

Sozialräumliche Strukturierung zwischen Entgrenzung und Bekräftigung

Neben Vernetzung ist Entgrenzung ein zentrales Element des »Artist in Residence«-Diskurses. Zahlreiche Institutionen, die in diese Praxis involviert sind, sehen sich einer Art »Trans«-Ideologie verpflichtet, wobei vornehmlich nationalstaatliche Grenzen als zu transzendierende Grössen unterstellt werden. Mobilität präsentiert sich in dieser Perspektive nicht selten als Selbstzweck.⁸¹ Dieser Diskurs ist im Feld der Kunst generell stark verbreitet, verdichtet sich im Kontext von Künstlerstätten indes zusätzlich. Auch werden Künstlerstätten teilweise in die Tradition von (selbstverwalteten) Künstlerkolonien gestellt und mit freien Assoziationen verglichen, wobei die Involviertheit von (staatlichen) Kulturförderungsinstitutionen gerne ausgeblendet wird.⁸² Kontrastierend hierzu finden sich aber immer wieder dezidierte Aussprachen für die staatliche Finanzierung von Studios.⁸³ Die mit der Entsendungs- und Beherbergungspraxis einhergehende Mobilität steht zu nationalen Gebilden in einem widersprüchlichen Verhältnis. Von einem generellen Bedeutungsverlust von nationalstaatlichen Grenzen kann, obgleich sie im Rahmen von Atelierstipendien vorübergehend oder langfristig überschritten werden, nicht die Rede sein. Nationalstaatliche Praktiken sind in vielfältiger Weise in die Konzeption und den Unterhalt von Studios sowie nicht selten auch (personell und finanziell) in Interessengruppen involviert. Zudem sind in dieser Landschaft staatliche Gebilde als Ordnungs- und Beschreibungskategorien von zentraler Bedeutung. Der »Artist in Residence« wird neben dem Personennamen typi-

81 So wurden beispielsweise von Seiten des Künstlerhauses Bethanien die Prinzipien der »Globalität, Mobilität, Interaktivität« explizit als richtungs- und zukunftsweisende Grössen postuliert. Damit zusammenhängend wird auch das Konzept der »Vernetzung« wertrational gewendet: »Was ist am networking – einem in Europa heute geradezu modischen Slogan – so faszinierend? In ihrer Nützlichkeit allein kann die Antwort nicht liegen.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 39, 47)

82 Bydler (2004: 51-55) – Dies gilt teils auch für Interessengruppen. So heisst der Verbund von amerikanischen Künstlerstätten »Alliance of Artists Communities«. Vgl. <http://www.artistcommunities.org/index.html>, 21. April 2008

83 Micheal Haerdtler (Gründungsdirektor Künstlerhaus Bethanien, Berlin) spricht sich mit Nachdruck für öffentliche Kulturförderung und -finanzierung aus: »Wir sehen [...] mit Bestürzung den fortschreitenden Abbau der öffentlichen Kulturförderung, wozu es für die Tätigkeit der kulturellen Einrichtungen – und hier sind an erster Stelle die eines alternativen Typs, wie das Künstlerhaus, zu nennen – keine Alternative gibt. Vielmehr überlässt man dem Markt ein Feld, auf dem er ein untauglicher Sachverwalter ist, wo es um Recherche und Weiterentwicklung geht, wo Flexibilität und Diversifikation gefragt sind, wo das Prinzip Verantwortung nicht aussen vor bleiben soll. Das merkantile Prinzip setzt hingegen auf den schnellen Erfolg einiger hochgestylter Rennpferde zur Steigerung des Börsenwertes von Kunst und Kultur.« Künstlerhaus Bethanien (2000: 43)

scherweise mit Verweis auf die nationale Herkunft beschrieben, so wie dies bei internationalen Sportanlässen üblich ist. Gerade in einem Diskurs, der sich massgeblich um die Prinzipien der Internationalität und Globalität dreht, geniesst die Kategorie der nationalen Herkunft ausgeprägte thematische Relevanz. Sie fungiert augenscheinlich als unverzichtbares Element in der Beschreibung von Internationalität, verstanden als eine Art Diversität. Zwischen dem einschlägigen Anspruch und der Benennung der Nationalität der Kunstschaffenden besteht ein enger Zusammenhang. Dies zeigt sich beispielsweise in der Beschriftung von Ateliers und in der Präsentation von Kunstschaffenden im Internet durch Künstlerstätten. Die sozialräumliche Herkunft der Stipendiaten wird mitunter in Landkarten verortet und exponiert, wie etwa im Falle des ISCP.⁸⁴ Im Gespräch mit den Programmverantwortlichen der Cité Internationale des Arts sowie des ISCP zeichnet sich ab, dass die Künstlerstätten – nicht zuletzt zur Bestätigung des eigenen Internationalitätsanspruchs – gerne Stipendiaten aus möglichst unterschiedlichen Herkunftskontexten sehen und damit zusammenhängend Kunstschaffende durch eine auf die Herkunft fokussierende Brille betrachten. Die Selbstbeschreibung als international setzt unter Druck, dieser Bezeichnung gerecht zu werden; gleichzeitig lässt sich ein durchaus pragmatischer Umgang von Seiten der Künstlerstätten mit diesem Label beobachten, was vornehmlich mit der Platzknappheit der Programme sowie Finanzierungsfragen begründet wird.⁸⁵

Der Entgrenzungsdiskurs kann auch insofern nicht als Tatsachenbericht gelten, als die Entsendungen und Einladungen zwar auf der einen Seite durchaus Akteure in Bewegung setzen, diese Aktivitäten aber auf der anderen Seite die bestehenden sozialräumlichen Strukturierungen des künstlerischen Feldes festigen. Gerade weil die meisten Aufenthalte an Künstlerhäusern in Kunstmegapolen über dezentrale, lokale Förderorganisationen vermittelt sind, spielt die Herkunftskonstellation eine entscheidende Rolle hinsichtlich der Frage, ob Kunstschaffende von diesem System Gebrauch machen können oder nicht. Im globalen Süden ist die Dichte an entsprechenden Instrumenten sehr gering; sind Kunstschaffende aus diesen Ländern als Stipendiaten in westlichen Kunstmegapolen, so ist dies typischerweise eine Frage der stell-

84 http://www.iscp-nyc.org/f_alumni.html, 11. August 2008

85 Charlotte Bydler beobachtet vergleichbare Phänomene im Zusammenhang mit der globalen Verbreitung von internationalen Kunstausstellungen und betont die Bedeutsamkeit der nationalen Herkunft zur Identifizierung von Kunstschaffenden: »Artists entered into the international art world with their geo-cultural brands.« Bydler (2004: 52) Ausstellungen, die Kunstschaffende ausschliesslich einer Nation zeigen, ziehen quasi automatisch den Verdacht auf sich, nicht künstlerisch, sondern politisch motiviert zu sein. Aber gerade in einer Kunstwelt, für die die Norm des Internationalismus gilt, wird die nationale Herkunft zu einem relevanten Selektionskriterium. Dies gilt für Künstlerstätten ebenso wie für internationale Ausstellungen.

vertretenden Finanzierung. Es findet sich durchaus das Phänomen der ›Hilfestellung‹, das John Meyer et al. hinsichtlich der Isomorphisierungstendenzen institutioneller Muster konstatieren.⁸⁶ Aufenthalte von Kunstschaffenden aus Afrika oder Lateinamerika in den westlichen Kunstmetropolen werden häufig von europäischen oder amerikanischen Stiftungen finanziert.⁸⁷

