

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Band: 114 (2012)
Heft: -: Künstler in Bewegung = Artistes en mouvement = Mobilità degli artisti
= Artists on the move

Artikel: Zwischen Horizonterweiterung und Beweglichkeitstraining : Konturen
finanzierter Künstlerreisen in der Gegenwart = Entre élargissement de
l'horizon et entraînement à la mobilité = Fra apertura mentale e
apprendimento della mobilità

Autor: Glauser, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623288>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZWISCHEN HORIZONT- ERWEITERUNG UND BEWEGLICH- KEITSTRAINING

Konturen finanziierter Künstlerreisen
in der Gegenwart

Andrea Glauser

In einer Umfrage zum Thema «Warum reise ich gerne?», veröffentlicht in *Für die Frau. Beilage zur Frankfurter Zeitung* (1929), gibt Robert Walser als erstes zu bedenken: «Zum Reisen gehört Geld: das wird niemand in Abrede stellen können. Schon das Einlösen der Eisenbahnfahrkarte, die Koffer, Kleider! Ohne zu bezahlen, würde man zu Fuss reisen müssen, aber die Schuhe nützen sich ab. Auch ein billiger Wanderer darf nicht mit leerem Portemonnaie in die Welt hinausziehen.»¹ In den Künsten gibt es eine jahrhundertealte Tradition der Reisefinanzierung durch Stipendien. Sie kam vor rund fünfhundert Jahren an den europäischen Höfen auf. Der Hofkünstler musste wegen «seiner Zuständigkeit für die ästhetische Gesamterscheinung des höfischen Lebens» beweglich sein und sich auf der Höhe der internationalen Gemacksentwicklung halten.² Aus diesem Bedürfnis heraus wurden im Kontext der Höfe erstmals Stipendien für Ausbildungsreisen von Künstlern ins Leben gerufen.³ Später spielten finanzierte Aufenthalte in Kunstzentren im Rahmen der Akademieausbildung eine zentrale Rolle. Das wohl prominenteste Beispiel ist der *Prix de Rome* – die Gründung der *Académie de France* in Rom im Jahr 1666.⁴ Reisestipendien haben bis zum heutigen Tage nichts an Relevanz eingebüsst. Seit den 1990er Jahren erfahren sie in Form von Artist-in-Residence-Programmen und Atelierstipendien einen ungeheuren Aufschwung.

Sie bilden ein zentrales Element öffentlicher und privater Kunstförderung. Kunstschaffende namentlich aus westlichen Ländern sind häufig mehrmals mit solchen Stipendien unterwegs – ihre Berufsgeschichten umfassen veritable «Residenz-Biografien». Dabei ist die gegenwärtige Förderungspraxis, die an historische Formen der Mobilitätsfinanzierung anknüpft, ohne diese linear fortzusetzen, in sich alles andere als einheitlich: Manche Kunstschaffende sind während des Aufenthaltes gänzlich auf sich selbst gestellt, andere sind in Austauschprojekte involviert oder Gast eines Museums, einer Biennale, eines Krankenhauses oder gar eines Gefängnisses. Stipendien gibt es nicht nur für klassische Kunstzentren wie Paris, New York oder Berlin, sondern auch für eine Vielzahl anderer Metropolen der Welt – für Kairo und Peking etwa – sowie nicht zuletzt für Orte fernab der menschlichen Zivilisation. Artist-in-Residence-Programme tragen entscheidend dazu bei, dass in der heutigen Gesellschaft Kunstschaffende zu den hypermobilen Akteuren gehören. Indem diese Programme die Finanzierung künstlerischer Arbeit an Ortswechsel koppeln, fördern sie kosmopolitische Biografien und Künstlerbilder ebenso wie die Entstehung internationaler Netzwerke. Nicht zuletzt bildet diese Kunstförderungspraxis eine Art Beweglichkeitstraining: Im Rahmen solcher Stipendien sammeln junge Kunstschaffende Mobilitätserfahrungen, an die sie später bei der internationalen Ausstellungstätigkeit anknüpfen können. Da sich die Ausstellungslandschaft in den letzten dreissig Jahren stark ausgedehnt hat – Kunstbiennalen, Galerien und nicht-kommerzielle Ausstellungsräume sind rund um den Globus entstanden – setzt die Ausstellungstätigkeit heute eine grosse Beweglichkeit von Seiten der Kunstschaffenden voraus.⁵

