

ANDREA GLAUSER

Verordnete Entgrenzung

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

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

[transcript]

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

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

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

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

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

Inhalt

Entsandte Künstler

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

Institutionelle Muster

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

Künstlerische Positionierungen

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

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

Schlussbetrachtung

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

1 Einleitung

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

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

¹ Bundesamt für Kultur (1999a: 30)

² Fellenberg (2006)

³ Bundesamt für Kultur (1999a: 30, 170)

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

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

Das wohl berühmteste Beispiel dieser Form von Kunstförderung ist der *Prix de Rome* – die Gründung der Académie de France in Rom im Jahre 1666.⁶ Jean-Baptiste Colbert hat die Entsendungspraxis nicht (wie häufig vermutet) erfunden, jedoch konsequent institutionalisiert.⁷

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

4 Warnke (1996: 259)

5 Warnke (1996: 137)

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

7 Warnke (1996: 138)

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Schneemann (2008)

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

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

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

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

14 Schneemann (2008)

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

und Arbeitspraxis sind bislang weitgehend unerforscht geblieben. Zwar fehlt es nicht an Publikationen zu Künstlerresidenzen. In den vergangenen rund zwanzig Jahren sind sowohl zur Geschichte einzelner Künstlerstätten als auch zu bestimmten Künstleraufenthalten eine kaum überschaubare Menge an Texten erschienen. Es handelt sich bei diesen jedoch in der Mehrheit um Selbstbeschreibungen von Kulturförderungsinstitutionen und Kunstschaffenden, die anlässlich eines Stipendienjubiläums veröffentlicht wurden und vornehmlich als Quellentexte von Interesse sind.¹⁶ Einige wenige Arbeiten beschäftigen sich mit »Artist in Residence«-Programmen und ihrer Bedeutung für die Ausbildung des modernen Künstlers.¹⁷ Weiter liegen einige Studien vor, die vornehmlich Künstlerprogramme und transitorische Ateliers in New York City in den Blick nehmen.¹⁸ Punktuell sind die Programme ins Blickfeld des Kulturmanagements gerückt, wobei vornehmlich verwaltungstechnische Fragen sowie Probleme der Optimierung des Angebotes im Zentrum stehen.¹⁹ Anschlussfähig für die vorliegende Untersuchung sind vornehmlich Studien, welche die Frage der Ateliaraufenthalte mit der Problematik des Mobilitätswangs im künstlerischen Feld der Gegenwart verbinden, die Aufenthalte und Reisen in ihren Differenzen historisch situieren und der Ausdifferenzierung der aktuellen Formen (etwa nach Motivation, Destinationen und Rollenverständnis) Rechnung zu tragen fordern.²⁰ Historische Entsendungspraktiken und Künstlerreisen sind vergleichsweise eingehend erforscht worden.²¹ Dasselbe gilt auch für angrenzende oder allgemeiner ausgerichtete Fragestellungen zur Geschichte und Struktur von Kulturpolitiken, zur Autonomisierung und den Eigentümlichkeiten des künstlerischen Feldes sowie zur Soziologie

16 In den einschlägigen Publikationen wird typischerweise einerseits die Geschichte des jeweiligen Stipendiums thematisiert, andererseits kommen beteiligte Kunstschaffende zu Wort. Vgl. etwa Künstlerhaus Bethanien (2007); Halle für Kunst e.V./Niemann/Steinbrügge (2004); Künstlerhaus Bethanien (2000); Esmond/Shanberg (2000); Stucki/Pesenti (1997); Harris (1999); Andrew (1996); Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (1996).

17 Schneemann (2007); Grant (2003); Romero (1997)

18 Bydler (2004: 51-55); Aders (2003); Mettauer (1996); Schwalb (1977)

19 Schmid (2008); Alliance of Artists Communities (2005b); Schafroth (2003); Stephens (2001); Teffer (2000)

20 Behnke et al. (2008); Schneemann/Welter (2008); Schneemann (2008); Macnaughton (2007); Lesage (2007)

21 Vgl. zum Prix de Rome Boime (1984); Grunhec (1984); zu Künstlerreisen in den »Orient« und über die europäischen Grenzen hinaus Otterbeck (2007); Lemaire (2000); Damus (2000); zu Reisen im Kontext der Künstlerbildung Goldstein (1996); Wainke (1996); Pevsner (1986 [1940]); zur Bedeutung von Bildungsreisen in Vergangenheit und Gegenwart Babel/Paravicini (2005); Brilli (1997); Kunstforum International (1997a); Kunstforum International (1997b); Adler (1989)

und Kulturgeschichte des künstlerischen Subjekts.²² Diese Analysen wie auch Studien zu Kulturpolitiken liefern der vorliegenden Untersuchung zentrale Bezugspunkte.²³

