

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 – Liebessemantiken 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-

leme sind in Js Wahrnehmung primär eine persönlich-individuelle Problemlage, ein subjektives Schicksal.

J hofft, dass es sich in der Metropole Berlin problemloser in einer problematischen Situation leben lässt, insofern existenzielle Kämpfe eine gewisse Normalität und Verbreitung besitzen. J spielt – bei aller Abneigung gegenüber einer solchen Existenz – mit dem Gedanken, in Berlin zu lernen, wie man ein typisch grössstädtisches, prekäres Künstlerdasein bestreitet:

»Aber wie die zum Teil leben, ich kenne ein paar deutsche Künstler, die sind zum Teil in irgendwelchen Sozialprogrammen oder Arbeitslosenprogrammen. Und das geht einfach dann nicht ewig. Da wird abgebaut und abgebaut. Und klar, sie ›mischeln‹ sich oder schummeln sich irgendwie immer durch, und vielleicht muss ich das einfach auch so versuchen und bin mir sicher von der Schweiz her mehr gewöhnt, dass man klaren Tisch machen muss. Also ich bin jetzt noch gespannt, wie es dann wird.«

Das Berlin-Stipendium ist nicht allein Lichtblick in einer ausweglos scheinenden Situation, sondern auch Genugtuung für verschiedene erfolglos gebliebene Versuche wegzugehen. J hätte nach dem gestalterischen Vorkurs gerne an einer Akademie in Deutschland oder Österreich Kunst studiert. In der Schweiz gab es zum damaligen Zeitpunkt noch kaum einschlägige Studiengänge. Als es mit der Aufnahme nicht klappen wollte, entschied sich J schliesslich für ein Studium in Basel. In der ersten Studienhälfte hat er sich am Stipendienwettbewerb seines Wohnortes beteiligt und einigermaßen unverhofft, wie er sagt, für sechs Monate ein Atelier in Paris bekommen, das er auf dem Bewerbungsformular eher etwas unbedacht »einfach mal angekreuzt« habe. Während der Schule die institutionelle Anerkennung eines ihrer Studenten sehr willkommen war, bescherte ihm das Stipendium, wie J betont, eine ziemlich zwiespältige Erfahrung. Auf der einen Seite erinnert er sich mit einer gewissen Belustigung an den Aufenthalt – an die Ausflüge in den Louvre, an »viel Ausgang und Trinken und Zeugs und Sachen« sowie an den »Reiz« der Bewegung in der »Fremde« – »so durch die Strassen fast surfen zu können und man ist so in der Fremde, das hat ja schon auch einen gewissen Genuss, ja, und eine gewisse Unbeschwertheit dabei.« Auch erzählt J einigermassen ausführlich über die Cité Internationales des Arts, ein skurriles »Biotop«, in dem sich mitunter »Geister-Künstler« tummeln – ehemalige Stipendiaten, »die irgendwie in dieser Cité leben, obschon sie eigentlich schon Hausverbot haben«. Auf der anderen Seite macht J deutlich, dass dieser Aufenthalt mitten im Studium wenig ideal war. Dem Studienplatz in Basel sei er nur ungern fern geblieben; und als vorübergehender Stipendiat in der schönen Stadt Paris habe er sich gefühlt wie eine Maus, der man den Speck durchs

Maul zieht. Dem Aufenthalt vermag er auch rückblickend nur beschränkt Sinn zuzuschreiben.

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen hat sich J, wie er betont, längere Zeit nicht mehr um Atelierstipendien, sondern ausschliesslich um Werkbeiträge beworben – bis er nach New York hätte gehen wollen. Mehrfach hat er an einschlägigen Wettbewerben mitgemacht, aber den Bestrebungen war kein Erfolg beschieden. Dass es mit New York »leider nie geklappt« hat, »fuxt« J zum einen wegen der Stadt; zum anderen fungiert die Unerreichbarkeit New Yorks geradezu als Chiffre für den erfahrenen Mangel an Anerkennung im Feld der Kunst. Die erfolglose Bemühung um einen Aufenthalt in der Kunstkapitale präsentiert sich als symptomatisch für die Schwierigkeiten, denen J in seinen Bestrebungen, sich als Künstler zu etablieren, begegnete.

