

IHS Sociological Series
Working Paper 93
September 2009

Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus

Andrea Glauser





INSTITUT FÜR HÖHERE STUDIEN
INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES
Vienna

Impressum

Author(s):

Andrea Glauser

Title:

Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus

ISSN: Unspecified

2009 Institut für Höhere Studien - Institute for Advanced Studies (IHS)

Josefstädter Straße 39, A-1080 Wien

E-Mail: office@ihs.ac.at

Web: www.ihs.ac.at

All IHS Working Papers are available online: http://irihs.ihs.ac.at/view/ihs_series/

This paper is available for download without charge at: <http://irihs.ihs.ac.at/1953/>

93

Reihe Soziologie
Sociological Series

Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus

Andrea Glauser

93

**Reihe Soziologie
Sociological Series**

Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus

Andrea Glauser

September 2009

**Institut für Höhere Studien (IHS), Wien
Institute for Advanced Studies, Vienna**

Contact:

Dr. Michael Jonas
☎: +43-1-599-91-212
email: jonas@ihs.ac.at

Abstract

Over the past thirty years, exhibition spaces and art biennials have proliferated around the world. As a consequence, artists have advanced to become hyper-mobile protagonists. However, it is not only the institutional and spatial contours of the exhibition landscape that keep artists in motion but also the targeted use of instruments for cultural promotion. Nowadays, artist-in-residence programs and travel grants are pivotal elements of public and private promotion practice in many countries. The present contribution explores how these policies blend into the logic of the field of art and contribute to the mobility dynamics. Of particular interest in doing so are issues in education. As will be shown, relocation practices are legitimized to a large extent by referencing to the ideals of urbanity and cosmopolitanism with the set of instruments in turn contributing significantly to the creation of mobile subjects. In an interplay with „biography generators“ (Alois Hahn) it forms chameleonic profiles. Based on these explorations it will be discussed to what extent the characteristics of mobility in the area of art can provide insights on mobility dynamics in other areas, primarily the capitalist business and working world. This question begs to be asked as several theses – most notably Luc Boltanski and Ève Chiapello’s extensive study on the new spirit of capitalism (1999) – suggest the practice of art to be exemplary for the contemporary capitalist working world.

Zusammenfassung

In den vergangenen rund dreißig Jahren haben sich Ausstellungsräume und Kunstbiennalen weltweit stark verbreitet. Damit zusammenhängend sind Kunstschaffende zu hypermobilen Akteuren avanciert. In Bewegung gehalten werden Kunstschaffende jedoch nicht allein durch die institutionellen und räumlichen Konturen der Ausstellungslandschaft, sondern gezielt auch durch Instrumente der Kulturförderung. Artist-in-Residence-Programme und Reisestipendien sind heute in vielen Ländern zentrale Elemente der öffentlichen und privaten Förderungspraxis. Dieser Beitrag untersucht, wie sich diese Politiken in die Logik des Kunstfeldes einfügen und an der Mobilitätsdynamik mitwirken. Von besonderem Interesse sind hierbei Bildungsfragen. Es wird zu zeigen sein, dass die Entsendungspraktiken maßgeblich mit Verweis auf die Ideale der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus legitimiert werden und das Instrumentarium seinerseits entscheidend an der Erzeugung mobiler Subjekte mitwirkt. Im Zusammenspiel mit „Biographiegeneratoren“ (Alois Hahn) formt es chamäleonartige Profile. Ausgehend von diesen Sondierungen wird die Frage diskutiert, inwiefern die Eigentümlichkeiten der Mobilität im Bereich der Kunst aufschlussreich sein können für die Untersuchung von Mobilitätsdynamiken in anderen Gebieten, vornehmlich in der kapitalistischen Wirtschafts- und Arbeitswelt. Diese Frage drängt sich insofern auf, als verschiedenen Thesen zufolge – vor allem gemäß der umfassenden Studie von Luc Boltanski und Ève Chiapello zum neuen Geist des

Kapitalismus (1999) – die Praxis der Kunst in der gegenwärtigen kapitalistischen Arbeitsweise Modellcharakter hat.

