künstlers Alfredo Jaar: »Mein Studio ist die Welt.«²⁰ Doch wie funktionieren tatsächlich die institutionalisierten Künstlerateliers im Ausland? Die unzähligen Programme, die sich mit dem Projekt »Artists in Residence« schmücken?

Vom Arbeitsort zum Schaufenster

Der in Bern geborene und in Zürich tätige Künstler San Keller konnte 2003 als Stipendiat ein halbes Jahr in New York im Atelierprogramm des P.S.1 verbringen. Er setzte sich eine Krone auf, die in goldenen Lettern »New York« als Auszeichnung verkündete (Abb. 4). Der Gang in das Atelier im Ausland versinnbildlicht als Karriereschritt des Künstlers aus der kleinen Schweiz. In New York angekommen bot der Aktionskünstler in pointierter Form verschiede-



4. San Keller: Aktionsobjekt (goldene Papierkrone, geziert mit den Lettern NEWYORK), 2003, Auflage 300

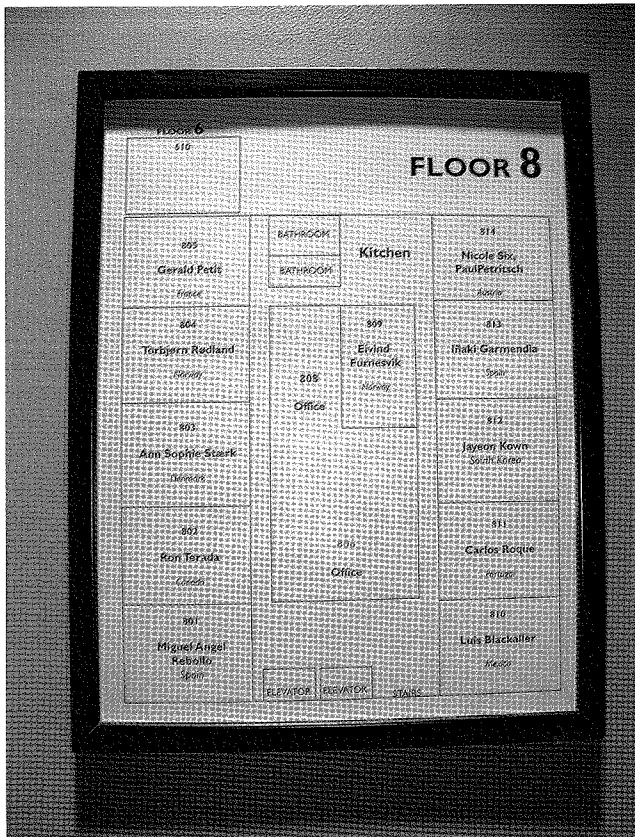
5. San Keller: The Great Lightening, New York 2004 (hier: Aufnahme der Probe in Bern)

dene Alltagstätigkeiten als Dienstleistung an: »San Keller sleeps for you« oder »San Keller walks you home«. Oder er zerrte einen Sandstein aus seinem Heimatort durch die Straßen von New York (Abb. 5). Ursprünglich so schwer wie sein eigenes Körpergewicht, schlifft sich der Brocken durch mühsames Ziehen ab, wurde langsam leichter und hinterließ nichts anderes als Staub.²¹

Künstler, die nach New York kommen und in den zahllosen, von der Heimat finanzierten Atelierprogrammen unterkommen, fühlen sich mitunter in höchst eigenwilliger Form aufgefordert, sich ihrer »Herkunft« zu erinnern und in einen Prozess der Aufarbeitung einzutreten.