Konzeptuelle und methodische Grundlagen

Die vorliegende Studie orientiert sich an Max Webers Programmatik einer »Wissenschaft im Dienste der Klarheit«.²⁴ Ein Problem zu klären bedeutet Weber zufolge aufzuzeigen, welche »Stellungen« ihm gegenüber eingenommen werden können beziehungsweise konkret eingenommen werden und auf welchen »letzten weltanschauungsmässigen Grundposition[en]« diese Positionierungen basieren: »Ihr dient, bildlich geredet, diesem Gott und kränkt jenen anderen, wenn Ihr Euch für diese Stellungnahme entschliesst. Denn ihr kommt notwendig zu diesen und diesen letzten inneren sinnhaften Konsequenzen, wenn Ihr Euch treu bleibt.«²⁵ Unter »Stellungen« hat man sich ausgehend von der Überzeugung, dass jeder Erkenntnis- und Urteilsgegenstand nicht einfach passiv registriert, sondern spezifisch konstruiert wird, nicht allein befürwortende oder ablehnende Urteile vorzustellen, sondern auch jene Elemente des Diskurses, die den Charakter von »Tatsachenberichten«²⁶ haben – in diesem Zusammenhang die Gesamtheit dessen, was Kunstschaffende an Wahrnehmungen, Konzepten, Urteilen, Erinnerungen artikulieren. Die weltanschauungsmässigen Grundpositionen stehen für die Gesamtheit der strukturierenden Vorstellungen eines Akteurs und umfassen nicht zuletzt die hier vornehmlich interessierenden Theorien über Kunst, die Mission von Kunstschaffenden, über Kulturförderung und Kreativität. Die Erzählungen der Ak-

22 Zur Geschichte und Codierung des künstlerischen Subjekts vgl. Krieger (2007); Kampmann (2006); Weintraub (2003); Janssen (2001); Ruppert (1998); Griener/Schneemann (1998); Bätschmann (1997); Holert (1997); Thurn (1997); Libermann (1988). Allgemein zur Struktur des künstlerischen Praxisgebietes vgl. Zahner (2006); Bydler (2004); Beckert/Rössel (2004); Bourdieu (2001); Moulin (1997); Becker (1982); Becker (1974)

23 Zu Kulturpolitik vgl. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2006); Lepenies (2006); Schwencke (2006); Maass (2005); Rueschmeyer/Alexander (2005); English (2005); European Cultural Policies 2015 (2005); DiMaggio (2002); Beyme (1998); Chiapello (1998); Fuchs (1998). Zur schweizerischen Kulturpolitik vgl. Gabriel/Fischer (2003); Holland (2002); Omlin (2002); Weckerle/Volk (2000); Bundesamt für Kultur (1999a); Bundesamt für Kultur (1999b); Kettenacker/Schulte/Weckerle (1998); Simmen (1995); Wyss (1995); Bundesamt für Kulturpflege (1988)

24 Weber (1988b [1919]: 608)

25 Weber (1988b [1919]: 607)

26 Damit sind Äusserungen gemeint, deren »illokutionäre Kraft« einer Aussage entspricht. Vgl. Austin (1975 [1955])

teure werden als theoretisch und perspektivisch strukturierte Schilderungen betrachtet, als Erzählungen, die ›System haben‹, ohne dass dieses von den Akteuren reflektiert werden müsste. Es sind jene Aspekte davon zu explizieren, die für das Verständnis des jeweiligen Blicks auf die Atelierpraxis als zentral zu erachten sind. Die Untersuchung zielt darauf, kontrastierende Positionen hinsichtlich der Atelieraufenthalte sowie die sie fundierenden Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und künstlerischer Subjektivität in den Blick zu bekommen. Sie skizziert eine Landschaft, die sich aus unterschiedlichen ›Stellungnahmen‹ und der für sie relevanten Bezugspunkten zusammensetzt. Diese sinnlogisch-semantischen Untersuchungen werden einerseits anknüpfend an Pierre Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion, andererseits im Kontext der Debatten um das Verhältnis von Weltgesellschaft und Nationalstaat, von ›Weltkultur und kulturelle[n] Bedeutungswelten‹, wissenschaftssoziologisch situiert.²⁷