Keywords

Art, Mobility, Capitalism, Cultural Policy, Globalization

Schlagwörter

Kunst, Mobilität, Kapitalismus, Kulturpolitik, Globalisierung

Contents

1	Einleitung: Bewegung im Kunstfeld – Entsandte Künstler	1
2	Bildungsreisen und Künstlerwissen	4
2.1	In Auseinandersetzung mit „Meisterwerken“ wachsen	4
2.2	Mission „Horizontenerweiterung“	6
2.3	Antiakademisches, modernes Künstlersubjekt	8
3	Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte	12
3.1	Kulturpolitisches Beweglichkeitstraining	12
3.2	Erzählte Mobilität – Biographiegeneratoren	13
4	Mobilität und die Kultur des flexiblen Kapitalismus	16
4.1	„Projektbasierte Polis“: Bewegung als Aktivität	16
4.2	Omnipräsente Miles-and-More-Logik?	18
5	Literatur	21

1 Einleitung: Bewegung im Kunstfeld – Entsandte Künstler

In Georg Simmels raumsoziologischen Überlegungen findet sich eine These zur Mobilität, die ins Auge fällt, weil sie offenkundig einer anderen Zeit entstammt; sie ist jedoch gerade deshalb in zeitdiagnostischer Hinsicht aufschlussreich. Simmel schreibt in der erstmals 1908 veröffentlichten *Soziologie*:

„Der Kaufmann und der Gelehrte, der Beamte und der Handwerker, der Mönch und der Künstler, die Spitzen wie die verkommensten Elemente der Gesellschaft waren im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit vielfach mobiler als jetzt. Was wir durch Briefe und Bücher, durch Girokonto und Niederlagen, durch mechanische Reproduktion des gleichen Modells und durch Photographie an Bewusstsein der Zusammengehörigkeit gewinnen, musste damals durch das Reisen von Personen bewirkt werden, das ebenso mangelhaft im Erfolg wie verschwenderisch in der Ausführung war; denn wo es sich um bloß sachliche Übermittlungen handelt, ist das Reisen einer Person eine äußerste Unbehülflichkeit und Undifferenziertheit, weil die Person eben all das Äußere und Innere ihrer Persönlichkeit, das mit dem gerade vorliegenden Sachverhalt nichts zu tun hat, als Tara mitschleppen muss.“ (Simmel 1992: 756)

Obgleich sich in den vergangenen hundert Jahren die Möglichkeiten, über räumliche Distanzen hinweg zu kommunizieren, vervielfacht haben, will man kaum den Eindruck gewinnen, der Personenverkehr sei darob generell rückläufig geworden. Gerade zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler sind hypermobil und brauchen in Sachen „Miles and More“ den Vergleich mit dem spätmittelalterlichen Wanderkünstler *pictor vagabundus* nicht zu scheuen. Kunst als Beruf ist seit einigen Jahren durch eine „ungeheure Beschleunigung der Reisetätigkeit“ gekennzeichnet: „Je erfolgreicher eine Karriere verläuft, desto kürzer werden die Abstände zwischen den Reisen, ihr pausenloser Rhythmus wird zum Zwang.“ (Schneemann 2007: 2) Doch steht dies nicht in Widerspruch zu Simmels Aussage, denn tatsächlich geht es bei der intensiven Mobilitätsdynamik im Kunstfeld nicht um *bloß sachliche Übermittlungen*. Vielmehr gründet sie im Zusammenspiel institutioneller Gegebenheiten mit dem für das Praxisgebiet der Kunst charakteristischen Personalismus. Was die institutionellen Dimensionen angeht, so ist von entscheidender Bedeutung, dass es in den vergangenen rund dreißig Jahren zu einer starken – nicht zuletzt geographischen – Verbreitung von Galerien, nicht-kommerziellen Ausstellungsräumen und Kunstbiennalen gekommen ist. Damit zusammenhängend hat sich die Ausstellungsfrequenz von etablierten Kunstschaaffenden auf hohem Niveau eingependelt (Bydler 2004: 85-169; Moulin 1997: 47-51; Moulin 2003: 42-47). Wer viele Ausstellungen bestreitet, ist nahezu zwangsläufig permanent unterwegs, denn die Institution der Ausstellung sieht eine Art Anwesenheitspflicht vor. Zumindest bei der Vernissage hat die Künstlerin, der Künstler üblicherweise leibhaftig in der Ausstellung präsent zu sein. In radikalierter Weise gilt dies für Kunstschaaffende, die