Der Belegungsplan der Atelierhäuser liest sich wie eine alternative Weltkarte (Abb. 6). Auf jedem Türschild findet sich neben dem Namen des Künstlers das entsendende Land. Im ISCP²², dem International Studio & Curatorial Program New York, sehr zentral in der 39. Straße gelegen, beziehen die Gäste je nach Finanzstärke ihres Herkunftslandes große oder kleine Räume, teure mit Fenster oder kleine nur mit Kunstlicht. Die Basiskosten für das Atelier belaufen sich auf monatlich ca. 1.600 USD, diverse Nebenkosten und Unterkunft nicht mitgerechnet. Das Bundesland Hessen zahlt gut – die Künstler haben ca. 20 m² Arbeitsraum und zwei Fenster. China zahlt wenig und so hat dagegen der chinesische Stipendiat nur ein kleines Innenatelier ohne natürliches Licht. Er versteht kein Englisch und malt ganz kleine Bilder mit sehr vielen Punkten nach Postkarten. »You are the Country«, beschreibt der schwedische Künstler die Situation der Stellvertreterfunktion für sein Land.²³

Sind diese Räume wirklich funktionierende Ateliers? Klassische Tafelmalerie, kleinere Skulpturen – das scheinen die Möglichkeiten, die diese Ateliers



6. Floorplan ISCP, New York

bieten. Eine Werkstatt oder andere Infrastrukturen fehlen. Und doch sind Plätze im ISCP heiß begehrt und gelten im Vergleich zum Programm des P. S.1, das 2004 eingestellt wurde, als »erfolgreich«. Bewertungsmaßstab ist dabei weniger die Qualität der entstehenden Arbeiten sondern die Frage nach dem Nutzen, den ein Künstler aus diesem Aufenthalt für seine Laufbahn zu ziehen in der Lage ist. Und dieser misst sich wiederum an den Kontakten, dem Netzwerk von Galeristen, Kritikern und Kuratoren, das er während dieser Zeit aufbauen kann. Das Angebot, das der Leiter, Dennis Elliott, bereitstellt, besteht nur zu einem geringen Teil aus dem kleinen weißen Atelier. Vielmehr sieht Elliott den Sinn und die Potenzen des Projektortes im Herzen von Manhattan in dem von ihm organisierten Begleitprogramm. Dieses besteht vor allem darin, die Ateliers für Besucher zu öffnen und für diesen Tag intensiv Werbung zu betreiben. Zusätzlich zu den »open ateliers« bezahlt er Kuratoren und Kunstkritiker, die sich die Arbeiten einzelner Gäste ansehen. Auf der Hommage wird dies als besonderer Vorteil des ISCP gepriesen: »The Guest-

Critic Series is the hallmark of ISCP programming and an effective vehicle for introducing the artists' work to New York museums, galleries and alternate spaces.« Anschließend folgt eine lange Auflistung mit Namen bekannter Persönlichkeiten der Kunstszene, die in den vorangegangenen Jahren dem Atelierhaus als »guest critics« einen Besuch abgestattet haben. Bereits kurz nach ihrer Ankunft sind die Künstlerinnen und Künstler dazu angehalten, diese wichtigen Kontaktpersonen zu empfangen und sich zu präsentieren.

In der Konsequenz bedeutet dies, dass die Kunstschaffenden häufig Projekte nach New York mitnehmen und vor Ort primär an ihren Präsentationsmappen arbeiten. Die Gäste suchen die jungen Hoffnungsträger in einem Atelier auf, auch wenn dieses nur noch als Metapher einen Produktionsprozess verspricht. Aber es kommt noch schlimmer. Klopft man bei einem Künstler aus Korea an, so erwarten wir authentische koreanische Kunst. In einer globalen Kunstszene bietet das Auslandsatelier ein doppeltes Versprechen – Lokalkolorit, geborgte Identität und Produktionsort. Das Atelier als Topos mutiert zum Schaufenster des »ethnic marketing«. Ist ein Auslandsstipendium erst einmal gewonnen, klappen die Anschlussstipendien meist schnell. Der Rückzugsort Atelier wird in der Form des modernen Auslandsateliers ein Instrument zur Vermarktung. Die Zielsetzung beschränkt sich auf die Kontaktpflege, Ausstellungspraxis und die Suche nach einer Galerie. So treffen sich die beiden Konzepte in der Realität.