Die Anwesenheit als Stipendiat in einem Kunstzentrum ist selbstredend keine Garantie dafür, sich international vernetzen zu können und den ›Durchbruch‹ zu schaffen.⁸⁸ Doch sind sich die Diagnosen weitgehend einig, dass in diesem Praxisgebiet, das stark auf informellen face-to-face Kontakten basiert, die räumliche Nähe zu anderen Akteuren des Feldes für eine internationalisierte Berufsbiographie und die Inklusion in einschlägige Netzwerke unerlässlich ist. Für Kunstschaffende aus Ländern, die über keine solchen Instrumente verfügen, bedeutet dies (nicht zuletzt wegen des Stipendienbooms andersorts) eine Restringierung der künstlerischen Praxis auf lokale Zusammenhänge: »In countries without a sizeable cultural budget, artists will remain only locally significant.«⁸⁹ Lokale staatliche und nicht-staatliche Kulturförderungsinstitutionen sind von entscheidender Bedeutung für die Globalisierungsfähigkeit eines Künstlers, da sie sowohl bezüglich internationaler Kunstausstellungen als auch internationaler Residenzprogramme zu vermitteln beziehungsweise zu finanzieren haben.

Diese Konstellation ist symptomatisch für die »Hyperstabilität des Zentrums« – für die Schwierigkeiten, mit denen Kunstschaffende ausserhalb des Nordwestens typischerweise hinsichtlich der Inklusion ins Kunstfeld konfrontiert sind. Erschwerend kommt hinzu, dass abgesehen von den wirtschaftlichen Komponenten auch in rechtlicher Hinsicht die Teilnahme an einem einschlägigen Programm für junge Kunstschaffende häufig die einzige Möglichkeit ist, sich länger legal in einem Kunstzentrum wie New York, Paris oder Berlin aufzuhalten, weil die EU und USA (ebenso wie Japan) die Grenz- und Mobilitätskontrollen in den vergangenen Jahren massiv verstärkt beziehungsweise restringiert haben.⁹⁰ Auch mit einem Kunststipendium ist man vor

86 Meyer et al. (2005: 108f.)

87 Teils spielen im Bereich der Kulturförderung die ehemaligen Kolonialbeziehungen eine wichtige Rolle. So betont Bydler in ihrer Studie zur Globalisierung des künstlerischen Mikrokosmos: »Many artists from former colonies are eligible, through special programmes, for economic support in metropolitan residencies and national representation.« Bydler (2004: 218)

88 Vgl. zur Problematik der erfolgreichen bzw. gescheiterten Künstlerkarriere Heinich (1991); Heinich (1994); Bättschmann (1997)

89 Bydler (2004: 55)

90 »The curators and artists who are already internationally established have a privileged specialist status, and are thus generally welcome to settle in countries that are otherwise very restrictive about immigration.« (Bydler 2004: 54) – Zu

Einreiseproblemen nicht gefeit, wie das Beispiel der in Zürich lebenden iranischen Künstlerin Shirana Shahbazi zeigt. Die Künstlerin konnte den Stipendienaufenthalt in New York nicht antreten, weil ihr die hierfür notwendige Aufenthalts- und Einreisebewilligung um Monate verzögert und lediglich in eingeschränkter Form gesprochen wurde.⁹¹

verschärften Mobilitäts- und Grenzkontrollen vgl. Turner (2007); Holert/Terkessidis (2006); Shamir (2005); Sassen (1998)

5 Text und Kontext

Es scheint nicht möglich zu sein, über Atelieraufenthalte zu reden, ohne das Verhältnis von Text – der eigenen künstlerischen Arbeitspraxis – und (verändertem) Kontext zu thematisieren. Wahrnehmung und Beurteilung dieses Verhältnisses variieren stark und lassen sich allein auf der Basis des jeweiligen (sinnlogischen) Kontextes – einerseits mit Blick auf die Arbeitspraxis, das berufliche Selbstverständnis, die Position im Feld der Kunst und andererseits die örtlichen und institutionellen Bedingungen der Entsendungsdestination – verstehen. Eine grundlegende Unterscheidungslinie verläuft entlang der Frage, ob der Aufenthalt (egal ob er sich in Kairo, Berlin oder New York zutragen hat) vornehmlich als *Arbeiten in* einem bestimmten Kontext aufgefasst wird oder ob die Atelierumgebung massgeblich als Untersuchungsgegenstand fungiert und das Verhältnis von fremder Umgebung und eigener Tätigkeit als ein *Arbeiten über* präsent ist. Erstere Position versteht den Atelieraufenthalt als eine Art Bedingungsraum, der die eigene Praxis affiziert und sich in einer bestimmten Art und Weise auf das Arbeiten auswirkt. Dieser Blickrichtung und ihren Varianten gilt es im Folgenden nachzuspüren, um sie sodann mit der anderen Perspektive zu kontrastieren, die den Atelieraufenthalt als eine Art Forschungsaufenthalt begreift. Im Zentrum der Rekonstruktion steht die Frage, welche Möglichkeitsbedingungen von den Kunstschaaffenden als relevante Grössen angesprochen werden und was dabei als künstlerisches Problem unterstellt ist.

Zeit, Raum und die Möglichkeitsbedingungen von Kunst

In Motivationsschreiben, in Berichten heimgekehrter Künstlerinnen und Künstler und nicht zuletzt in den Interviews werden Aufenthalte in Auslandateliers immer wieder mit der Möglichkeit assoziiert, Zeit und Raum für die

künstlerische Arbeit zu haben und zumindest vorübergehend keiner Erwerbstätigkeit nachgehen zu müssen. So heisst es in einem Bewerbungsschreiben für ein Studio in New York: »Die optimale Situation eines finanzierten Auslandstipendiums beinhaltet für mich primär die Möglichkeit, mich über längere Zeit ausschliesslich und intensiv auf meine künstlerische Arbeit konzentrieren zu können.«¹ Für gut die Hälfte der interviewten Kunstschaaffenden waren die Atelieraufenthalte die einzige Zeit in ihrer bisherigen Berufsbiographie, während der sie sich ausschliesslich der künstlerischen Tätigkeit widmen konnten. In der Wahrnehmung der Atelieraufenthalte als Infrastruktur, als Raum und Zeit, reflektiert sich so der Umstand, dass viele Kunstschaaffende, die Anerkennung beziehungsweise Unterstützung von Seiten von Kulturförderungsinstitutionen erfahren, in ökonomischer Hinsicht gewissermassen unselbständig sind – das Dasein nicht allein anhand des Verkaufs ihrer Arbeiten (oder des Honorars für Installationen und Performances) bestreiten können. Dies gilt insbesondere für junge Kunstschaaffende. Viele Künstler haben sich neben Fördergeldern dauerhaft auf der Basis einer mehr oder weniger kunstnahen Erwerbstätigkeit zu finanzieren. Zeit für die Kunst zu haben, ist häufig alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Kunstschaaffende, die von der künstlerischen Arbeit leben können, thematisieren rückblickend Atelierstipendien als Mittel, eine eigene Arbeit überhaupt erst entwickeln und in diesem Praxisgebiet Fuss fassen zu können. Da Entsendungen typischerweise räumliche Infrastruktur, finanzielle Ressourcen und manchmal auch soziale Anbindungen umfassen und sich in grossstädtischen Konstellationen abspielen, scheinen sie weitaus stärker als reine Werkbeiträge oder Nachwuchs-Kunstpreise mit der Erfahrung verbunden zu sein, uneingeschränkt eine Künstlerexistenz führen zu können. Weitgehend unabhängig davon, wo sich das Atelier befindet, steht es nicht zuletzt für die Möglichkeit, zeitweilig von der Ressourcensuche entlastet, »vollständig« Künstler zu sein.