ortsspezifisch arbeiten, etwa im Medium der Installation oder der Aktion. Ortsspezifische Praktiken in Form von konkreten sozialräumlichen Interventionen sind seit den 1960er Jahren sehr präsent (Kwon 2004a: 46). Im Rahmen dieser Praxis werden typischerweise keine Werke produziert, die quasi beliebig herumgeschickt werden können. Die Unterscheidung Atelier gleich Produktionsort, Museum (oder Kunsthalle) gleich Ausstellungsort wurde durch ortsspezifische Praktiken zumindest teilweise obsolet gemacht. Die „Arbeit am transportablen Einzelwerk“ ist zwar keineswegs gänzlich verschwunden (Groys 2001: 179). Der ‚Ausstellungsort‘ ist jedoch heute in stärkerem Masse Produktionsort und das ‚Atelier‘ Planungsbüro.

In Bewegung gehalten werden Kunstschaaffende nicht allein durch die institutionellen und räumlichen Konturen der Ausstellungslandschaft, sondern gezielt auch durch Instrumente der Kulturförderung. Seit den 1990er Jahren haben Künstlerentsendungen in Form von Atelierstipendien und Artist-in-Residence-Programmen einen großen Aufschwung erfahren. Zahlreiche private und öffentliche Kulturförderungsinstitutionen verfügen heute in Metropolen wie New York, Berlin, Bangalore oder Peking dauerhaft über Ateliers und vergeben diese auf Wettbewerbsbasis an Kunstschaaffende. In vielen Ländern sind solche Entsendungen zu einem zentralen Standbein der Kulturförderung avanciert. Diese Förderungspraxis ist alles andere als homogen; Atelierstipendien und Artist-in-Residence-Programme gibt es in den unterschiedlichsten Spielarten. Während gewisse Institutionen vornehmlich verschicken, setzen andere auf das Prinzip des Austausches oder laden primär ein, wobei es sich bei den Gastgeberinnen keineswegs allein um Organisationen aus dem Bereich der Kunst handelt. Gerade im angelsächsischen Raum haben auch Universitäten, Krankenhäuser und nicht zuletzt Gefängnisse Künstler und Künstlerinnen in Residenz.¹

Diese Form von Mobilisierung sowie die Art und Weise, wie sie sich in die Logik des Kunstfeldes einfügt, soll im Folgenden genauer beleuchtet werden. Ich werde dabei selektiv vorgehen und vor allem Bildungsfragen und Subjektivierungsprozesse ins Blickfeld rücken. In einem ersten Schritt (Abschnitt 2) beschäftigt die Frage, welche Bildungsmission zeitgenössischen Artist-in-Residence-Programmen unterliegt, wie sich diese Mission von historischen Reise- und Stipendienpraktiken unterscheidet und welche Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und vom künstlerischen Subjekt sich darin manifestieren. Das Förderinstrumentarium wird also zunächst als Phänomen in den Blick genommen, in dem sich bestimmte Auffassungen vom Künstler und seiner Arbeit dokumentieren. In einem zweiten Schritt (Abschnitt 3) interessieren die Konsequenzen dieser Entsendungspraxis – die Frage, wie Artist-in-Residence-Programme die Praxis der Kunst formen. Auch in diesem Zusammenhang stehen Fragen der Bildung im Zentrum des Interesses. Ich werde argumentieren, dass die Entsendungen eine wichtige Rolle spielen bei der Erzeugung

¹ Den umfassendsten Einblick in die Diversität von Artist-in-Residence-Programmen bietet die Internetplattform Trans Artists <http://www.transartists.nl/> (31. Juli 2009).