Dieser Beitrag diskutiert die Logik finanziierter Künstlerreisen sowie das Zusammenspiel unterschiedlicher Mobilitätsformen in der Gegenwart. Ausgangspunkt bildet eine Deutung, die im Kontext von Artist-in-Residence-Programmen und Atelierstipendien nahezu omnipräsent ist. Diese Deutung verbindet mit dem Instrument der Reise- und Atelierstipendien vornehmlich die Möglichkeit einer «Horizontenerweiterung». Was es mit



Paris (Cité Internationale des Arts), Frankreich, Atelier von visarte.schweiz, Foto: Anna-Sabina Zürrer, 2011/2012



Paris (Cité Internationale des Arts), Frankreich, Atelier von visarte.schweiz, Foto: Matthias Rüegg, 2012/2013

4



Paris (Cité Internationale des Arts), Frankreich, Atelier von visarte.schweiz, Foto: Judit Villiger, 2010/2011



Paris (Cité Internationale des Arts), Frankreich, Atelier von visarte.schweiz, Foto: Anna-Sabina Zürrer, 2011/2012

dieser Bildungsidee auf sich hat, und in welchem Verhältnis sie zu historischen Deutungen der Mobilitätsfinanzierung sowie zur intensiven Reisetätigkeit steht, hervorgerufen durch das internationalisierte Ausstellungswesen, gilt es im Folgenden genauer zu studieren.⁶



Seit jeher waren Bildungsfragen in die Konzeption von Künstlerentsendungen involviert. Die relevanten Bildungsideen sowie die damit verknüpften Vorstellungen von künstlerischer Arbeit haben sich jedoch im Verlauf der Geschichte stark verändert. Im Kontext der Höfe und Akademien waren Reisestipendien – bei allen Differenzen in den jeweiligen Formen – primär von der Idee inspiriert, dass Kunstschaffende in Auseinandersetzung mit bedeutsamen Werken in der eigenen Praxis weiterkommen sollen. Damit zusammenhängend kam den Kunstwerken am Aus-

stellungsort grösste Bedeutung zu. Lange Zeit war das Kopieren von Meisterwerken eine zentrale Kreativitätstechnik. Bis ins 19. Jahrhundert war dieses Kopieren die wichtigste Lernmethode an den Kunstakademien – dies zeichnet sich auch in der Wahrnehmung finanzierter Bildungsreisen ab.⁷ Die Überzeugung, dass es der Nähe zu «grossen» Kunstwerken bedarf, um sich künstlerisch zu entwickeln, kommt besonders pointiert in einem Brief des Künstlers Asmus Jakob Carstens (1754–1798) aus dem Jahre 1796 zum Ausdruck. Carstens erhielt von der Berliner Akademie, für die er seit 1790 als Lehrer tätig war, ein Romstipendium. Bereits im ersten Jahr hatte er es versäumt, «Berichte und Proben seiner Arbeit nach Berlin zu schicken».⁸ Er wurde dafür von der Akademie gerügt, sein Stipendium wurde aber gleichwohl um ein Jahr verlängert. Nach Ablauf dieser Dauer weigerte sich Carstens nach Berlin zurückzukehren. Er schrieb an den Akademiedi-

rektor Heinitz: «Ich möchte Euer Exzellenz erklären, dass ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit. [...] Ich kann mich nur hier entwickeln, unter den besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt, und ich werde fortfahren, mich nach besten Kräften durch mein Werk gegenüber der Welt zu rechtfertigen. [...] Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut; ich muss ein gewissenhafter Verwalter sein, so dass ich, wenn der Tag kommt, an dem ich aufgerufen werde, Rechenschaft abzulegen, nicht sagen muss: Herr, das Talent, das Du mir anvertraut hast, habe ich in Berlin begraben.»⁹ Indem Carstens die Rückkehr verweigerte, ging er auf Konfrontation mit der Akademie. Allerdings bewegte er sich durchaus innerhalb der akademischen Argumentationslogik, wenn er die notwendige Nähe zu den «besten Kunstwerken, die es in der Welt gibt», als Rechtfertigung für sein Verbleiben in Rom anführte.