In Berlin kann J nach anfänglichen Startschwierigkeiten tatsächlich eine »neue Herausforderung« im Kulturbereich finden. Wenn er auch diesen Erfolg relativiert und die neue Existenz als Plan B thematisiert, so hat die Sache doch eine glimpflichere Wende genommen, als zum Zeitpunkt des Interviews zu befürchten war. Ausnahmsweise ist in seiner Biographie ein Stipendium zum richtigen Zeitpunkt quasi für die richtige Destination gekommen – nicht jedoch, um in der Kunst Fuss zu fassen, sondern um eine alternative Mission in der Kulturvermittlung zu finden.

Kairo als Passion

*Die Sphinx sehn unsereins mit gar wunderlichen
Augen an, sie stehn aus dem fernen Altertum
gleichsam spöttisch da und fragen: »Wo bist du her?
Was willst du hier?«*

Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen

Kairo spielt im Diskurs der hier untersuchten Kunstschaaffenden eine zentrale Rolle. Dass die Destination sehr präsent ist, gründet massgeblich darin, dass sowohl die Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen als auch die Kulturstiftung Pro Helvetia seit einigen Jahren systematisch Aufenthalte in Kairo organisieren und finanzieren. Damit zusammenhängend sind nahezu alle Interviewten entweder selbst als Stipendiaten in Kairo gewesen oder kennen andere Kunstschaaffende, die hier eine Residenz verbracht haben. Kairo ist keineswegs der einzige Atelierort jenseits beziehungsweise am Rande abendländischer Kulturen, jedoch der von diesen Destinationen weitaus am intensivsten für Entsendungen genutzte. In den Interviews ist Kairo der von allen Orten am stärksten polarisierende. Indifferente Positionen – Zwischentöne – finden sich kaum. Kunstschaaffende woll(t)en entweder unbedingt oder um

keinen Preis nach Kairo. Die Vorbehalte werden damit begründet, dass das Leben in dieser Stadt zu anstrengend und zu kompliziert sei. So betont J, der einmal einen Freund in der Stadt besuchen gegangen war: »Ich möchte einfach nicht nach Kairo, weil auch diese Kultur irgendwo viel zu fremd ist und weil es viel hektischer und chaotisch ist.«²⁴ Und weiter: »Kairo ist mir einfach, der ganze Moloch ist mir too much gewesen.« Ein anderer Künstler betont, er würde nie längere Zeit nach Kairo reisen wollen – das sei nur etwas für veritable »Abenteurer«.²⁵ Die Kairo-Interessierten sind keine homogene Gruppe, sondern unterscheiden sich in ihrem Selbstverständnis, ihrem Habitus und ihrer Position im Feld der Kunst beträchtlich. Was sie indes quer zu diesen Differenzen hin eint, ist die Deutung von Kairo als einer Art Passion sowie die Rede von einer eigentümlichen Anziehungskraft, deren Ursachen schwierig auszumachen seien. In den Bewerbungen nach dem 11. September 2001 verschiebt sich die Wahrnehmung. Zwar verschwindet der »Eros des Fremden« nicht gänzlich; er verliert indes an Hegemonie und wird in den Erfahrungsberichten und Begründungen mit weltpolitisch-weltanschaulichen Überlegungen kombiniert.²⁶ Die am eigenen Leib erfahrene »Ägyptomanie« wird in halberner Weise thematisiert, ohne sie jedoch der Lächerlichkeit preiszugeben.²⁷ So berichtet ein ehemaliger Stipendiat:

»Die ägyptische Kultur hat mich eigentlich schon sehr interessiert, immer, wie wenn ich dort schon irgendetwas verloren hätte, habe ich immer gesagt. Okay, ich bin wahrscheinlich schon einmal dort gewesen, wenn es jetzt irgendwo die Seelenwanderung gibt, bin ich wahrscheinlich dort mal gewesen und das wäre ja eigentlich nicht verwunderlich, weil es so eine alte Kultur ist, dort sind ganz viele Menschen-seelen hindurch, oder, durch die ganzen Dynastien (lacht). Und das hat mich einfach brennend interessiert, Hieroglyphen gezeichnet und so, ein wenig naiv, aber es ist doch irgendwie wichtig gewesen. Und dann ist das ein wenig verloren gegangen, die