mobiler, kosmopolitischer Subjekte. Im Zusammenspiel mit Biographiegeneratoren fördern Artist-in-Residence-Programme chamäleonartige Profile. Vor dem Hintergrund dieser Sondierungen (Abschnitt 4) wird ausblicksartig diskutiert, ob und inwiefern die Konturen der Mobilität im Bereich der Kunst aufschlussreich sein können für die Untersuchung von Mobilitätsdynamiken in anderen Gebieten, vornehmlich in der kapitalistischen Wirtschafts- und Arbeitswelt. Diese Frage drängt sich insofern auf, als verschiedenen Thesen zufolge – vor allem gemäß der Studie von Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003) zum neuen Geist des Kapitalismus – die Praxis der Kunst in der gegenwärtigen kapitalistischen Arbeitsweise Modellcharakter hat.

Die empirische Grundlage der Diskussion umfasst verschiedenartige Quellen und Daten. Es handelt sich dabei zum einen um Dokumente, welche diese Form der Kulturförderung quasi unabhängig von der Untersuchung generiert hat (Jubiläumsbände, Broschüren, Internetauftritte von Organisationen, Protokolle von Kunstkommissionen, Erfahrungsberichte und Motivationsschreiben von Kunstschaffenden etc.). Zum anderen basiert die Studie auf ca. 35 themenzentrierten Interviews mit Kunstschaffenden, Kulturbeauftragten (vor allem aus dem schweizerischen Kontext) sowie mit Programmverantwortlichen von internationalen Künstlerstätten in New York und Paris, wo auch teilnehmende Beobachtung durchgeführt werden konnte.² In theoretischer Hinsicht orientiert sich die Untersuchung an Pierre Bourdieus Theorie der Felder kultureller Produktion (2001), am Konzept der Biographiegeneratoren von Alois Hahn (1995) sowie an soziologischen Untersuchungen zur Kultur des flexiblen Kapitalismus, insbesondere an der erwähnten Studie von Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003).

² Die Interviews wurden zwischen 2004 und 2008 durchgeführt. Im selben Zeitraum fand auch die teilnehmende Beobachtung in Künstlerstätten statt. Die interviewten Kunstschaffenden entstammen dem Bereich der bildenden Kunst; sie waren zum Zeitpunkt des Interviews mehrheitlich zwischen dreißig und fünfundvierzig Jahre alt und haben in ihrer Biographie einmal oder mehrfach von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen ein Atelierstipendium erhalten. Ausgewählt wurden sie nach dem Prinzip maximaler Kontrastierung im Hinblick auf ihre Positionen im Kunstfeld, die künstlerischen Strategien sowie die Bildungs- und Berufsbiographien.