Die Idee, dass Kunstschaaffende in Auseinandersetzung mit Meisterwerken wachsen sollen, fehlt im gegenwärtigen Kunstverständnis weitestgehend. In heutigen Reiseberichten von Kunstschaaffenden ist die zeitgenössische Kunst am Aufenthaltsort gar in bemerkenswerter Weise in Schweigen gehüllt.¹⁰ Dies dürfte vor allem auch darin gründen, dass mit der Durchsetzung des modernen, antiakademischen Künstlerbildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das ästhetische Bildungsprogramm der Nachahmung diskreditiert wurde. Die für das moderne Künstlerbild massgeblichen Prinzipien der Originalität und Wahrhaftigkeit haben sich in Abgrenzung zu Imitation und Kopie etabliert.¹¹ Diese Verschiebungen dokumentieren sich nicht zuletzt in der Art und Weise, wie über Künstlermobilität nachgedacht wird. Die Bildungsmission, die heute in der Regel mit Artist-in-Residence-Programmen in Verbindung gebracht wird, nährt sich hauptsächlich aus der Idee der «Horizontenerweiterung».

Diese Idee der «Horizontenerweiterung» spielt heute in der Wahrnehmung von Künstlerreisen generell eine wichtige Rolle; in der schweizerischen Kunst- und Kulturförderungslandschaft ist sie besonders präsent. Dabei konvergieren die Bil-

dungsideale von Kulturbeauftragten und Kunstschaaffenden über weite Strecken: Kunstschaaffende sprechen zwar eher selten ausdrücklich von «Horizontenerweiterung». Implizit sind ihre Thematisierungen jedoch ebenso sehr in diesen Diskurs involviert, insofern sie sich massgeblich an den Idealen der Weltgewandtheit, des Kosmopolitischen und der Unabhängigkeit orientieren. Dies gilt es im Folgenden zu konkretisieren: Die Bildungsidee der Horizontenerweiterung zeichnet sich in den Erzählungen von Kunstschaaffenden als eine zweiseitige Figur ab: Künstlerinnen und Künstler assoziieren mit Artist-in-Residence-Programmen die Möglichkeit, sich einerseits vom angestammten Kontext zu distanzieren, andererseits an Neues, Unbekanntes herangeführt zu werden. In den Argumentationen ist teils die eine, teils die andere Seite stärker gewichtet. Was die Möglichkeit der Distanzierung anbelangt, so verbinden Kunstschaaffende mit ihr nicht nur den Reiz der Abwechslung, sondern auch die Pflicht, die eigene Daseinsweise quasi von aussen einem kritischen Blick zu unterziehen. Mobilität soll dazu verhelfen, die eigene Herkunft zu reflektieren und sich von lokalpatriotischen Engführungen zu befreien. So betont ein Künstler, der mit Ende zwanzig ein Stipendium für New York erhalten hatte: «Also es ist immer sehr gut, wenn man die Möglichkeit hat, für eine gewisse Zeit die Wurzeln zu verlassen, also das Land, wo man aufgewachsen ist – speziell als Künstler –, um zu sehen, was in der Welt passiert. [...] Das finde ich immer sehr gut, weil jedes Land hat ja die Tendenz, so seine Schönheiten zu zelebrieren, also die Kunstszene da zelebriert sich bis zum Anschlag, und die mal zu verlassen, das ist wunderbar.» Bemerkenswert ist, dass diese Art von Distanzierung als etwas thematisiert wird, das insbesondere für Kunstschaaffende wichtig ist. Die besondere Relevanz, welche sie für Kunstschaaffende hat, wird jedoch nicht weiter begründet. Vielmehr unterstellt dieser Künstler als selbstverständlich, dass Kunstschaaffende eine gewisse Distanz zum Herkunftskontext benötigen und sich auf der Höhe des Zeitgeistes bewegen sollen.