24 Interview Künstler J, 2004

25 Interview Künstler L, 2004

26 Koch (2005: 66)

27 Von »Ägyptomanie« spricht Gérard-Georges Lemaire im Hinblick auf die »Begeisterung für alles Ägyptische« im 19. Jahrhundert (vornehmlich in Frankreich und England) in den Bereichen Innenarchitektur/Design, Literatur, Musik und bildende Kunst (Lemaire 2000: 110-143). In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist »der Besuch Ägyptens [...] nunmehr zum festen Bestandteil der »Grand Tour« geworden und ergänzte die in der Nachfolge Winckelmanns und Goethes unabdingbar gewordene Italienreise«. Lemaire spricht in diesem Zusammenhang von einer »obligatorische[n] Ägyptenreise«. (Lemaire 2000: 121) Der Schweizer Maler Marc-Gabriel-Charles Gleyre (1806-1874), der sich ab 1835 während eines Jahres in Oberägypten aufhielt, klagte bezeichnenderweise darüber, dass sich hier die Maler aus Europa quasi gegenseitig auf den Füßen herumstehen würden und ihm deshalb die Freude an Kairo gründlich verdorben worden sei (er zog dann dem Nil entlang weiter nach Nubien). Lemaire (2000: 128)

Faszination, weil ich auch nicht gewusst habe, mmh, was soll ich jetzt damit, also, und habe einfach gedacht, nach Kairo muss ich einmal. Und immer wieder ist irgendwie ein wenig Kairo gekommen, und dann plötzlich halt diese Möglichkeit gehen zu können, weil ja, ich habe nie so viel Geld gehabt, um irgendwie eine längere Reise zu machen, und dann hat es mich immer gedünkt, na ja, gehe ich vielleicht dann irgendwann einmal, und dann plötzlich eben ist diese Möglichkeit gekommen (lacht).«²⁸

Die Geschäftsstelle der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen in Biel sammelt und archiviert Erfahrungsberichte von Kunstschaffenden seit der Entstehung des Stipendiums im Jahre 1991. In diesen Dokumenten zeichnet sich eine Pluralität von Deutungen und Erfahrungen ab. Häufig ist die implizite Auffassung von der Residenz in Kairo als Bildungsaufenthalt, wobei sich ausgeprägte Generationendifferenzen bemerkbar machen, die den Blick für die Grenzen des Denkbaren der jüngeren (hier vornehmlich zur Diskussion stehenden) Kunstschaffenden schärfen. So finden sich in den Quellen zwei Perspektiven, die für diese Kunstschaffenden – für Personen mit ca. den Jahrgängen 1960 und jünger – scheinbar weitgehend undenkbar geworden sind. Zum einen handelt es sich dabei um den bereits im Zusammenhang mit Bildungsfragen zitierten Text, der Kairo als Ort einer untergegangenen Hochkultur in den Blick nimmt, die gegenwärtige Konstellation beklagt, ein ausgeprägt hierarchisches Verständnis von Kultur pflegt und die Nähe zu »hoher« Kunst als beste Voraussetzung für eine fordernde Förderung der eigenen künstlerischen Praxis begreift. Eine zu dieser Sichtweise konträre Position, die sich aber gleichermassen »ausgewachsen« hat, deutet Kairo als (bessere) Gegenwelt zum Westen, insbesondere zur westlichen Rationalität, zur Technisierung und Standardisierung, und attestiert ihr mehr »Menschlichkeit«. Diese Perspektive zeichnet sich durch Identifikation der Erzählerin mit dem als gegenwestlich skizzierten Kairoer Kontext aus. Zwischen der so entworfenen Lebenswelt und der Künstlerin aus dem Westen werden ausgeprägte Affinitäten unterstellt. Der entsandte Künstler ist dieser Sichtweise zufolge nicht auf den Spuren einer (untergegangenen) höheren Kultur, sondern spürt einer anderen, besseren Kultur nach.