2 Bildungsreisen und Künstlerwissen

2.1 In Auseinandersetzung mit „Meisterwerken“ wachsen

Reisestipendien und finanzierte Aufenthalte in Kunstzentren sind nichts grundsätzlich Neues, sondern vielmehr gut fünfhundert Jahre alt. Das Instrumentarium entstand an den europäischen Höfen. Um seine „Zuständigkeit für die ästhetische Gesamterscheinung des höfischen Lebens“ wahrnehmen zu können, musste der „Hofkünstler“ beweglich sein und sich stets auf der Höhe der internationalen Geschmacksentwicklung halten (Warnke 1996: 259). Aus dieser „Notwendigkeit“ heraus entwickelte sich das Instrumentarium der Künstlerentsendungen (Warnke 1996: 259). Später wurden Reisestipendien und finanzierte Aufenthalte in Kunstzentren häufig im Kontext von Kunstakademien institutionalisiert. Das prominenteste Beispiel ist wohl der im Jahre 1666 gegründete *Prix de Rome* beziehungsweise die Gründung der *Académie de France* in Rom (Pevsner 1986 [1940]: 106; Boime 1984; Grunchev 1984). Bei allen Differenzen ist den verschiedenen historischen, höfischen bzw. akademischen Formen gemein, dass in ihren Konzeptionen den Kunstwerken am Entsendungsort zentrale Bedeutung zukommt. Kunstschaffende wurden vornehmlich ‚verschickt‘, um in Auseinandersetzung mit bedeutsamen Werken in der eigenen Praxis weiterzukommen. Das Kopieren von „Meisterwerken“ gehörte lange Zeit zu den zentralen Komponenten der Künstlerausbildung und war bis ins 19. Jahrhundert die wichtigste Lernmethode an den Kunstakademien (Krieger 2007: 19f.; Goldstein 1996: 115-136).³ Die Auffassung, dass die Nähe zu ‚großen‘ Kunstwerken Voraussetzung ist, um sich künstlerisch zu entwickeln, kommt pointiert in einem Brief des Künstlers Asmus Jakob Carstens (1754 – 1798) aus dem Jahre 1796 zum Ausdruck. Carstens war seit 1790 als Lehrer an der Berliner Akademie tätig; von dieser erhielt er ein Stipendium für Rom. Bereits im ersten Jahr hatte er es offenbar versäumt, wie vereinbart „Berichte und Proben seiner Arbeit nach Berlin zu schicken“ (Pevsner 1986 [1940]: 193). Er wurde dafür gerügt, sein Stipendium wurde aber gleichwohl um ein Jahr verlängert. Nach Ablauf dieser Dauer weigerte sich Carstens nach Berlin zurückzukehren und schrieb am 20. Februar 1796 an den Akademiedirektor 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.“ (Pevsner 1986 [1940]: 195)

³ Zur modernen bzw. zeitgenössischen Künstlerausbildung vgl. Ruppert (1998); Schneemann/Brückle (2008).

Dieser Brief zählt zu den ersten anti-akademischen Schriften und hat deshalb einige Bekanntheit erlangt (Bätschmann 1997: 65). Carstens geht auf Konfrontation mit der Berliner Akademie, indem er die Rückkehr verweigert; gleichwohl bewegt er sich innerhalb der akademischen Argumentationslogik, insofern er die notwendige Nähe zu den *besten Kunstwerken* als Rechtfertigung anführt.

Auch in die Konzeption und Beurteilung von gegenwärtigen Künstlerentsendungen sind in vielfältiger Weise Bildungsfragen verstrickt. Die Auffassung von Bildung sowie das dabei unterlegte Verständnis von Künstlerwissen haben sich jedoch stark verändert. Die Kunst in den Metropolen ist in eigentümlicher Weise abwesend beziehungsweise in Schweigen gehüllt und die Bildungsmission ist primär – wörtlich oder sinngemäß – auf „Horizontenerweiterung“ ausgerichtet. Diese Mission soll im Folgenden in den Blick genommen werden. Zuvor ist jedoch kurz zu skizzieren, welche weiteren Komponenten (neben den Bildungsfragen) eine wichtige Rolle bei der Rechtfertigung von Atelierstipendien spielen und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Es handelt sich dabei vor allem um Fragen der räumlichen Infrastruktur sowie um Vernetzungsmöglichkeiten. Aspekte der Infrastruktur sowie Fragen der Vernetzung der Stipendiatinnen mit den jeweiligen Akteuren vor Ort sind in den Konzeptionen und Wahrnehmungen von nahezu allen Atelierstipendienprogrammen bedeutsam. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass generell die Relevanz von räumlich-materiellen Ressourcen einerseits und von sozialem Kapital andererseits für die künstlerisch-freiberufliche Tätigkeit weitgehend unbestritten sind (Glauser 2009). Doch zugleich gibt es kaum Programme, die sich ausschließlich auf diese beiden Komponenten stützen und nicht auch auf Bildungsfragen rekurren, vor allem wenn es um die Deutung des Ortswechsels geht, der ja typischerweise mit Artist-in-Residence-Programmen verbunden ist. Das gilt ganz besonders für die Wahrnehmungen und Urteile von Kunstschaaffenden.⁴ Wenn also im Folgenden primär von Bildungsfragen die Rede ist, so soll dies keineswegs implizieren, dass sich die Artist-in-Residence-Praxis ausschließlich aus diesen speist. Sie bilden jedoch einen konstitutiven, häufig unterschätzten Bestandteil dieser Art von Kulturförderung.