Die Ideale des weiten Horizontes und der Weltgewandtheit manifestieren sich vor allem auch in der Idee, durch den Ortswechsel neue Kontexte

erschliessen und dadurch zu neuen Einsichten gelangen zu können. Bezeichnenderweise begründen Kunstschaaffende den Wunsch, einige Monate als Stipendiatin oder Stipendiat beispielsweise in Kairo, Berlin oder Genua zu verbringen, häufig mit dem Interesse am jeweiligen Ort. Damit zusammenhängend spielen in ihren Erzählungen Erkundungstouren am Aufenthaltsort eine wichtige Rolle. Verschiedentlich betonen Künstlerinnen und Künstler, dass sie im Rahmen solcher Streifzüge auf Dinge gestossen sind, die sie später – teils Jahre danach – konkret in ihrer Arbeit aufgegriffen haben. Kunstschaaffende, die im Medium der Fotografie oder quasi-ethnographisch arbeiten, berichten gar davon, dass sie Spaziergänge als Arbeitsinstrumente entdeckt und angefangen haben, vorsätzlich spazieren zu gehen – in der Hoffnung, auf interessante Dinge und Ansichten zu stossen.¹² Entscheidend für unseren Zusammenhang ist indes, dass sich in ihren Darstellungen die Erkundung neuer Kontexte nicht auf die Frage nach der künstlerischen «Ausbeute» reduziert. Die Streifzüge werden zumindest teilweise als Selbstzweck aufgefasst und als etwas thematisiert, das vornehmlich für die Erweiterung des Horizonts wertvoll ist.

Artist-in-Residence-Programme werden nicht ausschliesslich mit Verweisen auf Bildungsfragen sowie das Ideal der Horizonterweiterung gerechtfertigt. Von zentraler Bedeutung sind ebenfalls räumlich-materielle Aspekte sowie Fragen der Vernetzung und der Sichtbarkeit. Diese weiteren Komponenten sind jedoch stärker als die Bildungsfragen Problematisierungen ausgesetzt. Was die räumlich-materiellen Ressourcen betrifft, so ist bezeichnend, dass viele Kunstschaaffende Artist-in-Residence-Programme zunächst einmal als Möglichkeit wahrnehmen, Zeit und Raum für die künstlerische Arbeit zu haben und (zumindest vorübergehend) keiner Erwerbstätigkeit nachgehen zu müssen. Gerade weil das Feld der Kunst von struktureller Armut geprägt ist, spielen solche Finanzierungsfragen eine wichtige Rolle. Es besteht indes weitgehend Einigkeit darin, dass dieser Aspekt den mit dem Atelierstipendium verbundenen Ortswechsel allein kaum rechtfertigt, weil räumliche Infrastruktur und finanzielle Ressourcen auch am ange-

stammten Ort zur Verfügung gestellt werden könnten. Bezeichnenderweise tauchen hie und da ironische Bemerkungen in den Interviews auf, die davon handeln, dass sich Kunstschaaffende vornehmlich wegen des mit dem Aufenthalt verbundenen Geldstipendiums haben «verschicken» lassen. Das Instrumentarium wird so im Halb-erst ad absurdum geführt.

Was Fragen der Vernetzung und Sichtbarkeit anbelangt, so ist augenfällig, dass sich im Rahmen von Artist-in-Residence-Programmen «Open Studio»-Veranstaltungen nahezu flächendeckend durchgesetzt haben und in Kunstmetropolen wie New York Programme entstanden sind, welche das Atelier in der Fremde geradezu als Schaufenster konzipieren.¹³ Auch sonst sind Bestrebungen, welche auf die Sichtbarkeit und Vernetzung von Kunstschaaffenden zielen, nahezu allgegenwärtig. Kunstschaaffende ihrerseits verbinden mit solchen Programmen und Stipendien häufig die Hoffnung, ihre Kontakte zu erweitern und sich über einen lokalen Kontext hinaus einen Namen zu machen. Allerdings thematisieren sie diesen Aspekt in der Regel mit einer gewissen Zurückhaltung. Auch wenn Vernetzung in der Kunstwelt als zentral beurteilt wird, schrecken sie augenscheinlich davor zurück, eigene Handlungen als Strategien zu denken, die primär auf die Akkumulation von sozialem Kapital ausgerichtet sind.