Diese zwei normativen Modelle stehen im Kontrast zu den Wahrnehmungen von jüngeren Künstlerinnen und Künstlern, wie sie sich einerseits in Erfahrungsberichten, andererseits in den Interviews äussern. Kairo scheint nun vornehmlich Kunstschaffende zu interessieren, die entweder quasi-ethnographisch beziehungsweise ortsspezifisch arbeiten und/oder sich ausgeprägt am Idealbild des Künstlers als weltgewandter, universal gebildeter Figur orientieren – zwei Komponenten, die im künstlerischen Feld der Gegenwart stark ver-

28 Interview Künstler T, 2004

treten sind. Durch die Anschläge vom 11. September 2001 in New York scheint sich das Interesse an der Destination noch zugespitzt zu haben – als Ort im mittleren Osten wird ihm eine kaum zu übertreffende weltpolitische Aktualität zugeschrieben. Wie in vielen anderen Kontexten auch, zeichnet sich bei den Stipendiaten, die nach dem 11. September 2001 in Kairo waren, eine religionsbezogene Engführung der Wahrnehmung ab: Fragen der Religion tauchen drastisch verstärkt (wenn auch weitgehend unsystematisch) als relevante Grössen auf.²⁹

Kairo ist indes nicht nur ein Ort, der unter kulturalistisch ausgerichteten, tendenziell hypermobilen jüngeren Kunstschaffenden auf Interesse stösst. Im Folgenden ist eine Perspektive genauer in den Blick zu nehmen, bei der die Affinität zu Kairo mit einer Aussenseiterposition im Praxisgebiet der Kunst korreliert. Das Verhältnis von Text – einer dezidiert abstrakten Arbeitsweise – zum Kairoer Kontext wird massgeblich in Kategorien des Sinnlichen gedeutet.

»Da fällst du einfach um.« Ausseralltäglichkeit in Reichweite

Daniel Breu (1963) hat sich, was Atelierstipendien angeht, ausschliesslich für die Destination Kairo beworben. Als seinen Bestrebungen nicht auf Anhieb Erfolg beschieden war, blieb er hartnäckig und bekundete sein Interesse wiederholt, bis er schliesslich gehen konnte. Weshalb dieses Insistieren? Weshalb Kairo? »Ich kann dir nicht mal genau beschreiben warum.«³⁰ Breu beschreibt den Wunsch nach Kairo zu gehen durch eine eigentümliche Anziehungskraft verursacht, die sich lediglich annäherungsweise umreissen lässt: »Irgendetwas von diesem Arabischen« habe ihn gelockt – »ja, also das ist etwas gewesen, das mich immer angezogen hat.« Künstlerische Probleme im engeren Sinne seien nicht im Zentrum gestanden, karrieretechnische Überlegungen schon gar nicht:

»Hat für mich auch nie zu tun gehabt mit irgendwie einer Überlegung in Richtung von Karriere, was jetzt wichtig ist für eine Karriere, was müsstest du jetzt machen, welche Leute musst du kennen, wo musst du ausgestellt haben, welche Preise musst du drinnen haben, welche »Stip« musst du drinnen haben, damit etwas vorwärts geht, so. Das ist mir »am Arsch vorbei.«

Zum Zeitpunkt des Interviews liegt der Aufenthalt gut drei Jahre zurück. Sein Leben hat sich bis dahin mit Ausnahme von Ferienreisen (etwa nach Marokko) primär im Raum Bern und in der Region Nordwestschweiz abgespielt. Breu verkörpert das Modell des autodidaktischen Künstlers mit kunstgewerb-