Obgleich die Komponente des Möglichkeitsraumes in den Argumentationen von zentraler Bedeutung ist, besteht weitgehende Einigkeit darin, dass Entsendungen im Idealfall mehr sein sollten als Infrastruktur, die auch am angestammten Ort zur Verfügung gestellt werden könnte. Der Ortswechsel muss in überzeugender Weise begründbar sein. Die Witze, die hie und da darüber gemacht werden, dass an einem Atelieraufenthalt massgeblich das damit verbundene Geldstipendium interessiert habe und man sich aus materiellen Überlegungen heraus habe verschicken lassen, zeigen einerseits, dass eine solche Konstellation für abstrus gehalten wird; andererseits machen sie deutlich, dass dem Instrumentarium diese »Gefahr« eignet und sich der mit ihm verbundene Ortswechsel die Frage gefallen lassen muss: »Und... alles für d'Katz?!«² In

1 Unterlagen der teilnehmend beobachteten Jurierung (2005)

2 Geiser (2003: 88)

den immer wieder mal aufblitzenden Witzen, die das Instrumentarium (im Halbernst) ad absurdum zu führen suchen und Atelieraufenthalte auf die finanziellen Komponenten reduzieren, dokumentiert sich, dass diese Sichtweise an sich als illegitim gilt.

Die Perspektive, die den Atelieraufenthalt als ein *Arbeiten in...* begreift, nimmt die Atelierdestination typischerweise als Infrastruktur (im weitesten Sinne) in den Blick, die der eigenen Tätigkeit besonders förderlich, oder aber tendenziell hinderlich ist. Anhand von zwei stark polarisierten Positionen ist diese Konstellation eingehender zu beleuchten.

»Hier ist es sehr debattenfreudig.« Geld und Geist in Berlin

Die Künstler Philippe Schwinger (1961) und Frédéric Moser (1966) arbeiten seit rund zwanzig Jahren zusammen. Wie Schwinger im Interview erklärt, haben sich ihre Wege im Krankenhaus von La Chaux-de-Fonds gekreuzt.³ Der eine war da Patient, als der andere wegen Militärdienstverweigerung eine zivile Arbeitsleistung zu erbringen hatte. Dem Feld der bildenden Kunst standen sie damals beide fern. Schwinger arbeitete als Sozialpädagoge; Moser hatte eben Matura gemacht. Beide hatten indes eine Affinität zum Theater. 1988 gründeten sie in Lausanne die Theaterstruktur »Atelier ici et maintenant«, in deren Rahmen sie Kurse an Schulen durchführten und selbst Stücke inszenierten, vornehmlich im öffentlichen Raum.⁴ Diese Struktur hatte drei Jahre lang Bestand. Schwinger zufolge war die Betätigung im öffentlichen Raum mit zahlreichen, teils nervenaufreibenden Schwierigkeiten verknüpft: »Das war ein wenig mühsam, weil die Strukturen schwierig waren. Hallenbäder zu bekommen ist sehr, sehr schwierig in der Schweiz. Und auch Parkhäuser war sehr kompliziert. So war das sehr schwierig.« Ihre Abkehr vom Theater begründet er massgeblich mit diesen Schwierigkeiten beziehungsweise dem Umstand, dass das Theater ansonsten »sehr traditionsgeprägt« sei. Sie hätten nach einem Kontext gesucht, der »offen ist« und »Experimente« erlaubt und landeten so bei der bildenden Kunst. In den 1990er Jahren studierten sie an der Ecole Supérieure d'Art Visuel (ESAV) in Genf »média mixte« mit Schwerpunkt Video, wo sie auf eine Professorin stiessen, die es »sehr schnell gut fand«, dass sie zu zweit arbeiten wollten und nicht von der Kunst im engeren Sinne, sondern vom Theater her kamen. Bereits während des Studiums waren sie mit Videoarbeiten an verschiedenen Ausstellungen und Festivals präsent und erhielten Unterstützung von verschiedenen Kulturförderungsinstitutionen. Während neun Monaten waren sie »Artists in Residence«

3 Das Interview mit Philippe Schwinger fand im August 2004 in Berlin (Café Alibi) statt.

4 Finanziell speiste sich diese Struktur, wie Schwinger augenzwinkernd festhält, zu einem beträchtlichen Teil aus der aufgelösten Lebensversicherung Mosers.

im Schloss Solitude und kurze Zeit später für ein Jahr im Atelier des Bundesamtes für Kultur in Berlin, wo sie seither leben.

Schwinger begründet ihr Interesse am Atelierstipendium Berlin damit, dass sie mit dem Prinzip der Residenz in Stuttgart gute Erfahrungen gemacht und Berlin hinsichtlich ihrer Arbeit als vielversprechenden Ort antizipiert hatten: »Wir wussten, dass Berlin ein grosses Reservoir hat an Möglichkeiten, an Leuten, an Begegnungen. Und wir dachten, na ja, irgend etwas wird ja passieren.« Schwinger beschreibt Berlin massgeblich als Kontext, der für ihre künstlerische Tätigkeit eine ideale Infrastruktur stellt. Inwiefern die Stadt »ein gutes Terrain« ist, skizziert er am Beispiel ihrer Filmarbeit »Capitulation«. Das Interview handelt über weite Strecken von dieser Arbeit, die während ihres ersten Jahres in Berlin entstanden ist. Sie hätten sich zunächst in Berlin einfach einmal »ein wenig umschaun« und dann vor Ort allmählich ihre nächste Arbeit entwickeln wollen. Doch bereits in der ersten Woche ereignete sich ein glücklicher »Zufall«, der richtungsweisende Wirkung entfaltete: Schwinger erzählt, dass sie auf einem ihrer ersten Streifzüge durch Berlin im wahrsten Sinne des Wortes einem Mann über den Weg liefen, den sie vom Schloss Solitude her kannten. Dieser hatte sich bereits mehrfach als Produzent von künstlerischen Video- und Filmarbeiten betätigt und kurze Zeit vor der Begegnung in Berlin eine Galerie eröffnet. Er besuchte die beiden Künstler im Atelier und anbot sich, ihre nächste Arbeit zu produzieren. Schwinger zufolge sicherte er ihnen für eine filmische Arbeit Unterstützung in Form einer »Carte Blanche« zu: »Und wir waren sehr verwundert, weil unsere Arbeiten sehr teuer sind eigentlich im Umfeld Kunst. Und das hat ihn nicht abgeschreckt.« Durch die Bereitschaft dieses Produzenten, eine Filmarbeit finanziell zu unterstützen, ging für sie, die bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich mit Video gearbeitet hatten, ein Traum in Erfüllung.