Theorie der Felder kultureller Produktion

Bourdieu entwirft anhand der Feldtheorie das Bild einer sozialen Welt, die in relativ eigenständige Praxisbereiche gegliedert ist, die über eine Eigenlogik verfügen, ohne absolut autonom zu sein. Er beschreibt diese ›sozialen Mikrokosmen‹ als Resultat von historischen Entwicklungs- und Differenzierungsprozessen sowie als ›Spiele‹ mit besonderen Regeln, Einsätzen, Restriktionen, Gewinnen – einer feldspezifischen ›Logik‹.²⁸ Die Felder kultureller Produktion haben sich Bourdieu zufolge in Abgrenzung zum ökonomischen Feld entwickelt:

»Die literarische (usw.) Ordnung hat sich im Verlauf eines langen und langsamen Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus – herausgebildet: Wer in sie eintritt, hat an Interesselosigkeit Interesse; wie die *Prophetie*, und insbesondere diejenige, die Unheil weissagt und Weber zufolge ihre Echtheit durch ihre Unentgeltlichkeit unter Beweis stellt, so findet auch der häretische Bruch mit den tonangebenden künstlerischen Traditionen den Maßstab seiner Glaubwürdigkeit in seiner materiellen Uninteressiertheit.«²⁹

27 Schriewer (2007)

28 Bourdieu (1985: 74); Bourdieu (1998a: 62)

29 Bourdieu (2001: 342) – Zur These, dass sich das künstlerische Universum in Abgrenzung zum ökonomischen Feld herausgebildet hat und der Künstler (Bohème) als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entstand, vgl. auch Graña (1964); Boltanski/Chiapello (2003).

Konsequenz dieser ›symbolischen Ökonomie‹ ist, dass Nichterfolg (zumindest im Falle von jüngeren Kunstschaaffenden) einen zweideutigen Charakter hat, ›da er als freiwillig oder unfreiwillig aufgefasst werden kann‹.³⁰

Wie jedes andere Praxisgebiet beschreibt Bourdieu auch das künstlerische als eine Art Glaubensuniversum. Die Teilnahme an diesem ›Spiel‹ erfordert eine ›illusio‹ – ein ›Spielinteresse‹, einen ›Glauben‹ ans Spiel sowie daran, dass sich der Einsatz lohnt: ›Der *Glaube* ist daher entscheidend dafür, ob man zu einem Feld gehört.«³¹ Die ›illusio‹ verweist auf die Ernsthaftigkeit des Engagements, auf die affektiv-motivationale Bindung, welche auch Kontrahenten innerhalb des Feldes eint, sowie auf die Bedeutsamkeit des Einsatzes, der in nichts Geringerem als der ›sozialen Existenz der Individuen‹ besteht.³² Das Konzept der ›illusio‹ macht geltend, dass Akteure in ihrem Engagement einer Täuschung unterliegen und soziale Felder Orte der ›kollektiven Verknennung‹ sind.³³ Diese ›Verknennung‹ betrifft vornehmlich den kontingenten Charakter von Bewertungs- und Wahrnehmungsschemata, die für das jeweilige Feld charakteristisch sind und von den Akteuren weitgehend unhinterfragt beziehungsweise als unhinterfragbar hingenommen werden. Bourdieu übt vor diesem Hintergrund Kritik am Konzept des Einzelgenies und konstatiert, dass der Wert eines Kunstwerkes nicht vom Künstler allein produziert wird, sondern vom künstlerischen Feld, seinen Akteuren und Institutionen als Ganzem.³⁴