29 Vgl. hierzu Behloul (2007); Riesebrodt (2000)

30 Das Interview mit Daniel Breu fand im Februar 2004 in Bern statt.

lichem Ausbildungshintergrund, wie es für die Schweiz, wo es lange Zeit ausser in Genf keine Kunsthochschulen gab, typisch ist. Nach einer Berufslehre als Mechaniker besuchte Breu den gestalterischen Vorkurs sowie die Fachklasse für Keramik. Im Rahmen dieser Ausbildung hatte er Unterricht in Kunstgeschichte, kam aber ansonsten, wie er nachdrücklich betont, mit Kunst »kaum in Berührung«. Die Hinwendung zu einer freien gestalterischen Tätigkeit beschreibt er als Prozess, der sich im stillen Kämmerchen vollzog: »Und dann habe ich eigentlich ja, so für mich angefangen, gemalt und gezeichnet.« Breu entrollt keine Theorie über den Hintergrund und die Motive dieser Tätigkeit, macht indes deutlich, dass sie bald vordringliche Priorität in seinem Leben erhielt. Seine Arbeiten zeigte er zu Beginn primär in von Kunstschaffenden selbst organisierten Atelieraussstellungen, später vermehrt auch in kleineren Galerien und Kunsträumen seiner Wohnregion. Sein Dasein verlaufe nach dem Prinzip: »Solange ich »Stutz« habe, bin ich im Atelier«. In den vergangenen Jahren hat Breu verschiedentlich von lokalen öffentlichen Kulturförderungsinstitutionen Werkbeiträge erhalten. Seinen Lebensunterhalt bestritt er zudem durch Einsätze als Theaterbeleuchter sowie beim archäologischen Dienst. Breu erklärt im Interview, dass der Anteil, den er »fremdfinanzieren muss«, seit zwei, drei Jahren lediglich noch »einen Viertel« betrage; »das ist super lässig«. Zugleich verweist er auf die potentielle Instabilität dieses Verhältnisses: »Es ist nicht so solide, das kann von Jahr zu Jahr auch wieder ändern. Ich sehe das ein bisschen so: Das ist ein Film, der jetzt läuft, der aber irgendwie jederzeit abreißen kann.«

Breu fuhr mit dem Schiff nach Alexandria und von dort aus mit dem Zug weiter nach Kairo. Die ersten zwei Monate seines halbjährigen Aufenthaltes sei er »einfach jeden Tag auf die Piste« – er habe »automatisch begonnen«, täglich spazieren zu gehen: »Das kannst du jeden Tag wieder mit Freude, super lässig, da siehst du unglaubliches Zeugs, einfach unterwegs sein.« Diese Streifzüge durch Kairo sind, wie Breu erzählt, etwas vom Intensivsten, das er überhaupt je erlebt hat: »Ja, da fällst du einfach um.« Auch betont er: »Mich hat das also ziemlich »angetörnt« und ich bin dort anders unterwegs gewesen als hier.« Mit der Zeit sei er des reinen Spazierens indes überdrüssig geworden:

»Ja, ich habe dann einfach gemerkt, es fehlt mir etwas extrem, ich muss etwas in die Finger bekommen, etwas, bei dem es wieder um Konzentration geht, wo ich etwas mache, so, mit den Fingern, die Finger hervornehme.«

Breu wollte in Kairo ausstellen und ist mit einem Galeristen, der Arbeiten von zeitgenössischen ägyptischen und ausländischen Kunstschaffenden zeigt, einig geworden, auf das Ende des Aufenthaltes hin eine Ausstellung bestreiten zu können. Diese innerhalb von drei Monaten vorzubereiten, habe enormen

Zeitdruck bedeutet: »Bin quasi nie mehr aus dem Atelier raus.« Von der Stadtwohnung in Kairo hat er sich weitgehend verabschiedet und sich ins abgelegene Künstlerhaus Shabramant zurückgezogen, einen strikten Arbeits- und Wochenrhythmus verfolgend:

»Drei Monate bin ich sechs Tage in der Woche in Shabramant gewesen und nachher am siebten, am sechsten Tag am Abend habe ich mit dem Kollegen abgemacht, der noch dort gewesen ist, dann sind wir am sechsten Tag am Abend z' Nacht essen gegangen und am siebten habe ich in Kairo einfach ausgepennt und bin ein bisschen »Käfel« gegangen und so, ein bisschen draussen gewesen und ein bisschen in der Stadt herumgehängt und nachher am Abend, am Sonntag Abend bin ich wieder zurück ins Atelier.«