»Stiller Einfluss« oder »Edle Wirkung«

Das Auslandsatelier gehört inzwischen zu den wichtigsten Instrumenten der staatlichen Kulturförderung, die Kulturinstitutionen in so genannten Kunstzentren anbieten. 1989 formulierte die öffentlich rechtliche Kulturstiftung Pro Helvetia ihr Anliegen der Einrichtung eines Ateliers in Kairo folgendermaßen: »Seit einigen Jahren ist bei Kulturschaffenden das Interesse an Ägypten sehr gestiegen, wohl auch darum, weil hier wie kaum anderswo in der Welt die Spannung einer fünftausend Jahre alten reichen Tradition und einer ungewissen Zukunft spürbar ist.«²⁴

Dieses Konzept ist natürlich ein historisches, das etwa in der Tradition des Prix de Rome und dem obligatorischen Aufenthalt der Preisträger in Rom steht.²⁵ Martin Warnke hat die Auslandserfahrung bereits als Wert bei den Hofkünstlern beschrieben: »Eines der Grundmotive für die Betrauung der Gesandten mit der Beobachtung und Vermittlung von Künstlern war gewiss die Notwendigkeit, über die internationalen Geschmacksrichtungen auf dem Laufenden zu bleiben. Das Anspruchsniveau, dem sich die Höfe gegenseitig aussetzten, zwang zu einem ständigen Kontakt mit der allgemeinen Entwicklung künstlerischer Vorlieben. Unter befreundeten Fürsten konnte es deshalb zu einer Art Hilfeleistung kommen, indem man sich einander Künstler zusandte oder sie auch voneinander ausbat. [...] Bis weit in das 18. Jahrhundert

hinein bildeten die Künstler, die mit Hofstipendien ihre Studienreisen unternehmen konnten, das Hauptkontingent unter den auslandreisenden Künstlern. Sobald sie in ihre Heimat oder an den Hof zurückkehrten, wurden sie in der Regel auch fest angestellt.«²⁶

Versatzstücke dieses Modells haben als Erwartungshaltung gegenüber der Bedeutung des Auslandsaufenthaltes für den Künstler im 20. Jahrhundert eine erstaunliche Kontinuität bewiesen. Die Künstlermonographien zu den Helden der Avantgarde nutzen den Parisaufenthalt des amerikanischen Künstlers als Wendepunkt.²⁷ Man Ray, Alexander Calder oder Sam Francis sind die bekanntesten amerikanischen Künstler, die in Paris ankamen und angeblich zu einer neuen Bildsprache fanden.²⁸ Begegnungen mit unbekannteren Kunstströmungen, Auseinandersetzungen mit innovativen Kunstformen, das sind die Konstanten in dieser Narration.

Die Schweiz gehört zu den Ländern, welche sich in den internationalen Atelierprogrammen besonders stark engagieren. Hintergrund dessen mag eine beinahe panische Angst davor sein, als kleines Alpenland ins provinzielle Abseits zu geraten. Gottfried Keller trug bereits 1882 in der Neuen Zürcher Zeitung folgende Analyse vor: »Die Bedeutenden unter unsern Schweizerkünstlern leben meist in einer Art freiwilliger Verbannung; entweder entsagen sie der Heimat und verbringen das Leben dort, wo Sitten und Reichtümer der Gesellschaft, sowie Einrichtungen und Bedürfnisse des Staates die Träger der Kunst zu Brot und Ehren gelangen lassen, oder sie entsagen, gewöhnlich in zuversichtlichen Jugendjahren, diesen Vorteilen und bleiben in der Heimat, wo ein warmes Vaterhaus, ein erbter oder erworbener Sitz in schöner Lage, Freunde, Mitbürger und Lebensgewohnheiten sie festhalten. Gelingt es auch dem einen und andern, seine Werke und seinen Namen in weiteren Kreisen zu Geltung zu bringen und sich zu entwickeln, vermisst er auch weniger den grossen Markt und die materielle Förderung, so ist es doch bei den besten dieser Heimsitzer nicht leicht auszurechnen, wie viel sie durch die künstlerische Einsamkeit, den Mangel einer zahlreichen ebenbürtigen Kunstgenossenschaft entbehren.«²⁹ 1896 schlug Hans Auer, Architekt des Bundeshauses und damals Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, Reise- und Studienstipendien für Künstler vor, die ihre Befähigung und Reife bereits bewiesen hätten, damit das Durchschnittsniveau der Schweizer Kunst nicht länger hinter anderen Ländern zurückstünde. Ende 1898 wurden die ersten Künstler mit dem Eidgenössischen Kunststipendium ausgestattet, um ein Kunstzentrum wie Florenz, München oder Paris aufzusuchen. Der Kreditrahmen wurde auf 12.000 CHF festgesetzt. Zudem behielt sich die Eidgenössische Kunstkommission das Recht vor, »den Ankauf von Werken, die während der Dauer der Stipendien geschaffen wurden, vorzuschlagen.«³⁰ Nimmt man alle heute existierenden Programme zusammen, so werden pro Jahr etwa 150 Schweizer Kunstschaffende, hauptsächlich aus dem Bereich der bildenden Kunst, in Auslandsateliers entsendet. Hintergrund ist noch immer die Feststellung Paul Nizons von 1970, wonach die Schweiz »einen Künstler