Aus aktuellem Anlass wollten sie zur Kriegsproblematik arbeiten – diese »ein wenig historisch hinterfragen«. »Frontal eine Antwort zu geben«, das habe sie nicht interessiert: »Das machen wir nie, Arbeiten, so frontal«. Als Ausgangspunkt wählten sie ein Theaterstück aus den 1970er Jahren, das sich mit dem Vietnamkrieg auseinandersetzt. Schwinger betont mehrfach, dass für die Realisierung dieser Arbeit Berlin ein optimaler Kontext war. Er verweist dabei zum einen auf Bibliotheken und Institute, die bezüglich der Quellensuche wichtig waren, zum anderen auf den Umstand, dass in Berlin viele Schauspieler, vor allem auch amerikanische, leben – ein hinsichtlich der Rekrutierung von Mitwirkenden zentraler Aspekt. Am Set waren sie schlussendlich zweiundsiebzig Personen; die Möglichkeit, »aufwändigere Sachen zu machen«, war augenscheinlich eine sehr willkommene Herausforderung. Schwingers Ausführungen machen dabei deutlich, dass die Vorzüge Berlins als Arbeitskontext nicht zuletzt darin gründen, dass es in dieser Stadt möglich ist, mit vergleichsweise beschränkten Mitteln in grösserem Stil zu arbeiten. Er

thematisiert dies nicht direkt – die Löhne beispielsweise für die engagierten Schauspielerinnen und Kameraleute sowie die Postproduktion sind im Interview kein Thema –, sondern verdeutlicht dies über die kontrastierende Schilderung der Verhältnisse in London oder New York, von denen er sagt: »Die Rahmenbedingungen sind extrem hart. Du musst mit der Kreditkarte ankommen, also sonst läuft gar nichts, ja.«

Spricht Schwinger von Berlin als Produktionskontext, so sind nicht allein die »Produktionsmöglichkeiten« – die für sie relevante Arbeitsinfrastruktur im engeren Sinne – Thema, sondern vor allem auch das geistig-kulturelle Klima der Stadt. Berlin sei »sehr debattenfreudig« und deshalb für ihre Arbeit »spannend«. »Es ist ja nicht nur die Frage der Produktion, es ist natürlich für Künstler sehr stark auch eine Inhaltsfrage.« Einmal mehr verdeutlicht Schwinger dies am Beispiel der Arbeit »Capitulation«. Anders als in der französischen Schweiz hätten sich in Berlin, wo das Theater sehr »Brecht-geprägt« sei, die Schauspielerinnen und Schauspieler in selbstverständlicher Weise an Diskussionen inhaltlicher Art beteiligt oder solche überhaupt erst provoziert. Sehr schnell seien »politische Fragen« aufgetaucht, »Hinterfragungen, was ist nun unser Gestus, was ist unser Denken, was ist unsere Position«. Mitdiskutiert hätten auch der »Oberbeleuchter«, die »Kamerafrau«, »also alle mischen sich irgendwie rein und haben auch etwas zu sagen, oder. Das macht, glaube ich, Berlin sehr spannend und interessant«. Schwinger zufolge haben diese Auseinandersetzungen gelegentlich in letzter Sekunde zu Revisionen geführt und dazu verholfen, die eigene Position zu reflektieren.

Um die Möglichkeit einer Konfrontation, die »wachsen lässt«, ist es in Berlin gemäss Schwinger auch deshalb gut bestellt, weil die dortige Kunstszene vergleichsweise offen und zugänglich ist. Ein Gespräch etwa mit einem für sie interessanten Filmemacher hat sich offenbar problemlos arrangieren lassen, obschon sie sich vorher nicht gekannt haben:

»Als wir Capitulation aufgebaut haben, wollten wir mit Harun Farocki ein Gespräch führen. Harun Farocki gibt es hier, wir haben ihm gemailt und er hat sehr schnell zugesagt, wir haben ihn getroffen, wir haben gesprochen. Und diese Möglichkeit hat uns sehr gut gefallen, weil es ist, Berlin ist so unkompliziert. Die Hierarchie ist nicht so ausgeprägt wie in Frankreich oder Paris, wo man sehr schwierig in so die cercles, in Milieus reinkommt.«

Zur Charakterisierung von Berlin bringt Schwinger immer wieder andere Metropolen als Vergleichsgrössen und Referenzhorizonte ins Spiel. Dabei zeichnet sich eine eigentümliche Diskrepanz ab. Auf der einen Seite beschreibt er die verschiedensten Orte als gleichermassen interessant. Als spezifische Kontexte stellen sie in seinen Augen für Künstler eine je einzigartige Herausforderung dar. Sinnlogisch konsequent begrüsst er ausdrücklich, dass sich an den

verschiedenen Orten Ateliers von Kulturförderungsinstitutionen finden. Auf der anderen Seite – das dürfte nach den bisherigen Schilderungen kaum mehr erstaunen – identifiziert er hinsichtlich der Arbeits- und Daseinsbedingungen schwierigere und einfachere Gefilde – Orte, die sich durch mehr oder weniger Restriktionen und Entfaltungsmöglichkeiten auszeichnen und damit zusammenhängend für Kunstschaffende in unterschiedlichem Grade ideal sind.

Kämpferische Nüchternheit – Aufklärerische Mission

Was die eigene örtliche Niederlassung sowie Fragen des Reisens angeht, vertritt Schwinger eine bemerkenswert sachlich-pragmatische Haltung. Seine Perspektive ist vergleichsweise »unromantisch« – im Vergleich zu den anderen Interviewten geradezu ungewöhnlich frei von schwärmerisch-imaginativen Konnotationen. Räumliche Fragen werden primär mit Bezug auf die Realisierung aktueller oder möglicher künstlerischer Arbeiten sowie Finanzierungsfragen thematisiert. Reisen auf eigene Faust jenseits einer Residenz, einer konkreten Arbeit oder Einladung ist nicht etwas, das die zwei Künstler umtreibt. Vielmehr tauchen in Schwingers Ausführungen Kategorien wie »Ferien im Ausland« oder »kultureller Tourismus« negativ konnotiert auf; sie stehen in Schwingers Augen für eine sprunghafte und konsumistische Haltung – einen Mangel an Auseinandersetzung.

Jede Auseinandersetzung wirft Probleme auf und lässt neue Ideen entstehen, die häufig nicht unmittelbar bearbeitet werden können. Als Überhänge münden sie in weitere Arbeiten:

»Also es ist immer so, eine Arbeit hat die andere hervorgerufen, wir versuchen immer so einen Dialog während wir an einer Arbeit sind. Natürlich kommen neue Ideen und dann sagen wir ah, vielleicht können wir das im Laufe der Arbeit irgendwo liegen lassen, wir können diese Frage nicht direkt beantworten oder bearbeiten, weil die zu komplex oder zu schwierig ist, und zwei Jahre später kommt sie wieder zurück. Wir haben ein paar Sachen, die wir seit längerer Zeit bearbeiten möchten, aber nicht die Leute, oder nicht die Möglichkeiten, oder zu früh, oder die Form nicht gefunden, und denen wir uns schön langsam annähern.«