Musengeküsster Arbeitsaufenthalt

Die in Kairo produzierten und ausgestellten Arbeiten hatte Breu in ihren Grundzügen in der Schweiz entworfen. Dem antizipierten Vorwurf, für die konkrete Ausarbeitung hätte er nicht nach Ägypten reisen müssen, tritt er dezidiert entgegen. Zum einen stellt er forciert ortsbezogene Praktiken als etwas potentiell Lächerliches dar, konstatiert, dass »Beduinen aquarellieren gehen oder so etwas« für ihn undenkbar gewesen wäre. Zum anderen betont er, er habe kaum je so inspiriert, konzentriert und effizient gearbeitet wie in Ägypten. Entscheidende Bedeutung misst er dabei den Streifzügen in der ersten Hälfte des Aufenthaltes zu, die er als Begegnung mit einer Art Muse interpretiert, die ein aussergewöhnlich sinnliches Erlebnis bescherte und ihn quasi in den Zustand einer gestärkten, sich selbst behauptenden Subjektivität versetzte:

»Ich habe noch nie so konzentriert »gebügelt« wie dort. Die ersten zwei Monate, wo ich dort auf der Piste gewesen bin, dauernd, du musst dich immer konzentrieren, was will ich jetzt, warum bin ich jetzt hier, du musst sehr konzentriert sein und gleichzeitig aber auch offen, was rings herum läuft. Und dann musst du noch durch den Verkehr, der wirklich die Hölle ist, du wirst plötzlich extrem wach, es weckt dich, du bist sehr konzentriert unterwegs, du weißt, was du willst, und du lässt dich auch nicht mehr von den Leuten vom Weg abbringen durch irgendwelche Angebote.«

In seinen Ausführungen ist Breu selbst als eine Art Medium präsent, das durch die Streifzüge in einen besonderen Zustand versetzt wurde, der sich positiv auf die Arbeitsweise auswirkte:

»Mit dieser Wachheit oder Konzentration habe ich nachher an diesen Bildern gearbeitet und habe innerhalb von drei Monaten eigentlich die ganze Geschichte, die ich

habe machen wollen, schon vorher, die ich schon vorbereitet gehabt habe, extrem konzentriert durchziehen können, und die ist nachher abgeschlossen gewesen.«

Neben der sinnlich-geistigen Schärfung ist es vornehmlich die Möglichkeit, sich während einiger Zeit voll und ganz der Kunst widmen zu können, welche die Anwesenheit in Kairo zu etwas Aussergewöhnlichem gemacht hat und »eine ganz »verreckte« Erfahrung« war. Der Aufenthalt in Kairo steht zugleich für Anregung und Ungestörtheit. Breu beschreibt ihn als Episode, in der er quasi voll und ganz Künstler sein konnte, was zum Alltag in der Schweiz in einigermaßen scharfem Kontrast steht, insofern sich dieser durch einen dauernden Kampf um Zeit für die künstlerische Arbeit auszeichnet: »Hier habe ich immer so ein bisschen die Tendenz, in irgendwelchen affigen Sachzwängen zu verhangen.«

Die Zeit in Kairo wird von Breu als musengeküsster Arbeitsaufenthalt erzählt, der aus einer experimentellen Anlage heraus entstanden ist, in welcher Kairo zunächst die Rolle der Verführerin und später die einer Art Geliebten spielte, von der sich der Künstler schliesslich weitgehend abwendet – abwenden musste, um für sich zurückgezogen im Atelier zu arbeiten. Die von Kairo ausgehende Anziehung wird ebenso wie die Begegnung mit der Stadt als etwas quasi Erotisches beschrieben, wobei der Stadt in Breus Schilderung (anders als etwa in Seilers Wahrnehmung) etwas dauerhaft Fremdes und Rätselhaftes anhaftet, dem eine ambivalente Einschätzung zuteil wird. Auf der einen Seite verkörpert die Stadt in unvergleichlicher Weise schillernde, faszinierende Ausseralltäglichkeit und Intensität; auf der anderen Seite verbindet Breu mit ihr eine gewisse Simplizität, Repetition, Statik sowie einen Mangel an Ausdifferenzierung.