In *Die Regeln der Kunst* entwirft Bourdieu in programmatischer Weise, wie die Wechselbeziehungen zwischen ›Positionen‹, ›Dispositionen‹ und ›Positionierungen‹ in den Blick zu nehmen sind, um die Dynamik kultureller Produktion soziologisch rekonstruieren zu können.³⁵ Die ›Position‹ eines Akteurs ergibt sich dieser Konzeption zufolge aus dem relativen Umfang an feldrelevanten Ressourcen – aus dem ›ökonomischen‹, ›kulturellen‹, ›sozialen‹

30 Bourdieu (2001: 347); Roh (1993 [1948]) – Die für das Kunstfeld charakteristische Logik ist durch eine anti-ökonomistische Ökonomie geprägt. Wie in jedem anderen Praxisgebiet wird auch im künstlerischen um spezifische Profite gekämpft. Boris Groys spitzt diese These zu, wenn er konstatiert: ›Wer über ›den‹ Markt spricht – und speziell über ›den‹ Kunstmarkt –, der unterliegt einer neuen, aber nicht weniger naiven totalisierenden Utopie. Unsere Märkte sind genauso fragmentiert wie unsere Gesellschaft insgesamt. [...] Der Konflikt zwischen Ästhetischem und Ökonomischem ist vollkommen fiktiv: Er entsteht nur dann, wenn man unterschiedliche Märkte miteinander vermischt und beginnt, die Werke, die in einem Markt zirkulieren, nach den Kriterien zu beurteilen, die für andere Märkte ihre Gültigkeit haben.« Groys (2001: 176)

31 Bourdieu (1999: 124)

32 Kraus (2000: 40)

33 Bourdieu (2001: 270-279); Wuggenig (1995: 95)

34 Bourdieu (2001: 362)

35 Bourdieu (2001)

und »symbolischen Kapital«, über das ein Akteur verfügt.³⁶ Gleich »Trümpfen in einem Kartenspiel« sind diese Ressourcen für die Erlangung spezifischer, innerhalb des Feldes umstrittener Profite wie künstlerisches oder literarisches Prestige entscheidend.³⁷ Die Verteilung der Ressourcen bestimmt die Kräfteverhältnisse innerhalb eines Feldes. Bourdieu verbindet mit den einzelnen Positionen nicht allein unterschiedliche Handlungsspielräume und Restriktionen, sondern auch differente Interessenlagen und Perspektiven:

»Der soziale Mikrokosmos, in dem die kulturellen Werke produziert werden, das literarische, künstlerische, wissenschaftliche usw. Feld, ist ein Raum von objektiven Relationen zwischen Positionen – der des etablierten Künstlers und der des »artiste maudit« zum Beispiel –, und was sich in ihm abspielt, ist nur zu verstehen, wenn man jeden Akteur und jede Institution in ihren objektiven Relationen zu allen anderen bestimmt. Diese spezifischen Kräfteverhältnisse sowie die Kämpfe um ihren Erhalt oder ihre Veränderung bilden den Entstehungshorizont für die Strategien der Produzenten, die Kunstform, die sie vertreten, die Bündnisse, die sie schliessen, die Schulen, die sie begründen, und zwar mittels der von ihm bestimmten spezifischen Interessen.«³⁸

Dieser Perspektive zufolge ist indes die künstlerische Produktion nicht direkt aus der Positionenkonstellation ableitbar.³⁹ Als zweite zentrale analytische Ebene gilt es, den »Raum der Positionierungen« in Betracht zu ziehen: Äusserungen der Akteure – »literarische oder künstlerische Werke selbstverständlich, aber auch Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.« – fasst Bourdieu als »Positionierungen« auf, die sich in einem »Raum des Möglichen« situieren und ebenso wie die »Positionen« relational aufeinander zu beziehen sind:

»Jede (thematische, stilistische usw.) Positionierung definiert sich (objektiv und manchmal auch absichtlich) durch ihren Bezug auf das Universum der Positionierungen und ihren Bezug auf die dort als *Raum des Möglichen* indizierte oder suggerierte *Problematik*; sie erhält ihren distinktiven *Wert* von ihrer negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist und die sie durch Begrenzung bestimmen.«⁴⁰