Eine wichtige Komponente künstlerischer Praxis besteht Schwinger zufolge darin, das jeweilige Vorhaben mit den objektiven Gegebenheiten beziehungsweise Verfügbarkeiten in Einklang zu bringen. Dieser Akt wird als ein zweiseitiges Engagement aufgefasst: Auf der einen Seite ist die Arbeit von ihrer Konzeption her auf infrastrukturelle Eigentümlichkeiten abzustimmen. Schwinger betont: »Wir sind ja flexibel«, und verweist auf die Notwendigkeit einer gewissen Anpassungsbereitschaft. Auf der anderen Seite machen seine Ausführungen deutlich, dass die arbeitsrelevante Umgebung nicht als etwas

Fixes, sondern vielmehr als gestaltbare Grösse betrachtet wird. Die Künstler versuchen auf verschiedensten Ebenen, Verbündete für ihre Arbeit zu gewinnen und auf die Umwelt zugunsten eines Arbeitsvorhabens gestaltend einzuwirken. »Das ist ein Kampf, eigentlich«, charakterisiert Schwinger die Bestrebungen, Mithilfe und Kooperationen für die Realisierung ihrer Arbeiten zu gewinnen und trotz restringierten Mitteln das Gewünschte auf die Beine zu stellen. Die nüchterne Komponente in Schwingers Perspektive, wie sie sich in der Thematisierung von Orten und Reisetätigkeiten äussert, ist charakteristisch für seinen Denk- und Argumentationsstil überhaupt. Diesem eignet ein bemerkenswerter »Realitätssinn«. Zugleich ist seine Perspektive dezidiert auf die Erweiterung von Möglichkeitsräumen gerichtet – energisch bestrebt, Realitäten zugunsten eines künstlerischen Vorhabens zu verändern. Diese zwei Komponenten sind konstitutiv für Schwingers Praxis. Gerade weil sie ein ständiges Ringen implizieren, scheinen glückliche Zufälle wie die Begegnung mit dem Produzenten in den Strassen Berlins umso willkommener zu sein. »Glückliche Zufälle«, über die auch andere Kunstschaffende gerne sprechen, scheinen eine gewisse Wohlgesonnenheit des Schicksals zu bezeugen.

Schwinger verknüpft mit der künstlerischen Tätigkeit ein aufklärerisches Anliegen, wobei zur Beschreibung der eigenen Herangehensweise Konzepte wie »Hinterfragung«, »Konfrontation«, »Auseinandersetzung« zentral sind. Die Herausforderung scheint massgeblich darin zu bestehen, den Betrachter als reflektierendes Wesen anzusprechen, eine bestimmte Art und Weise von Befragung zu präsentieren und daran anknüpfende Überlegungen zu provozieren. Zwei Komponenten dieser aufklärerischen Positionierung kommen im Interview zur Sprache: Zum einen spielen – was die zu analysierende Position und die Strategien der Befragung angeht – Medien eine zentrale Rolle. Die Komplexität der Befragung steht in engster Wechselwirkung mit ihren technisch-medialen Komponenten. Zum anderen wird in ihrer Arbeit Historizität betont und die Frage ins Zentrum gerückt, wie zu einem anderen Zeitpunkt mit anderen Mitteln ähnlich gelagerte Probleme bearbeitet wurden. Es sind weniger genealogische Bestrebungen, die die historische Befragung motivieren; vielmehr geht es um eine Form der Distanzierung und der Unterbrechung, die die Gegenwart zu erhellen sucht. So wie das epische Theater Brechts mit den Mitteln der Montage und der Unterbrechung darauf zielt, das Publikum zu desillusionieren, suchen Schwinger und Moser mit ihren Arbeiten auf die Aktivierung des Publikums – auf die »Entdeckung der Zustände« hinzuwirken.⁵ Künstler präsentieren dieser Konzeption zufolge nicht eine hö-

⁵ Benjamin (1991 [1934/1966]: 698); Benjamin (1991 [1931/1966]) – Kritisch diskutiert das Verhältnis von Politik und Dichtung (vornehmlich im Spätwerk Brechts) Arendt (2001).

here Wahrheit, sondern versuchen, möglichst pointiert eine Position zu formulieren, die Reflexionsprozesse über gegenwärtige Konstellationen auslöst.

Kunst im Kollektiv

In Schwingers Erzählung ist künstlerische Arbeit in selbstverständlicher Manier als kollektive Praxis präsent. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass das künstlerische Subjekt, wegen der Zusammenarbeit mit Moser, fast ausnahmslos im Plural beziehungsweise als ein »Wir« auftaucht. Die grundlegende Annahme von Kunst als kollektiver Arbeit überschreitet indes diesen Rahmen. Die Perspektive verweist auf eine notwendige Bündelung von verschiedenen relevanten Kenntnissen, Fertigkeiten und Aktivitäten, ohne die künstlerische Arbeit undenkbar wäre. Er und Moser fungieren zugleich als Autoren, Regisseure, Organisatoren, Diskutanten, Kameramänner und gelegentlich als Schauspieler. Die eigene Rolle macht Schwinger nicht zuletzt darin aus, weitere Verbündete und Mitstreiter zu suchen – Personen zu motivieren, sich mit Ressourcen, Energien, Fertigkeiten und Reflexionen am jeweiligen Unterfangen zu beteiligen, wobei sich das Engagement nicht auf Formen funktionaler Arbeitsteilung reduzieren lässt.

Ein zentrales Moment künstlerischer Arbeit besteht Schwinger zufolge darin, Perspektiven der Befragung – Ideen und Entwürfe – zu entwickeln und zu radikalieren. Damit zusammenhängend sieht er die Bedeutung des Gegenübers massgeblich darin, Ideen auf ihre Stärke hin überprüfen zu können. Welche Kriterien hier zum Tragen kommen, thematisiert Schwinger nicht. Indes betont er mehrfach, dass die Arbeit (zunächst zu zweit) nicht auf Kompromiss ausgerichtet ist, sondern auf Kritik; eine Idee muss gewissermassen beide überzeugen können, damit sie verfolgt wird. Debatten werden als Kontrollinstrumente betrachtet, die die Stärke eines Konzepts, einer Position zu prüfen haben. Dies lässt sich gut aufzeigen anhand der Art und Weise, wie Schwinger die Zusammenarbeit zwischen ihm und Moser erläutert:

»Also die Streitereien haben wir, natürlich, und heftige Auseinandersetzungen eigentlich. Aber es ist auch eine Arbeit, die nicht auf Kompromissen basiert. Wir wollen da nicht einen milchigen Kompromiss finden. Wir versuchen, die Stärke der Idee durchzusetzen. Und dann, wenn sie nicht kommt, lassen wir sie fallen.«

In diesen Prozess werden manchmal sehr gezielt, manchmal eher ad hoc andere Akteure einbezogen. Auch diese Schritte sollen zur Schärfung der Perspektive und gewissermassen zur Radikalisierung der Arbeit beitragen. Unterstellt ist in Schwingers Perspektive die Annahme, dass eine Arbeit gewinnt, wenn sie ein höheres Reflexionsniveau erreicht – wenn die mit ihr verknüpften Positionierungen von möglichst unterschiedlichen Seiten her beleuchtet

und engagiert kritisiert werden. Diese Art der Befragung erlaubt es den Künstlern, die Arbeit vom Standpunkt einer »erweiterten Denkungsart« aus zu betrachten.⁶