Breus Affinität zu Kairo ist im Kontext seiner dezentralen Position im Feld der Kunst sowie eines Künstlerhabitus zu sehen, der sich durch einen reflexiven, experimentellen Selbstbezug auszeichnet. Breu macht die für Entscheidungen massgebliche Instanz konsequent in eigenen Stimmigkeitsurteilen aus; sie fungiert als nahezu einzig anzuerkennende, legitime Autorität. Diese Orientierung am Individuellen ist Teil einer dialektischen Dynamik, in welcher das künstlerische Subjekt gleichermaßen Herr und Knecht ist und gerade durch die Fokussierung auf Subjektives am überindividuellen Kosmos der Kunst partizipiert. Die Selbstbezüglichkeit des Kunstschaffenden ist dieser Perspektive zufolge nicht Selbstkult, sondern dem Wert der Kunst geschuldet. Die Kategorie der Hingabe spielt dabei eine zentrale Rolle. Das künstlerische Subjekt konstituiert sich massgeblich über die eigene Werkätigkeit, die nicht nur (bestenfalls) inspiriert, sondern auch diszipliniert und weitgehend in quasi-mönchischer Abgeschlossenheit ausgeübt wird: »Das Kerngeschäft, eigentlich, das ist einfach halt die »Atelierbüez«, und die mach ich alleine.« Mit dieser Sichtweise sowie Breus Stellung im künstlerischen

Mikrokosmos geht ein gewisser Skeptizismus gegenüber der symbolischen Ökonomie dieses Praxisgebietes einher. Breus Erzählungen implizieren eine Kunstwelt, die selbstreferentiell funktioniert und sich primär an Formalem – an institutionellen Anerkennungsmechanismen und Legitimationspotentialen – orientiert, hingegen inhaltlich-künstlerischen Momenten gegenüber weitgehend indifferent ist. Die Autorität dieser Mechanismen stellt Breu teils offen in Frage. Die Orientierung an der symbolischen Ökonomie wird als etwas Kunstfremdes thematisiert; sie bedeutet eine kalkulierende, angepasste Haltung – die Bereitschaft, sich gewissen Regeln zu unterwerfen und eine bestimmte Art von Curriculum Vitae zu konstruieren. Eine marginale Position impliziert dieser Perspektive zufolge keineswegs zwangsläufig eine nicht gelingende künstlerische Praxis, sondern fungiert potentiell als Ausdruck von Unbestechlichkeit und sachlicher Hingabe. Damit kommt in Breus Blick jene Dichotomie zum Tragen, die im 19. Jahrhundert konstituierend für die Herausbildung des künstlerischen Subjekts in Abgrenzung zum kapitalistischen Unternehmer war. Die Sorge um Karriere und weltlichen Erfolg stehen für eine abzulehnende bürgerlich-kalkulierende Haltung; positiv konnotiert sind demgegenüber Selbstlosigkeit sowie Hedonismus im Dienste der Kunst.³¹ Breu spielt auf dieser Klaviatur, wenn er sich distanzierend zu klassischen Kunstmetropolen äussert und die Haltung gegenüber Kairo als »authentisch« interessiert beziehungsweise leidenschaftlich beschreibt; gerade insofern er das Interesse an dieser Destination von karrieretechnischen Überlegungen wie auch von Kunstfragen im engeren Sinne abgrenzt und als etwas thematisiert, das die Person als Ganzes anspricht, ist der künstlerischen Mission besonders gut gedient.

Bemerkenswert ist, dass Breu wie zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler, die von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen ein solches Atelierstipendium erhalten haben, eine Ausstellung in Kairo bestreitet. Darin manifestiert sich eine eigentümliche Diskrepanz. Auf der einen Seite entspricht es einem Gemeinplatz, dass ein Aufenthalt in Kairo primär wertrational begründet ist, und nicht selten wird ein Aufenthalt in Kairo auch von ehemaligen Stipendiaten als professionell weitgehend uninteressant beschrieben. Gleichzeitig bestreiten hier Kunstschaaffende viel intensiver Ausstellungen als etwa Stipendiaten in Berlin oder Paris – sei dies durch die Vermittlung von Pro Helvetia, sei dies durch eigene Bestrebungen. Gerade für (berufsbiographisch) junge Kunstschaaffende gehören diese Ausstellungen zu ihren ersten überhaupt; dass diese für die Stipendiaten bedeutungsvoll sind, zeichnet sich auf verschiedenen Ebenen ab: Am Umstand beispielsweise, dass hierfür der Aufenthalt in Kairo verlängert und die Ausstellung in verschiedenen Medien (Curriculum Vitae, Dokumentationen, Karten) prominent thematisiert