Künstlerische Praktiken sind so gesehen nicht gänzlich aus sich selbst heraus verstehbar. Bourdieu nimmt sie mithin als Waffen in den Blick, anhand derer in einem Mikrokosmos, der sich durch die »Norm der Abweichung« aus-

zeichnet, um Durchsetzung der neuesten legitimen Differenz gekämpft wird.⁴¹ Er unterscheidet hierbei zwei gegensätzliche und für die Dynamik des sozialen Feldes entscheidende Typen von Strategien: Die »Erhaltungsstrategien«, welche von etablierten Akteuren eingesetzt werden, denen es darum geht, ihre »Position« und die herrschenden Wertigkeitsprinzipien zu wahren, und die »Strategien der Häresie«, die diese in Frage stellen und von Akteuren verfolgt werden, die darauf zielen, ihrerseits dominante Positionen einzunehmen.⁴² Was das künstlerische Feld angeht, können Bourdieus These nach die involvierten Akteure und Institutionen gar nicht anders, als stets auch auf der Metaebene zu spielen – darum, wie gespielt wird und wer als Künstler beziehungsweise was als Kunst anzusehen ist. Die Erlangung von relativer Autonomie erfolgte im Falle dieses Praxisgebietes, so Bourdieu, einhergehend mit der »Institutionalisierung von Anomie« – dem Wegfall einer Art Zentralbank.⁴³

Das Verhältnis zwischen der »Position« und den »Positionierungen« (beziehungsweise »Stellungnahmen«) ist gemäss Bourdieu durch den »Raum des Möglichen« und die Dispositionen des jeweiligen Akteurs vermittelt. Ersterer wird beschrieben als »Raum vollzogener Positionierungen, wie ihn die Wahrnehmungskategorien eines bestimmten Habitus erfassen«; er funktioniert als spezifischer »Code«, der von jenen, die Zugang zum künstlerischen Feld erstreben, gekannt und anerkannt sein will.⁴⁴ Künstlerische Kühnheiten, Neues und Revolutionäres sind dieser Konzeption zufolge nur möglich, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form von strukturellen Lücken angelegt sind und als potentielle Entwicklungslinien und Wege möglicher Erneuerung »entdeckt« werden. Die Frage der Dispositionen spielt in Bourdieus Sozialtheorie eine entscheidende Rolle. Das Konzept des »Habitus«, das eine Subjekttheorie, eine »Theorie des Erzeugungsmodus der Praxisformen« und eine »Theorie der praktischen Erkenntnis der sozialen Welt« umfasst, basiert auf der Vorstellung, dass sich das Soziale nicht nur in Institutionen, Normen und »Spielregeln« manifestiert, sondern sich zugleich subjektiviert.⁴⁵ Ohne soziale Akteure, die über »künstlerische«, »ästhetische Dispositionen« verfügen, die Galeristen, Kuratorinnen, Künstler, Kunstkritikerinnen oder Museumsdirektoren werden, Kunstausstellungen besuchen, Kunst sammeln oder fördern, ist künstlerische Praxis dieser Perspektive zufolge (auch theoretisch) undenkbar. Bourdieu beschreibt den Habitus als eine Art Pforte, die den Zugang zu Praktiken und Vorstellungen regelt, und der als »modus operandi« dafür verantwortlich ist, wie Denk- und Handlungsprakti-

36 Bourdieu (1985: 10f.)

37 Bourdieu (1985: 10); Bourdieu (2001: 365-371)

38 Bourdieu (1998a: 62)

39 Graw (2003: 14)

40 Bourdieu (2001: 368)

41 Osten (2003)

42 Bourdieu (2001: 370); Bourdieu (1993: 109)

43 Bourdieu (2001: 216)

44 Bourdieu (2001: 371)

45 Bourdieu (1976: 148, 164)

ken ausgeführt werden.⁴⁶ Er verwirklicht sich als Selektionsinstanz sowie als »Stil« und bedingt damit die Körperhaltung (»körperliche Hexis«) einer Person ebenso wie die Art und Weise ihres Sprechens, Wahrnehmens und Urteilens.⁴⁷ Als Selektionsinstrument schreibt Bourdieu dem Habitus – verstanden als Produkt einer Bildungsgeschichte, als spezifische Verinnerlichung äusserer Lebensbedingungen – traditionalistische Züge zu. Er schützt sich vor »Krisen und kritischer Befragung« qua unbewusster Meidungsstrategie und sucht sich ein Milieu, dem er vorangepasst ist.⁴⁸ Damit zusammenhängend inhäriert diesem System strukturierter Dispositionen die Tendenz, aus der Not eine Tugend zu machen, Schwieriges zu verwerfen und Unvermeidliches zu wollen – ein »amor fati«, den Bourdieu dafür verantwortlich macht, dass zwischen dem Habitus eines Akteurs und dem sozialen Feld, in dem er sich engagiert (exakter noch: seiner spezifischen Position in diesem) oftmals eine Art »Komplizenschaft« besteht.⁴⁹ Das Konzept des »Habitus« besagt, dass nicht alle Personen gleichermaßen dazu prädestiniert sind, sich im »künstlerischen Feld« zu bewegen – einen »Sinn« für dieses »Spiel« zu entwickeln.