»Wie in einem unfreiwillig gewählten Exil.« Atelier und Subjektivität

Im Unterschied zu Philippe Schwinger, der diese Dimension kaum thematisiert, setzen die Beschreibungen von Andreas Dobler (1963) bei räumlich-architektonischen Komponenten der Auslandsateliers an. Sie rücken konkrete Örtlichkeiten und deren Atmosphäre ins Zentrum, um vor diesem Hintergrund die Bedeutung eines Aufenthaltes für die eigene Arbeit zu diskutieren. Zum Zeitpunkt des Interviews ist Andreas Dobler etwas über vierzig Jahre alt und unlängst aus Nizza zurückgekehrt, wo er nach New York und Paris seine dritte Residenz verbrachte.⁷ Vier Monate dauerte sein Aufenthalt an der Villa Arson, die eine Kunstschule, einen Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst sowie ein Studioprogramm umfasst. Dobler berichtet, dass sich die Villa Arson in einer »wunderschönen Anlage« befinde, die mit ihren Zypressen und Olivenbäumen das Gefühl vermittele, »man sei in einem Club Med für Künstler«. Das Klima sei »super kommunikationsfördernd« gewesen – man habe zusammen gekocht und gegessen, »bei schönem Wetter natürlich immer im Garten draussen«. Diese Umgebung sei »ideal zum Sein«, dem Arbeiten hingegen nicht sehr förderlich gewesen. Dobler führt dies zum einen auf das gesellige und beschauliche Klima zurück, das er, bei all seinen schönen Seiten, als »ablenkend von der eigenen Arbeit« beschreibt. Zum anderen macht er die konkreten räumlich-infrastrukturellen Charakteristika der Studios (eine »Notlösung«) dafür verantwortlich. Zunächst seien längere Zeit gar keine Arbeitsräume zur Verfügung gestanden: »Das hat noch gestrichen werden müssen und dann hat es Probleme gegeben mit dem Schloss. Und dann ist das extrem lange gegangen, bis wir endlich die Schlüssel bekommen haben, das ist sicher etwa ein Monat gegangen.« Die schlussendlich zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten hatten in Doblere Augen mit einem Atelier wenig zu tun. Mehr als recherchieren und skizzieren sei da kaum möglich gewesen:

»Der Arbeitsraum ist mehr so ein Büro gewesen. Wir haben eigentlich in so improvisierten Räumlichkeiten, also wo ehemals die alten Computerräume gewesen sind,

6 So betont Hannah Arendt in ihrer Auseinandersetzung mit Kants Konzeption der »erweiterten Denkungsart«: »Kritisches Denken ist nur möglich, wo die Standpunkte aller anderen sich überprüfen lassen.« Arendt (1998: 60)

7 Das Interview mit Andreas Dobler fand im Sommer 2004 in Zürich (Restaurant Gloria) statt.

die haben wir nutzen können. Die haben einfach so eine Büroatmosphäre, wenig Licht, fast so gewirkt wie ein Gestapo-Verhörzimmer.«

Das Eigentümliche des Daseins in Nizza gegenüber seiner Lebenspraxis in Zürich beschreibt Dobler denn auch explizit als Erschwerung und betont:

»Es ist ein grosser Unterschied, weil ich natürlich in Zürich viel schneller bin, in Zürich kannst du natürlich extrem schnell in die Bibliothek, ins Museum, in die Schule für Gestaltung, oder bist schnell in der Migros und kaufst deine Sachen ein, bist schnell beim Bahnhof, und durch das habe ich natürlich, da ich all diese Etappen schnell machen kann, die ich machen muss, habe ich mehr Zeit für die Arbeit selbst. Und ich arbeite da eigentlich konzentrierter. Und da fühle ich mich viel mehr so in meinem Reich in Zürich, weil ich habe einfach alles um mich herum, auch alles Anschauungsmaterial, das ich brauche, also fast alle Bücher und Abbildungen und von daher, das ist eigentlich der wesentliche Unterschied, dass ich da mehr so meinen Kosmos um mich herum habe, und dort muss ich alles zuerst einmal neu zusammensuchen.«

Die Anstrengungen, derer es bedurfte, um sich »dort« so etwas wie einen Arbeitskosmos zu erschaffen und in »einen Arbeitsrhythmus rein zu kommen«, sind in Doblere Erzählung nahezu allgegenwärtig. Bemerkenswert ist, dass Nizza diesbezüglich keine Ausnahme bildet. Vergleichbare Schwierigkeiten – teils in drastischerer Weise – sind auch im Zusammenhang mit den Aufenthalten in New York und Paris aufgetaucht. Alle drei Residenzen reflektiert Dobler als durch Restriktionen gekennzeichnete Arbeitssituationen. Um verstehen zu können, weshalb er ihnen dennoch etwas abgewinnen kann, ist seine Berufsbiographie sowie sein Selbstverständnis als Künstler genauer in den Blick zu nehmen.

Kunst als Gegenwelt

Nach Abschluss der obligatorischen Schulzeit absolvierte Dobler zunächst eine kaufmännische Lehre, obschon ihn mit diesem Beruf, wie er erklärt, wenig verband: »Habe das eigentlich auf Wunsch der Eltern gemacht. Habe aber in dieser Zeit schon immer gewusst, dass ich eigentlich Künstler sein will und habe auch sehr intensiv gezeichnet und mir wie eine Gegenwelt zum KV-Alltag aufgebaut.« Dobler charakterisiert seine Affinität zur Kunst als Weg der »Reibung gegen das Elternhaus« und bringt sein Interesse an ihr massgeblich mit dem Wunsch nach einer anderen Lebensführung in Verbindung. »Relativ langweilig« seien Herkunftsmilieu und Herkunftsort gewesen: »Es hat für mich eigentlich wie danach gerufen, mir meine eigene Phantasiewelt zu erschaffen. Das ist sicher ausschlaggebend gewesen.« Nach der Lehre arbeitete Dobler nicht im erlernten Beruf, sondern widmete sich primär der

künstlerischen Arbeit. Im Alter von zwanzig Jahren ging er an die Basler Schule für Gestaltung und besuchte die Fachklasse für »Freies Gestalten«. Wenige Jahre nach deren Abschluss wurde Dobler von der Eidgenössischen Kunstkommission eingeladen, sich am P.S.1 in New York um eine Residenz zu bewerben. Dobler erzählt, er sei von dieser Einladung nicht gerade überwältigt gewesen:

»Ich muss sagen, ich bin in dieser Zeit gerade aus L.A. zurückgekommen und habe gefunden, jetzt habe ich von Amerika genug, und habe mir wirklich auch nicht Mühe gegeben bei dieser Dokumentation, habe wirklich eine ganz schlampige Dokumentation eingereicht, und es hat mich eigentlich nicht wahnsinnig interessiert. Und dann habe ich es bekommen und bin zuerst gar nicht sicher gewesen, ob ich wirklich gehen soll. Und dann habe ich aber gehört, wie viel Geld man bekommt und habe gefunden, ja, unter diesen Umständen gehe ich natürlich.«⁸