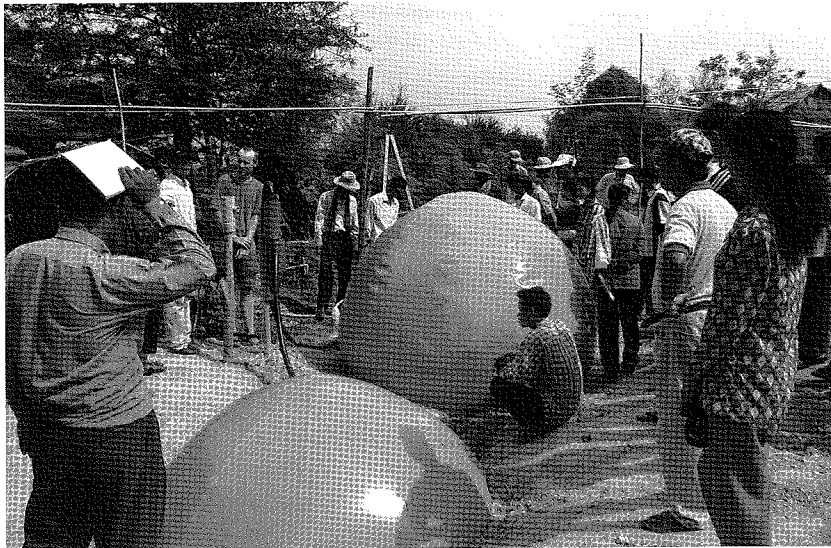
anscheinend nicht gross machen kann. Mit der Kunst ist es dasselbe wie vor dem mit dem Reisläuferwesen: die Schweiz lässt ihre Söhne an die weltbedeutenden Zentren des Auslands ziehen, und nimmt die Rückwanderer und Heimkehrer wieder auf [...]. Anders ausgedrückt, sie bringen geistige Beute oder »Welt« nach Hause.«³¹ Die Antwort auf die Frage jedoch, wie sich in der heutigen Praxis dieser Ausbruch aus Nizons »Diskurs in der Enge« darstellt, muss differenzieren. Als Instrument einer Karriereförderung, die auf Vernetzung und Aufwertung auf dem Kunstmarkt ausgerichtet ist, funktioniert das Förderungssystem im Sinne allgemeiner Professionalisierung. Entsprechend pragmatisch wird es auch vom Bundesamt für Kultur heute angesehen.

Fragt man jedoch nach den konkreten Arbeitsprozessen, nach Befruchtung, Austausch oder Auseinandersetzung mit dem Ort, der über die üblichen Kontakte im Betriebssystem Kunst hinausgeht, wird es problematisch. Der eine oder andere Künstler versucht, Arbeiten von seinem Auslandsaufenthalt mitzubringen, die als Beleg für den Sinn der temporären Verlagerung seines Ateliers in die Fremde dienen sollen. Ist es überzeugend, wenn Chantal Michel aus Kairo Porträts einer »Ägyptischen Familie« mitbringt? Und Martin Guldimann in New York von »Menschen in der U-Bahn« beeindruckt ist oder glücklich mit dem Fahrrad den Broadway entlang fährt und dabei versucht, die Menschen zu zählen? Ja natürlich, auch der Fotokünstler Beat Streuli war von der Vielfalt der Menschen angetan. Dagegen setzt sich der Kunstschaftende unweigerlich dem Vorwurf aus, den Aufenthalt im Auslandsatelier nicht angemessen genutzt zu haben, wenn offensichtliche Einflüsse der fremden Kultur in seinen, in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten fehlen.