Dass sich die Bildungsfrage vergleichsweise wenig kontrovers durch die Wahrnehmung und Beurteilung von Mobilitätsprogrammen zieht, ist symptomatisch für die Logik des Kunstfeldes. Dieses setzt, wie der Soziologe Pierre Bourdieu schreibt, Interesse an Interesselosigkeit voraus.¹⁴ Dass sich dieses «interesselose Interesse» primär auf die Ideale der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus bezieht, die heute als Fluchtpunkte der Bildungsfragen fungieren, ist dabei keineswegs Zufall. Diese Ideale sind aufs Engste mit dem modernen Künstlerbild verbunden. Besonders deutlich zeichnet sich dies in den Schriften von Charles Baudelaire ab. Baudelaire typisiert den idealen Künstler als «Mann von Welt» und stilisiert ihn als Akteur, der «die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer

Sitten und Gebräuche begreift».¹⁵ Diese Vorstellung vom Künstler als «wirklicher Kosmopolit» hat offenkundig nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüsst. Gerade in einer globalisierten Welt, die sich durch zunehmende weltweite Verflechtungen und Interdependenzen auszeichnet, fungiert sie in der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Kunstschaaffenden als zentrale Referenz.

Die Mission der Horizonterweiterung wird, zumindest teilweise, als Selbstzweck gehandelt. Sie hat allerdings auch bedeutsame funktionale Komponenten, die von Kunstschaaffenden und Kulturbeauftragten eher selten explizit thematisiert werden. Durch Aufenthalte in der Fremde – sei dies in Peking, New York oder Rom – erlangen Kunstschaaffende eine gewisse Vertrautheit mit unvertrauten Situationen. Es gibt, wie der Soziologe Alfred Schütz schreibt, auch eine Routineart, «um mit dem Neuartigen fertig zu werden».¹⁶ Gerade im gegenwärtigen Kunstfeld ist eine solche Vertrautheit bzw. Routine keine Nebensächlichkeit. Kunstschaaffende, die im internationalen Kunstfeld Fuss fassen konnten, sind nahezu pausenlos unterwegs und dabei auch regelmässig mit neuen Kontexten konfrontiert. Dass heute die Ausstellungstätigkeit so sehr an Mobilität geknüpft ist, gründet einerseits in institutionellen Gegebenheiten – in der oben angesprochenen globalen Diffusion von Ausstellungsinstitutionen seit den 1980er Jahren – und andererseits in dem für das Praxisgebiet der Kunst charakteristischen Personalismus: Die Institution der Ausstellung sieht eine Art Anwesenheitspflicht vor. Zumindest an der Vernissage sollte die Künstlerin, der Künstler leibhaftig präsent sein. In radikalisierter Weise gilt dies für Kunstschaaffende, die ortsspezifisch arbeiten, beispielsweise im Medium der Installation oder der Aktion. Diese ortsspezifischen Praktiken, die seit den 1960er Jahren stark verbreitet sind, haben typischerweise die Form von konkreten sozialräumlichen Interventionen.¹⁷ Im Rahmen dieser Praxis werden in der Regel keine Werke produziert, die quasi beliebig herumgeschickt werden können; der «Ausstellungsort» ist vermehrt Produktionsort. Typischerweise erfordern diese Interventionen vorbereitende Feldstudien beziehungsweise Untersuchungen vor Ort.¹⁸ Zudem sind Kunstschaaffende, die so arbeiten, am

Ausstellungsort häufig in Materialfragen involviert, da entweder aus Kostengründen und/oder konzeptuellen Überlegungen heraus die für eine Installation gebrauchten Materialien am Ausstellungsort organisiert werden. Diese Konstellation fordert eine ausgeprägte Beweglichkeit: Ohne eine gewisse Weltgewandtheit ist es heute tatsächlich kaum möglich, sich am sozialen Spiel der Kunst zu beteiligen.