Der Aufenthalt in New York verschärfte jedoch die damals schwelende Krise mit der Kunst und dem Malen. Nachdem es in den Jahren unmittelbar nach Beendigung der Fachklasse »gut lief«, nicht zuletzt ausstellungsmässig – Dobler konnte beispielsweise bald nach Studienabschluss an der Biennale Venedig ausstellen –, habe er in dieser Zeit an einer Art »Burnout-Syndrom« gelitten: »Bin nicht sicher gewesen, ob ich überhaupt noch in der Kunst weitermachen soll.« Die Konstellation in New York hat seiner Erzählung nach das Fass vollends zum Überlaufen gebracht. Das P.S.1, wo sich sein Atelier befand, beschreibt Dobler in verschiedenen Hinsichten als abschreckend. Die anderen dorthin entsandten Künstler etwa haben »wirklich ziemlich emsig gearbeitet und ich habe das Gefühl gehabt, die Künstler sind angekommen und haben genau das weitergemacht, was sie eigentlich schon daheim gemacht haben, und vielleicht bin ich durch das auch ein wenig blockiert gewesen, ich habe wie das Gefühl gehabt, das muss ich nicht auch noch machen«. Seiner Erzählung zufolge ist er der Kunstszene möglichst aus dem Weg gegangen und hat vor allem für sich Gitarre geübt, Leute getroffen sowie »andere Sachen ausprobiert«. »Es ist wirklich so ein Abtasten gewesen von neuen Möglichkeiten.«

Zurück in der Schweiz widmete sich Dobler einige Jahre lang hauptsächlich der Musik und engagierte sich im Bereich der Bühnenkomödie – sowohl als Drehbuchautor wie auch als Schauspieler. Mitte der 1990er Jahre (im Alter von etwas mehr als dreissig Jahren) griff er die Malerei wieder auf und war auch sporadisch an Ausstellungen vertreten. In dieser Phase fand sein zweiter Ateliereaufenthalt statt. Dobler beteiligte sich am Stipendienwettbewerb

⁸ Die Reise nach L.A. finanzierte Dobler mit Hilfe des Eidgenössischen Kunstpreises, den er damals erhalten hatte. Während des Aufenthaltes hat er sich seiner Erzählung nach vor allem mit Musikern getroffen.

werb seines Wohnortes und gab als erste Priorität einen Werkbeitrag und als zweite Priorität das Atelierstipendium für die Cité Internationale des Arts in Paris an, das ihm schliesslich zugesprochen wurde. Auch diesen räumlich-architektonischen Kontext, von dem Dobler berichtet, er habe mit seinen langen Korridoren und Tropenholztüren »so ein wenig das Ambiente von einem, bös gesagt, von einem Künstlergefängnis«, thematisiert er wegen der Platzverhältnisse (das Studio ist »wirklich so eine Zelle« gewesen) als restringierend:

»Ich habe dort vor allem viel gezeichnet und Tuscharbeiten gemacht. Also Tusch auf Papier. Auch im Hinblick, dass ich die Arbeiten bequem in die Schweiz zurück habe transportieren können. Aber auch, weil ich nicht Lust gehabt habe, in einem Raum, wo ich auch noch schlafe, irgendwie mit Ölfarben zu malen.«

Dobler hat augenscheinlich aus der Not eine Tugend gemacht – erklärt, er habe die Zeit auf »vielfältige Art« zu nutzen versucht, sei »viel flaniert« und habe »endlich mal den Flaubert gelesen«.

Dobler steht dem System der Atelierstipendien als einer der wenigen Interviewten durchaus kritisch gegenüber. Was seine eigene Arbeitspraxis betrifft, »wäre es eigentlich nicht unbedingt notwendig«. Wichtige Anregungen und Anschauungsmaterial findet Dobler seiner Erzählung nach vornehmlich in Büchern, Printmedien sowie im Internet. Seine Arbeiten seien weder installativ noch ortsspezifisch, inhaltlich gäbe es kaum lokale Bezüge: »Ich bin natürlich schon einer, der wie so aus dem eigenen Kosmos schöpft, aus der privaten Mythologie.« Seine Zweifel an der Adäquatheit von Atelierstipendien transzendieren indes die eigene Praxis und sind durchaus grundsätzlicher Art. Angesichts der (zumindest zeitweilig) gesunkenen Reisekosten sowie dem diagnostizierten Verschwinden lokaler Differenzen zieht Dobler in Zweifel, ob es sich bei Atelierstipendien um ein zeitgemässes Mittel der Kunstförderung handele – mutmasst, dass es »irgendwie auch so aus einem alten romantischen Gedanken heraus kommt, dass man den Künstler ins Ausland schickt, damit er dann von dort etwas zurückbringt und vom Ausland inspiriert wird«. Auch gibt er zu bedenken, dass die Art und Weise, wie man als Stipendiat einen Ort erfährt, kaum »authentisch« sei:

»Man sieht einen Ort so wie durch eine goldene Glocke. Es entspricht nicht der Wirklichkeit, wie es andere erleben, die gleichzeitig noch arbeiten müssen, also oder, in New York, wo die Leute sehr viel arbeiten müssen, um den Lebensstandard aufrecht zu erhalten, den du hast mit dem Geld vom Bund. Das ist wie eine künstliche Situation, die das Bild völlig verzerrt.«

Residenzen zwischen Störung und willkommener Ablenkung

Obschon Dobler diesem Mittel der Kulturförderung auf verschiedenen Ebenen Effektivität abspricht und gar konstatiert, in New York und Paris habe er sich manchmal »wie so in einem unfreiwillig gewähltem Exil« gefühlt, nimmt er es immer wieder in Schutz und verteidigt es als »Bereicherung«, »Luxus« und angenehme Erscheinung. An keiner Stelle plädiert er für seine Umwandlung etwa in Werkbeiträge, obgleich es ihm selbst zu einem wichtigen Teil Finanzierungsquelle war. Diese bei aller Kritik positive Einschätzung gründet darin, dass Dobler mit den Aufenthalten eine gewisse Narrenfreiheit und Entlastung vom Ernst des Lebens assoziiert. Dass man als Künstler im Kontext dieser Aufenthalte »ein wenig fremdbestimmt« ist, beurteilt er denn auch explizit als ambivalent. Die Residenzen stehen auf der einen Seite für »Zwang« und Unfreiwilligkeit, auf der anderen Seite für Entlastung vom Prinzip der Selbstverantwortung. Diese Haltung korreliert mit Doblere Auffassung, dass Residenzen in die Künstlerjugend gehören, wobei er diese Lebensphase implizit mit der Zeit zwischen zwanzig und vierzig identifiziert. Dobler thematisiert sein Leben in dieser Zeit massgeblich als Experimentierphase, in der es (mehr oder weniger freiwillig) verschiedene Sachen auszuprobieren galt, er »viel Musik gemacht und auch andere Flausen im Kopf gehabt« habe. Dass sich die Aufenthalte in New York und Paris hinsichtlich der Malerei als hinderlich erwiesen haben, beurteilt Dobler insofern als unproblematisch, als er damals keineswegs »dauernd das Bedürfnis« verspürt habe, sich in diesem Medium zu betätigen. Verschiedene Passagen des Interviews weisen darauf hin, dass ihm in dieser Zeit eine »seriöse Künstlerexistenz« vergleichbar suspekt war wie jede andere seriös-bürgerliche Lebensführung. Disziplin, Fleiss sowie Betriebsamkeit tauchen als Prinzipien auf, von denen es sich in dieser Altersphase ganz im Sinne der Bohème des 19. Jahrhunderts zu distanzieren galt. Positiv zur Sprache kommt demgegenüber ein Dasein, das sich gegen Spezialisierung richtet und sich durch Spontaneität, impulsive Betätigung und eine durchaus sprunghafte Hingabe an jeweils aktuelle Interessensgegenstände auszeichnet.