Die Heimat belohnt den Heimkehrer mit einer Ausstellung, manche steigen in der Ferne sogar zu internationalen Stars der Kunstszene auf – wie etwa Olaf Breuning, der 1999 das Atelierstipendium der Stadt Zürich für New York erhielt. Er schaffte es, binnen kürzester Zeit bis weit in die vorderen Ränge des alljährlich von der Zeitschrift Bilanz vorgenommenen »Künstlerratings« vorzudringen.

Berichte aus den Auslandsateliers zeigen aber auch, wie schwierig diese Vorstellung einer konkreten und nachhaltigen Rückwirkung des Ortes auf den temporär zugezogenen Künstler sein kann: »Die Hälfte der Zeit ist man eh abwesend, oder man muss zügig an einem älteren Projekt arbeiten – für die nächste Ausstellung«, hört man von zurückgekehrten Künstlern überraschend häufig. Ausserdem erweisen sich auch die Wände des Ateliers als erstaunlich dick. Bei allem »Networking« bleiben viele Nutzer des Auslandsateliers isoliert. Auch die Frage nach »Interventionen« läuft schnell ins Leere. Die Stadt New York etwa, so die wiederholte Aussage, würde schrecklich ablenken.

In überspitzter Form könnte man sagen, dass der Topos des Ateliers in diesen Programmen seine Potenz, einen Ort zu bezeichnen, verloren hat. Das Auslandsatelier, das sich über den Funktionsraum definiert, vermag keine



7. *Superflex, Supergas, 1997*

Beziehung zum Ort aufzubauen. In der Untersuchung der Soziologin Andrea Glauser zum Schweizer Auslandsatelier, die mit Interviews und Auswertungen der Atelierberichte arbeitet, fällt auf, wie die redundante kritische Auseinandersetzung mit den mangelhaften Bedingungen des architektonischen Raumes zum Topos wird für das Ringen mit der eigenen Befindlichkeit. Die üblen Gerüche im Atelier, die Musik aus der nahe gelegenen Bar in Brüssel, die Kälte und Feuchtigkeit im Prager Atelier oder der Teppichboden, auf dem man nicht arbeiten könne. Hier wird das Atelier in der Fremde zur selbstbezüglich anmutenden Situation. Es verhindere geradezu, so der einvernehmliche Tenor vieler beteiligter Künstler, dass man arbeiten könne.³² Dennoch findet der Aufenthalt im Atelier in der Fremde einen prominenten Platz in den Lebensläufen und in der autobiographischen Selbstreflexion erhält er einen hohen Stellenwert als einmalige Erfahrung.

Mit dieser Beschreibung steht das Atelier in der Fremde, als institutionalisierter Raum, im krassen Widerspruch zu einem ganz anderen, moderneren künstlerischen Interesse an einem Ort. Die Absage an den alten Topos des Ateliers als Behausung steht dem Diktum des Anspruches, sich an den verschiedensten Orten der Welt verorten zu können, gegenüber. Mit dieser Verortung ist dann die Bildung eines spezifischen gesellschaftlichen Raumes gemeint. Der künstlerische Arbeitsprozess ist dabei auf eine Interaktion ausgerichtet. Künstler wie Jeremy Deller kaufen Land, Künstler gestalten Gärten, errichten Gebäude oder erstellen Biogasanlagen wie die dänische Künstlergruppe Superflex (Abb. 7). Künstlerische Interventionen dieser Art bedeuten