Die ersten Atelieraufenthalte beziehungsweise finanzierten Reisen finden typischerweise früh in einer Künstlerbiografie statt. Sie fungieren quasi als kulturpolitisches Beweglichkeitstraining, weil sie für die Aneignung eines mobilen, kosmopolitischen Habitus von zentraler Bedeutung sind. Im Rahmen solcher Aufenthalte lernen Kunstschaaffende, sich als mobile Subjekte zu erfahren und/oder sich in der Welt der Kunst als solche zu präsentieren. Letzteres ist insofern relevant, als im Kunstfeld eine ausgeprägte Beweglichkeitsnorm vorherrscht. Dass Mobilität in diesem Gebiet nicht nur eine «Notwendigkeit» darstellt, sondern darüber hinaus auch als sinnstiftendes Element sowie als Bemessungsgrundlage für Erfolg betrachtet wird, zeigt sich unter anderem in der Selbstcharakterisierung von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern.¹⁹ Gerade unter den etablierten Kunstschaaffenden herrscht die Tendenz vor, sich als Nomaden zu charakterisieren. Dabei wird das Reisen teils im Sinne eines *amor fati* zu einer Art inneren Notwendigkeit erklärt. Ein Künstler, der jährlich eine Vielzahl von Ausstellungen weltweit bestreitet, betont beispielsweise: «Ich bin nicht ein Mensch, der irgendwie länger an einem Ort bleiben und dort glücklich sein kann».²⁰ In der Kunst hat sich in den vergangenen Jahren die nomadische Logik weitgehend ungehindert durchgesetzt. Wer sich der Beweglichkeitsnorm nicht beugen kann oder will, läuft Gefahr, mit Restriktionen in der beruflichen Praxis konfrontiert zu sein.²¹

Die Idee der Horizonterweiterung, welche für die Wahrnehmung und Konzeption von Reisestipendien eine massgebliche Referenz darstellt, steht zu dieser nahezu zwanghaften Mobilitätsdynamik in einem komplexen Verhältnis. Auf der einen Seite wirken Artist-in-Residence-Programme und

die sie fundierenden Bildungsvorstellungen zweifelsohne entscheidend an dieser Beweglichkeitsnorm mit. Sie halten Kunstschaffende ihrerseits in Bewegung und stimmen sie quasi auf die Mobilitätsanforderungen der globalisierten Ausstellungslandschaft ein. Auf der anderen Seite zeichnen sich aber auch Widersprüche ab. Reisen im Sinne einer Horizonterweiterung setzt Musse voraus – das Erkunden eines neuen Kontexts findet typischerweise im Bewegungsmodus des Flanierens statt. Die Zeit für solche Streifzüge wird allerdings immer knapper, je erfolgreicher eine Künstlerkarriere verläuft. Das «Flanieren» wird dann zusehends von «Herumjetten» abgelöst. Streifzüge im Dienste der Horizonterweiterung werden hierdurch zwar nicht verunmöglicht, aber doch entscheidend erschwert. Die Erzählungen von Kunstschaffenden machen deutlich, dass sich die komplexen räumlichen Herausforderungen einer Künstlerkarriere praktisch nur auf der Ebene eines ausgeklügelten Zeitmanagements bewältigen lassen. Zweckfreie Streifzüge haben dabei kaum den Charakter einer Selbstverständlichkeit; sie ähneln akribisch genau geplanten Inseln und stehen zum beschleunigten Berufsalltag in der Regel in einem Spannungsverhältnis.



1 Robert Walser: Warum reise ich gerne? – Antwort auf eine Umfrage, in: Ders.: Feuer, hrsg. von Bernhard Echte, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 [1929], S. 90.

2 Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: DuMont, 1996 [1982], S. 259.