Doblere Ausführungen bringen indes auch zum Ausdruck, dass sich im Kontext seines vierzigsten Geburtstags gewisse Verschiebungen in der Lebenspraxis sowie in der Selbstwahrnehmung zugetragen haben. Diese gehen mit einer Anstellung als Dozent an einer Kunstschule einher, die in zeitlicher und finanzieller Hinsicht eine gewisse Kontinuität in sein Dasein gebracht hat. Auch scheint sie Doblere Selbstverständnis nicht unberührt gelassen zu haben. Er beschreibt seine Dozentenrolle als »sehr interessant« und erklärt, er habe da »quasi so ein wenig Vorbild« zu sein und sei »auch der, der motivieren muss«. Diese Verschiebungen involvieren zudem eine Art Spezialisierung in der Arbeitspraxis – eine verstärkte Fokussierung auf das Medium der Male-

rei. Dobler beschreibt dies als Prozess, der sich sowohl von innen als auch von aussen abgezeichnet hat, durchaus im Sinne des Bourdieuschen »*amor fati*«. So präsentiert sich die Fokussierung auf der einen Seite als objektiver Zwang:

»Jetzt habe ich das Gefühl, ich könne mich gar nicht mehr anders entscheiden, weil jetzt ist es eh schon zu spät. Das kann man mit dreissig und fünfunddreissig, da habe ich eher das Gefühl gehabt, jetzt könnte ich noch etwas anderes machen in meinem Leben, etwas ganz anderes. Und jetzt habe ich wirklich das Gefühl, jetzt bin ich in einem gewissen Alter, wo es nicht mehr möglich ist, viele Sachen sind tatsächlich für mich persönlich nicht mehr möglich, weil ich wie die Rolle nicht mehr ausfüllen kann.«

Auf der anderen Seite bringt Dobler diese »Unausweichlichkeit« damit in Verbindung, dass sich die Malerei (etwa gegenüber der Musik oder der Arbeit an Drehbüchern und Filmprojekten) als das am besten zu ihm passende Medium herauskristallisiert habe:

»Die Malerei entspricht natürlich sehr auch meinem Temperament, ich kann wirklich auch relativ schnell mal etwas verwirklichen, das auch eine gewisse Grösse hat, ohne aber irgendwie lange auf Hilfe von anderen Leuten angewiesen zu sein. Das gefällt mir eigentlich noch, dass ich relativ schnell innerhalb von ein bis zwei Wochen ein grosses Werk umsetzen kann. Es ist dann da und das gibt mir eine gewisse Befriedigung von der Arbeit her.«

Im Interview finden sich mehrfach Äusserungen, die nahe legen, dass Dobler heute geradezu eifersüchtig über die Zeit wacht, die ihm für die Arbeit im Atelier zur Verfügung steht.

Die skizzierte Verschiebung dokumentiert sich auch in der Art und Weise, wie Dobler über seine Ateliaraufenthalte nachdenkt. Während er im Falle von New York und Paris den durch den Stipendienaufenthalt eröffneten Möglichkeitsraum quasi problemlos (ohne damit inneren Anstoss zu provozieren) für anderes nutzte, scheint er sich in Nizza plötzlich massiv daran gestossen zu haben, dass die Abwesenheit vom heimischen Atelier mit Erschwerungen hinsichtlich der künstlerischen Arbeit einherging. Auch lässt er durchblicken, dass er aus heutiger Sicht die Aufenthalte in Paris und New York wohl anders nutzen würde – vom Atelier am P.S.1 intensiver Gebrauch machen und in beiden Städten verstärkt Kontakte in der Kunstszene suchen würde. Mit dem Phänomen des Atelierstipendiums assoziiert er so sehr eine gewisse Jugendlichkeit und »Unseriosität«, dass er sich zum Zeitpunkt des Interviews nicht mehr vorstellen kann, irgendwo »Künstler in Residenz« zu sein. Dieser schönen Ablenkung sieht er sich ein für allemal entwachsen.

Brot und Kurzweil

Schwinger und Dobler haben nicht allein an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Konstellationen ihre Aufenthalte zugebracht, sondern stehen auch für zwei divergente künstlerische Konzepte. Schwingers Perspektive zielt mit ihrem aufklärerischen Gestus auf die Befragung einer intersubjektiven Realität. Die künstlerische Arbeit soll das Publikum vornehmlich als reflektierende Zeitgenossen ansprechen. Sie ist dann »gelingen«, wenn diese in Denkprozesse involviert und Erkenntnisse generiert werden. Diese in der Tradition von Brecht stehende Auffassung von Kunst als (Gesellschafts-)Kritik umfasst ein künstlerisches Subjekt, das vom Konzept des schöpferisch-expressiven Einzelgenies denkbar weit entfernt ist.⁹ Es formiert sich vielmehr als Kollektiv und setzt auf die Rationalität intersubjektiver Auseinandersetzung.¹⁰ Atelierstipendien werden vornehmlich als Medium reflektiert, um in soziale Settings hineinzukommen, in denen die eigene Arbeit anschlussfähig ist und möglichst gut gedeihen kann. Doblens Positionierung steht hingegen stärker in der Tradition der Neuen Wilden und hat Affinitäten zu Praktiken der Zürcher »Rocker-Maler und Maler-Rocker« der 1980er Jahre.¹¹ Künstlerische Arbeit fungiert dabei als Ausdruck einer schöpferischen Subjektivität, die sich zwar durchaus auch mit kollektivem Bildmaterial auseinandersetzt, jedoch weniger auf Aufklärung denn auf eigensinnig-subjektive Welterschöpfungen zielt. Mit den Neuen Wilden teilt Dobler nicht nur die Affinität zur Malerei, sondern auch Grenzgänge und ausladende Exkursionen in Richtung Musik, Popkultur und Literatur. In seiner Wahrnehmung erweist sich Subjektivität als zentraler Wert und wird als Ideal vom staatlichen Apparat und gesellschaftlichen Zwängen abgegrenzt. Dass Dobler die institutionellen, räumlichen Gegebenheiten seiner Auslandstudios allesamt entweder mit Formen des standardisierten Massentourismus (Club Med) oder totalitärer Institutionen vergleicht, ist symptomatisch für diesen Blick. Auch konstituiert sich die Sozialität des Künstlers hier kaum aus Reflexionskollektiven, sondern besteht massgeblich aus wahlverwandten Verbündeten, die mit der künstlerischen Arbeit im engeren Sinne wenig unmittelbar zu tun haben. Die Arbeit im engeren Sinne findet vergleichsweise klassisch beziehungsweise einsam im Atelier statt, wobei dieser Kultort und seine Umgebung als Inbegriff des Individuell-Persönlichen fungieren. Das eigene »Reich« ist als unveräusserbar und unersetzlich unterstellt; (vorübergehende) Studios in der Fremde vermögen nicht mit ihm zu konkurrieren. Persönliche Routinen werden nicht problematisiert,

9 Vgl. zur Praxis der Gesellschaftskritik Walzer (1997)

10 Auf Brecht beruft sich auch der von Schwinger im Interview erwähnte Harun Farocki, dessen Arbeiten medien- und gesellschaftskritisch angelegt sind. <http://www.farocki-film.de/>, 13. September 2008

11 Adriani (2003); Fischer/Lütscher (1991)