Was künstlerische Praktiken anbelangt, so entfalten sich gemäss Bourdieu die einer bestimmten Position innewohnenden Möglichkeiten erst durch die »Dispositionen« des Akteurs. Diese wiederum aktualisieren sich stets in Bezug auf eine bestimmte Struktur von Positionen und Positionierungen. Dies bedeutet, dass sich, je nach Habitus, die »Stellungnahmen« von Inhabern vergleichbarer Positionen beträchtlich unterscheiden und umgekehrt ähnliche Dispositionen je nach Zustand des »Feldes«, an dem sie sich ausrichten haben, zu ganz unterschiedlichen ästhetischen und politischen Positionierungen führen können.⁵⁰ Die Dispositionen fallen Bourdieu zufolge umso mehr ins Gewicht, je weniger die Position, die ein Akteur einnimmt, institutionalisiert ist.

Die vorliegende Untersuchung knüpft insofern an diese Konzeption an, als die von den Kunstschaaffenden geäusserten Stellungnahmen zu den Atelieraufenthalten und die damit verbundenen Konzepte von künstlerischer Arbeit – vom künstlerischen Subjekt – als »Positionierung« hinsichtlich der Problematik der Künstlerexistenz aufgefasst werden. Neben der inneren Logik interessiert vornehmlich, wie sie sich in den einschlägigen »Raum des Möglichen« einfügen. Dies bedeutet nicht allein, verschiedene quasi zeitgleich existierende Konzepte zueinander in Beziehung zu setzen, sondern vornehmlich auch zu fragen, inwiefern die jeweiligen Perspektiven an kollektive Denktraditionen bezüglich des künstlerischen Subjekts und der Kreativität

anschliessen. Die Erzählungen der Atelieraufenthalte und die mit ihnen verknüpften Künstlerbilder interessieren nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu grösseren historischen Diskursformationen. In Anlehnung an verschiedene Studien zu Künstlerlegenden und -bildern ist wahrscheinlich, dass die Vorstellungen vom künstlerischen Subjekt deutungsmächtige Kerne umfassen, die von einer bemerkenswerten Beständigkeit sind und sich über längere Zeiträume hinweg tradiert haben.⁵¹ Es ist eine empirische Frage zu klären, wie es um Anlehnungen und Absetzungsbewegungen bestellt ist. Des Weiteren sind die solcherart als »Positionierungen« konzipierten Äusserungen mit der »Position« sowie den »Dispositionen« des Akteurs in Zusammenhang zu bringen. Ausgehend von Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion ist die Art und Weise, wie über Aufenthalte nachgedacht wird, mitbedingt durch die Handlungsmöglichkeiten eines Künstlers, einer Künstlerin sowie durch inkorporierte bildungs- und berufsbiographische Dynamiken.

Obleich Bourdieu explizit konstatiert, dass die »Beziehung zwischen Positionen und Positionierungen [...] alles andere als mechanisch« sei, tendiert seine Perspektive diesbezüglich zu einem konflikttheoretischen Schematismus.⁵² Bourdieu führt alles, was sich im Bereich der Kunst abspielt, inklusive der Besonderheiten von Kunstwerken, auf soziale Auseinandersetzungen zurück, die im Kern stets dieselben sind: auf das antagonistische Verhältnis zwischen Arrivierten und Dominierten – auf Kämpfe um dominierende Positionen und künstlerisches Prestige. Damit zusammenhängend geht Bourdieu davon aus, dass Innovationen stets von jenen Akteuren ausgehen, die eine dominierte Position einnehmen und daran interessiert sind, die Regeln des Spiels und die bestehenden legitimen Wertigkeitsprinzipien zu revolutionieren.⁵³ Veränderungen im Bereich der künstlerischen Produktion werden, so Bourdieu, »per definitionem« von »Jungen« ausgelöst, von »Neulingen«, die im