3 Ebd., S. 137.

4 Jean-Baptiste Colbert hat das Instrument der Künstlerentsendungen nicht – wie oftmals vermutet – erfunden, jedoch konsequent institutionalisiert. Siehe Albert Boime: The Prix de Rome. Images of Authority and Threshold of Official Success, in: Art Journal, 44/3, 1984, S. 281–289 sowie Philippe Grunhech: The Grand Prix de Rome. Paintings from the Ecole des Beaux-Arts 1797–1863, exh. cat., Washington: International Exhibition Foundation, 1984.

5 Hans Belting/Andrea Buddensieg (Hg.): The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009; Charlotte Bydler: The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art, Uppsala: Uppsala University, 2004; Raymonde Moulin: Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, Paris: Flammarion, 2003.

6 Die folgende Diskussion basiert auf Quellenstudien, teilnehmender Beobachtung in internationalen Künstlerstätten sowie Interviews mit Kulturbeauftragten und Künstlern vornehmlich aus dem Bereich der bildenden Kunst. Die interviewten Kunstschaffenden wurden nach dem Prinzip der maximalen Kontrastierung hinsichtlich ihrer künstlerischen Strategien, der Positionen im Kunstfeld sowie der Berufsbiografien ausgewählt. Sie haben in den vergangenen Jahren einmal

oder mehrfach ein Atelierstipendium von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen erhalten. Zum Zeitpunkt des Interviews waren sie mehrheitlich zwischen dreissig und fünfundvierzig Jahre alt. Vgl. Andrea Glauser: Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst, Bielefeld: transcript, 2009.

7 Zur Bedeutung des Kopierens von Meisterwerken in der Künstlerausbildung vgl. Carl Goldstein: Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 115–136; Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2007, S. 19f.

8 Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, München: Mäander, 1986 [1940], S. 193.

9 Ebd., S. 195.

10 Glauser (wie Anm. 6), S. 179–185.

11 Goldstein (wie Anm. 7), S. 58–61; Krieger (wie Anm. 7), S. 39–44.

12 Während im 19. Jahrhundert die *Flâneuse* weitgehend abwesend oder zumindest unsichtbar war, tauchen heute Streifzüge durchaus auch in den Erzählungen von Künstlerinnen auf. Zur Figur der *Flâneuse* bzw. des *Flâneurs* vgl. Keith Tester (Hg.): The Flâneur, London/New York: Routledge, 1994; Janet Wolff: The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity, in: Theory, Culture and Society, 2/3, 1985, S. 37–46.

13 Peter J. Schneemann: Das Atelier in der Fremde, in: Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform, hrsg. von Michael Diers und Monika Wagner, Berlin: Akademie Verlag, 2010, S. 180–183.

14 Bourdieu verneint keineswegs die Bedeutung ökonomischer Aspekte im Kunstfeld. Er spricht vielmehr von einer «charismatischen Ökonomie», die seiner These nach ihrerseits auf einer spezifischen ökonomischen Logik basiert. Jedoch diagnostiziert er eine feldspezifische Form von Glaubwürdigkeit, die sich, vergleichbar mit der Prophetie, auf materielle «Uninteressiertheit» stützt. Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 342.

15 Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, in: Ders.: Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860, Sämtliche Werke und Briefe, Band 5, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien: Hanser, 1989 [1863], S. 219.

16 Alfred Schütz: Der Heimkehrer, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze II. Studien zur soziologischen Theorie, hrsg. von Arvid Brodersen, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1972 [1945], S. 73.

17 Miwon Kwon: One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity, Cambridge MA: MIT Press, 2004, S. 46.

18 Hal Foster: The Artist as Ethnographer, in: Ders.: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge MA, London: MIT Press, 1996, S. 171–203.