8. *George Steinmann: Centre for Sustainable Forestry, Work in Progress, ab 1997, Komi, Russland*

den Auszug aus dem Atelier und den Gang in die Welt. Bereits in den 70er Jahren bezeichneten sich Künstler, deren Arbeiten nicht mehr in institutionalisierten Ateliers stattfanden, als Feldforscher.³³ Mit der Verabschiedung aus dem geschützten Raum des Ateliers geht eine Akzentverschiebung des künstlerischen Werkes einher, in deren Folge sich seine gesellschaftliche Relevanz verstärkt. Das Paradigma »Einfluss« wird eingetauscht gegen das Paradigma »Wirkung«. Und tatsächlich finden Künstler wie George Steinmann aus Bern Unterstützung für Ihre Arbeitseinsätze in Sibirien (Abb. 8) bei der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA vom Eidgenössischen Departement des Äußeren.

¹ Dieser Beitrag profitiert von der Forschungsarbeit Andrea Glauers, die bei Claudia Honegger (Soziologie) und mir eine Dissertation zum Thema »Der entsandte Künstler« verfasst.

² R. Leibundgut: *Heiss, wenig spassig und sehr interessant*, Bericht zu seinem Aufenthalt in Kairo, 1. Januar 2002, Archiv der Kulturkommission der Stadt Thun.

³ Seit 2004 befindet sich das Atelierhaus der KSK nicht mehr in Schabramant sondern auf der Jacobsinsel im Nil vor »Alt-Kairo«.

⁴ *Reto Leibundgut erhält als erster Thuner Künstler ein Stipendiat für einen Ägypten-Aufent-*

halt, Stadt Thun online, <http://www.thun.ch/d/aktuelles/archiv/files/161.htm>.

⁵ Dies sind die offiziellen Angaben der KSK für die Stipendiaten des Auslandsateliers in Kairo.

⁶ Detaillierte Informationen zur Struktur der Kulturförderung in der Schweiz finden sich unter <http://www.artists-in-residence.ch/>. Die meisten Kantone bieten Ateliers in mehreren europäischen und amerikanischen Städten an: der Kanton Aargau beispielsweise ermöglicht seinen Kunstschaaffenden Ateliaraufenthalte in Paris, London, Prag und Berlin, der Kanton Bern

in New York, Paris und Barcelona, die Kantone Basel-Land und Basel-Stadt in Paris und Berlin oder der Kanton Fribourg in Paris, Berlin und Barcelona.

⁷ *Texte zur Kunst* 49, 2003, Themenschwerpunkt »Atelier, Raum ohne Zeit«.

⁸ W. Ruppert: Von der Werkstatt zum Kultort. Das Atelier als Repräsentation mentaler Muster, in: ders.: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 316–326.

⁹ D. Buren: *Fonction de l'atelier*, in: *Daniel Buren. Les Écrits (1965–1990)*, Bd. 1, Musée d'art contemporain, Bordeaux 1991, S. 195–204. Siehe hierzu ebenfalls: Das Atelier im Kopf. Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw, in: *Texte zur Kunst* 49, 2003, S. 59–65.

¹⁰ D. Seidner: *Artists at Work. Inside the Studios of Today's Most Celebrated Artists*, New York 1999. Vgl. auch M. Cappock: *Francis Bacon – Spuren im Atelier des Künstlers*, München 2005.

¹¹ G. Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908, S. 460–526: »Mit der Zusammendrängung der Bevölkerung oder dem Wachsen ihrer Bedürfnisse tritt an Stelle dieser nur qualitativen, gegen die Raumbestimmtheit notgedrungen indifferenten Arbeitsteilung die lokalisierte: der Handwerker, Künstler, Kaufmann sitzt in seinem Atelier oder Laden und beherrscht von da aus eine Abnehmersphäre von bestimmtem Radius, möglichst so, dass die Produzenten eines gewissen Gebietes sich nicht ins Gehege kommen.«

¹² Vgl. *Auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger (steirischer Herbst)*, hrsg. von H. G. Haberl, Graz 1990.

¹³ P. Bianchi: Der Künstler, Narr und Nomade, in: *Kunstforum International* 112, 1991.

¹⁴ M. Kwon: The wrong place, in: *From studio to situation*, hrsg. von C. Doherty, London 2004, S. 30–41, hier S. 30.