46 Bourdieu (1997: 281)

47 Bourdieu (1999: 129)

48 Bourdieu (1999: 114)

49 Bourdieu (1999: 117); Bourdieu (1985: 75)

50 Bourdieu (2001: 405-409, 419-422)

51 Zur Tradierung von Künstlerbildern und -legenden vgl. Krieger (2007); Røyseng/Mangset/Borgen (2007); Beaucamp (1998); Kris/Kurz (1995 [1934]); Groblewski/Bätschmann (1993); Graña/Graña (1990). – In ihrer berühmten gewordenen Studie *Die Legende vom Künstler* vertreten Kris und Kurz die These, dass in der Künstlerbiographik – den Fremdbeschreibungen von Kunstschaaffenden – »gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachzuweisen sind«, die über Einheitlichkeit verfügen und sich »bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen«. Bestimmte Elemente von Künstlerbildern haben sich den Autoren zufolge »bei aller Abwandlung und Umgestaltung« bis in die jüngste Vergangenheit hinein erhalten und ihre Bedeutung nie ganz eingebüsst: »Unsere Behauptung lautet nun, dass von dem Augenblick ab, da der bildende Künstler das Szenarium der Überlieferung betritt, mit seinem Werk und seiner Person bestimmte Vorstellungen verknüpft werden, die nie ganz an Bedeutung verloren haben und noch in unserem Bilde vom Künstler wirksam sind.« Kris/Kurz (1995 [1934]: 23-25)

Bourdieu (2001: 371)

Bourdieu (2001: 379)

Legitimationsprozess am wenigsten weit fortgeschritten sind. Wenn auch gewisse Parallelen, die Bourdieu zwischen der Kunst und dem Boxen zieht, kaum zu bestreiten sind, so ist doch das Verhältnis von Arriviertheit und Innovationsbereitschaft nicht a priori theoretisch zu fixieren, sondern als empirische Frage zu stellen. Damit zusammenhängend ist auch das Verhältnis von »Position« und »Positionierung« nicht als einseitig verursachend zu setzen.⁵⁴

Die Frage nach dem Habitus wird im Kontext dieser Studie vornehmlich als Frage nach den Eigentümlichkeiten einer bestimmten Lebens- und Arbeitspraxis aufgefasst. Es geht darum, zentrale Komponenten einer Künstlerexistenz in den Blick zu nehmen, die für die Relevanzen des jeweiligen Akteurs entscheidend sind. Wahrnehmung und Beurteilung von Atelieraufenthalten sind im Hinblick auf die Charakteristika der jeweiligen beruflichen Praxis zu diskutieren, zu der vornehmlich auch die künstlerischen Positionierungen (im engeren Sinne) zählen. Gemäss Bourdieus zeichnen sich die einzelnen Positionierungen eines Akteurs durch Stilaffinität aus. Die Dispositionen eines Künstlers, die Bourdieu für diese Stilaffinität verantwortlich macht, sind nicht mit seinem Selbstbild gleichzusetzen. Das »Habitusensemble« – die im Laufe des Lebens erworbenen Gewohnheiten und Dispositionen – bildet ein implizites Selbst, eine »sozial geprägte Identität in der An-sich-Form«, die in den Handlungen des Akteurs präsent ist; demgegenüber ist das Selbstbild ein explizites Selbst, »ein Ich, das seine Selbstheit ausdrücklich macht, sie als solche zum Gegenstand von Darstellung und Kommunikation erhebt.«⁵⁵ Explizite Identitäten sind an bestimmte gesellschaftlich kontingente, institutionelle Formen der Selbstthematizierung gebunden, die eine derartige Perspektive auf das eigene Dasein überhaupt erst ermöglichen und bestimmte Thematisierungsebenen vorgeben.⁵⁶ Dies gilt vor allem auch für die biographische Selbstreflexion, die ohne »Biographiegeneratoren« undenkbar und nicht als Abbild des »tatsächlichen« Lebenslaufs misszuverstehen ist.⁵⁷