19 Zur Bedeutung von Mobilität als Bemessungsgrundlage für Erfolg und Sinnstiftung vgl. Kwon (wie Anm. 17).

20 Interview mit Künstler F., 2004.

21 Bydler (wie Anm. 5); Glauser (wie Anm. 6), S. 225–232.

ENTRE ÉLARGISSEMENT DE L'HORIZON ET ENTRAÎNEMENT À LA MOBILITÉ

Il existe dans les arts une tradition séculaire de financement de voyages par des bourses. Elle tire son origine des cours européennes depuis environ cinq cents ans et n'a rien perdu de sa pertinence. Depuis les années 1990, elle connaît même une renaissance inouïe sous forme de programmes « Artist-in-Residence » et de bourses d'atelier. Les voyages d'artistes financés ont toujours été liés à des questions de formation. Mais les représentations mentales de la formation et les artistes-modèles de référence ont beaucoup évolué au cours de l'histoire. Alors que les formes historiques des bourses de voyage étaient à l'origine inspirées par l'idée que les créateurs peuvent progresser en se confrontant aux chefs-d'œuvre de leur discipline, l'élargissement de l'horizon devient le premier motif. Les idéaux de la connaissance du monde, du cosmopolitisme et de l'indépendance jouent un rôle central pour la perception et la conception de bourses de voyage. La mission formatrice de l'élargissement de l'horizon y est toutefois inter-prétée au moins en partie comme une fin en soi. Dans le contexte du monde de l'art mondialisé et vu le haut degré de mobilité que requiert une activité d'exposition internationale, cette mission formatrice a toutefois aussi des composantes fonctionnelles. Les programmes Artist-in-Residence font dans une certaine mesure office d'entraînement à la mobilité et permettent d'en acquérir une expérience utile aux créateurs dans la suite de leur carrière. Les premiers séjours s'effectuent typiquement assez tôt dans la carrière d'un artiste et n'y tiennent pas de rôle secondaire en matière d'acquisition d'une attitude mobile et cosmopolite. En raison de la forte diffusion, notamment géographique, des institutions d'exposition au cours des 30 dernières années environ, une telle attitude est devenue dans une large mesure une condition indispensable de la participation au jeu social mondialisé de l'art. L'idée de l'élargissement de l'horizon y entretient certainement un rapport complexe – voire partiellement contradictoire – à la mobilité accélérée caractéristique du monde de l'art actuel.

• *Andrea Glauser*

FRA APERTURA MENTALE E APPRENDIMENTO DELLA MOBILITÀ

Nel mondo dell'arte il finanziamento di soggiorni all'estero grazie a borse di studio vanta una tradizione secolare: nasce infatti nelle corti europee circa cinquecento anni fa e conserva tuttora il suo pieno significato. Dagli anni Novanta in poi questa tradizione ritrova nuovo slancio nei programmi di residenza per artisti e borse di studio per atelier. Il finanziamento dei soggiorni per gli artisti è da sempre legato alla formazione. Tuttavia, sia il concetto stesso di formazione sia la figura dell'artista hanno subito cambiamenti notevoli nel corso della storia. Se in passato la borsa di studio per soggiorni si basava principalmente sull'idea che un artista dovesse crescere studiando i capolavori dell'arte, oggi l'obiettivo principale è piuttosto allargare i propri orizzonti. Alla base della concezione e del senso di queste borse di studio, ci sono valori quali il savoir-faire, il cosmopolitismo e l'indipendenza. Il ruolo formativo dell'apertura mentale viene, almeno in parte, percepito come fine a sé stesso e comporta, nel contesto di un mondo dell'arte globalizzato ed estremamente mobile, un elemento «funzionale». I programmi per artisti in residenza permettono in un certo senso di esercitare la mobilità ed acquisire esperienza, affinché gli artisti possano farne buon uso in seguito. I primi soggiorni avvengono tipicamente a inizio carriera e conferiscono competenze importanti per l'habitus mobile e cosmopolita dell'artista. Se si considera poi la proliferazione su scala mondiale di musei e gallerie osservata negli ultimi trent'anni, la capacità di poter partecipare al «gioco sociale» globalizzato dell'arte è diventata una vera e propria necessità. L'idea di apertura mentale e la mobilità in aumento sono dunque fenomeni legati fra loro in un rapporto complesso e almeno in parte paradossale, com'è caratteristico nel mondo dell'arte attuale.

• *Andrea Glauser*