31 Vgl. zu dieser Dichotomie insbesondere Graña (1964)

wird.³² Während die Kunst von lokalen Akteuren in Kairo nicht selten despektierlich (als rückständig und langweilig) thematisiert wird³³, stossen die Kulturinstitutionen – insbesondere die Galerien – durchaus auf Interesse. Eine vergleichbare Konstellation, gar in zugespitzter Form, zeichnet sich hinsichtlich eines Stipendiaufenthaltes in Peking ab.

China und die Zukunft

Als für die vorliegende Studie ab Frühjahr 2004 Biographien gesichtet und erste Interviews durchgeführt wurden, waren asiatische Metropolen in der schweizerischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft noch kaum ein brennendes Thema.³⁴ Dies hat sich in den zwei darauf folgenden Jahren fundamental verändert – insbesondere im Zusammenhang mit der grossen China-Ausstellung im Berner Kunstmuseum im Sommer 2005 sowie mit der starken Präsenz asiatischer, vornehmlich chinesischer Künstler an zentralen Anlässen des Feldes wie der Art Basel und der Biennale Venedig. In dieser Zeit entstanden auch erste Atelieraufenthalte in China, getragen von so unterschiedlichen Institutionen wie der Stiftung Gegenwart des Kunstmuseums Bern, der Galerie Meile in Luzern sowie des Internationalen Austausch- und Atelierprogrammes (IAAB) in Basel. Auch die Kulturstiftung Pro Helvetia

32 Im Erfahrungsbericht einer jungen Künstlerin, die Mitte der 1990er Jahre als Stipendiatin in Kairo war, wird der mit dem Aufenthalt verbundenen Ausstellung vor Ort unumwunden eine zentrale Bedeutung attestiert: »Cher Monsieur, concernant mon séjour en Egypte, je l'ai beaucoup apprécié, au point d'y être restée un an plutôt que six mois. Ce fut une expérience remarquable qui a véritablement changé ma vie. J'ai eu l'occasion de travailler réellement et longtemps, dans un environnement inspirant. J'ai aussi pu bénéficier de la bienveillance de Pro Helvetia, de Mme Rindlisbacher, de l'ambassade suisse et tout particulièrement de Stéfania Angarano, directrice de la galerie Mashrabique au Caire. Grâce à chacun d'eux, j'ai pu réaliser ma première exposition individuelle, et mener à bien la confection d'un catalogue et de deux cartes postales. J'ai un souvenir euphorique de cette période, et encore aujourd'hui je vous suis reconnaissante de m'avoir accordé cette possibilité.« Archiv der Konferenz der Schweizer Städte für Kulturfragen, Geschäftsstelle Biel

33 Künstler T hatte während seines Aufenthaltes in Kairo die Möglichkeit, vor Ort Künstler in ihren Ateliers zu besuchen. Er erzählt davon: »Das ist schön gewesen, ja. Ja, obwohl, es ist nicht sehr spannend, ja, also es ist sehr oft figurative Malerei, na ja, nichts gegen Figuratives, aber irgendwie ist es ein wenig »ältelig« alles. »Ältelig« und ärmlich auf eine Art, die nicht mit der fehlenden Farbe zu tun hat, sondern so ein wenig einfach halt so. Oder oft auch ein wenig politisch, aber für mich auf eine unspannende politische Art.« Interview Künstler T, 2004. Ein anderer Künstler betont, die ägyptische Kunst der Gegenwart habe ausgeprägte Ähnlichkeiten mit dem (europäischen) Impressionismus des 19. Jahrhunderts, Interview Künstler H, 2004

34 Zu Residenzprogrammen in China vgl. Seidel (2008)