Wird entlang der Bourdieuschen Perspektive auf das Spiel der künstlerischen Produktion und den Künstler als zentralen Akteur fokussiert, treten Kulturförderungsinstitutionen vornehmlich als Lieferanten von ökonomischem und symbolischem Kapital in Erscheinung. Wie andere Institutionen des Feldes (Galerien, Ausstellungsräume, Museen, Kunstzeitschriften usw.) fungieren sie Bourdieu zufolge als mehr oder weniger gewichtige »Konsekra-

54 Bourdieu (1998a: 70)

55 Hahn (1995: 131, 137)

56 »Es macht eben einen Unterschied, ob das Leben im religiösen, gerichtlichen, medizinisch-therapeutischen, beruflichen, privaten, wissenschaftlichen oder ästhetischen Zusammenhang thematisiert wird.« Hahn (1995: 138)

57 Ob und in welcher Art es ein explizites Selbst gibt, hängt wesentlich davon ab, welche Darstellungsformen für den biographischen Diskurs zur Verfügung stehen. Vgl. Hahn (1995)

tionsinstanzen«.⁵⁸ Die Verflechtungen von globalen und lokalen Dynamiken, wie sie vornehmlich für die öffentlich-staatliche, aber auch für die private Kulturförderung charakteristisch sind, lassen sich anhand der Feldtheorie nur beschränkt in den Blick nehmen. Die Organisationen agieren typischerweise mit einem stark lokalen Bezug in einem Kontext, für den Welthorizont unterstellt werden muss und der sich in vielfältiger Hinsicht durch Globalisierungsdynamiken auszeichnet. Bourdieu selbst hat die Grenzen eines Praxisgebietes häufig implizit mit den Staatsgrenzen zusammenfallen lassen. Differenzierter wird diese Problematik im Kontext von weltgesellschaftstheoretischen Debatten verhandelt. Als anschlussfähig erweisen sich insbesondere Perspektiven, die Globalisierung nicht schlicht als Entgrenzung fassen – als Prozess, der primär von innen nach aussen verläuft und eine Relativierung oder Auflösung von lokalen, nationalstaatlichen Grenzen bedeutet –, sondern die Durchsetzung des Nationalstaates ihrerseits als zentrales Moment der Globalisierungsdynamik diskutieren.⁵⁹

Weltgesellschaft, Nationalstaat, Isomorphien

Im Sozialen geschieht alles als Erfindung und Nachahmung, wobei die Nachahmungen die Flüsse bilden und die Erfindungen die Berge.

Gabriel Tarde, Die Gesetze der Nachahmung

John W. Meyer und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die für die neo-institutionalistische Variante der Weltgesellschaftstheorie stehen, haben Globalisierung und Nationalisierung konsequent als sich wechselseitig bedingende Dynamiken thematisiert.⁶⁰ Sie argumentieren, dass der Nationalstaat weltgesellschaftlich konstruiert sei und grenzen sich dezidiert von Perspektiven ab, die ihn vornehmlich als kollektiven Akteur beziehungsweise als Produkt der eigenen Geschichte und interner Kräfteverhältnisse verstehen.⁶¹ Ihre Argumentation stützen sie auf empirische Untersuchungen, die aufzeigen,

58 Bourdieu (2001: 362)

59 »Sie [die Theorie der Weltgesellschaft] weist kein eingebautes Präjudiz zugunsten des Verschwindens klassischer Grenzen beispielsweise des Nationalstaates auf. Ihre These ist nur die, dass eine Makroordnung entsteht, für die gilt, dass neben vielem anderen auch die Funktion nationaler Grenzen von der Systembildungsebene Weltgesellschaft her neu bestimmt wird.« Stichweh (2000: 27) – Zur Differenz von Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorien vgl. Tyrell (2005); Greve/Heintz (2005)

60 Die neo-institutionalistische Weltgesellschaftstheorie führt modernisierungstheoretische Denktraditionen weiter. Max Webers These einer zunehmenden formalen Rationalität wird vom Neo-Institutionalismus für die globale Ebene konstatiert. Vgl. Meyer (1980); Greve/Heintz (2005: 102); Schriewer (2007: 7)

61 Meyer et al. (2005)