¹⁵ L. R. Lippard: *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*, New York 1997, S. 11.

¹⁶ Siehe etwa J. Simon: Breaking the silence. An interview with Bruce Nauman, 1988 (Januar 1987), in: *Please pay attention please. Bruce Nauman's words. writings and interviews*, hrsg. von J. Kraynak, Cambridge, London 2002, S. 317–338.

¹⁷ *The catalogue of all most [i. e. almost] all the works done by Tomoko Takahashi (between 1985–2002)*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 2002. In ähnlicher Weise konstruierte etwa Berndt Höppner 2002 eine Arbeits- und gleichsam Ateliersituation im Museumsraum. Im Laufe der Ausstellung füllte er den anfänglich leeren White Cube im Centre PasquArt in Biel mit Wegwerfartikeln und verwies dadurch auf den Entscheidungs- und Entstehungsprozess des Werkes.

¹⁸ H. Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris 1986².

¹⁹ Doherty [wie Anm. 14].

²⁰ Vortrag von A. Jaar *The world as the studio*, gehalten am 22. Juni 2003 anlässlich der Tagung *Leitbild Atelier: Projektionen und Projekte* in Bern. Vgl. P. J. Schneemann: Sehnsuchtskonstruktionen. Künstlerreisen im Zeitalter hybrider Identitäten, in: Ausst.-Kat. *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen*, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Westfälisches Landesmuseum Münster, Regensburg 2008, S. 62–67.

²¹ P. J. Schneemann/J. Welter: Deployment abroad-art produced in the name of a homeland, in: Ausst.-Kat. *Shifting Identities. (Swiss) Art Now*, Kunsthaus Zürich, Zürich 2008, S. 15–20.

²² <http://www.iscp-nyc.org/>.

²³ Diese Gespräche mit den Künstlern im ISCP führte ich gemeinsam mit meinen Studenten im Rahmen unserer, von der amerikanischen Botschaft unterstützten, Exkursion nach New York im Sommer 2005.

²⁴ In: *Gesuch zur Finanzierung eines Atelierhauses für Schweizer Kulturschaffende in Ägypten*, 07. Juli 1989, der Pro Helvetia unterzeichnet von Ursula Rindlisbacher an die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Archiv der KSK (Biel).

²⁵ Zur Geschichte des Prix de Rome vgl. P. Grunhec: *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, 2 Bde., Paris 1986–1989.

²⁶ M. Warnke: *Hofkünstler*, Köln 1996, S. 136–137.

²⁷ Siehe hierzu *Americans in Paris, 1860–1900*, Ausst.-Kat. National Gallery, London, Museum of Fine Arts, Boston und Metropolitan of Art, New York 2006; *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and her Family*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1970.

²⁸ Vgl. P. Selz: Amerikaner im Ausland, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, hrsg. von C. M. Joachimi-des und N. Rosenthal, München 1993, S. 201–210.

²⁹ G. Keller: Ein bescheidenes Kunsttreisichen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22./23. März 1882.

³⁰ Schweizerisches Bundesamt für Kultur und Kunsthalle (Zürich): *Prix conseillé: 1899–1999, 100 ans de Concours fédéral des beaux-arts = über Preise lässt sich reden: 1899–1999, 100 Jahre Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst*, Zürich 1999, S. 30.

³¹ P. Nizon: Diskurs in der Enge, in: *Paul Nizon, Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen*, hrsg. von P. Henning, Frank-

furt a. M. 1990, S. 137–226, hier S. 148. Bereits 1970 erschien *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern 1970.

³² »Aufgrund aller dieser Umstände, die eine gewisse Gewöhnung verlangen, kann es sein, dass die Kulturschaffenden sich zeitweise in ihrer Arbeit eingeschränkt fühlen und Zeiten der Entmutigung erleben«. Zitat aus dem offiziellen Informationsblatt für die zukünftigen Bewohner des Auslandsateliers über die zu erwartenden Lebens- und Arbeitsbedingungen in Kairo.

³³ Siehe hierzu etwa G. Metken: *Spurensicherung*, Köln 1977.