⁴ Die Aspekte der Infrastruktur und der Vernetzung leiden im Hinblick auf die Ortswechsel an ‚Unterbestimmung‘ bzw. an einem Legitimationsdefizit. Raum und Geld könnten auch direkt vor Ort zur Verfügung gestellt werden. Das Argument der Infrastruktur für sich genommen kann die „Verschickung“ nicht rechtfertigen. Die Erweiterung des Netzwerkes ist diesbezüglich ein stärkeres Argument – zumindest was Kunstmetropolen wie New York, Berlin oder London betrifft. Das Gebiet der bildenden Kunst ist in Zentren gegliedert und zeichnet sich durch eine hohe Bedeutsamkeit von informellen Kontakten aus. Die leibhaftige Präsenz des Künstlers in einer Kunstmetropole ist denn auch typischerweise Bedingung dafür, sich in diesem Feld etablieren zu können. Doch sind es lediglich einzelne Positionen, die in der Vernetzung den einzig legitimen, „professionellen“ Zweck von Residenzen sehen. Viele Aufenthalte jenseits der Zentren können diesem Anspruch nicht gerecht werden; zudem scheinen Rechtfertigungen des Ortswechsels rein mit Verweis auf die Akkumulierung von sozialem Kapital mit der „künstlerischen illusio“ (Bourdieu) zu kollidieren.

2.2 Mission „Horizontenerweiterung“

Die Bildungsideale der Kulturbeauftragten und Kunstschaffenden, wie sie sich im empirischen Material rekonstruieren lassen, konvergieren über weite Strecken. Zwar sprechen Kunstschaffende anders als Kulturbeauftragte kaum je explizit von „Horizontenerweiterung“; ihre Darstellungen sind jedoch implizit mindestens so sehr in diesen Diskurs involviert. Die Ideale der Unabhängigkeit, der Weltgewandtheit und des Kosmopolitischen sind zentrale Referenzen in der Art und Weise, wie Kunstschaffende die Aufenthalte in der Fremde reflektieren. Bemerkenswert hierbei ist, dass das Bildungsziel der wörtlichen oder sinngemäßen Horizontenerweiterung primär das Profil der Künstlerperson betrifft und eher indirekt an Fragen der künstlerischen Arbeit im engeren Sinne gebunden ist.⁵

Die Berufung auf Horizontenerweiterung ist eine zweiseitige Figur: Artist-in-Residence-Programme werden als Möglichkeit wahrgenommen, a) sich vom angestammten Kontext zu distanzieren und b) sich an neue, unbekannte Kontexte anzunähern. Teils ist die eine, teils die andere Seite in der Argumentation stärker gewichtet. Ich werde im Folgenden skizzieren, wie sich die besagten Ideale in den Erzählungen von Kunstschaffenden abzeichnen. Was die Distanzierungsmöglichkeit anbelangt, so wird diese nicht allein mit dem Reiz der Abwechslung, sondern entscheidend auch mit der Pflicht assoziiert, die eigene Daseinsweise quasi von außen einem (kritischen) Blick zu unterziehen. Atelierstipendien sollen dieser Sichtweise zufolge dabei helfen, die eigene Herkunft zu reflektieren und sich von lokalpatriotischen Engführungen zu befreien. Bemerkenswert ist, dass diese Dynamik als etwas thematisiert wird, das überhaupt für alle Menschen „wertvoll“ sei, ganz besonders aber für Kunstschaffende. So betont ein Künstler, der mit Ende zwanzig ein Stipendium für New York erhalten und sich später ganz im Herzen der Kunstwelt niedergelassen hat:

„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, ja. [...] 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.“⁶

Die besondere Bedeutung im Falle von Kunstschaffenden wird indes nicht genauer begründet. Sie wird so eingeführt, als bedürfte sie keiner weiteren Erklärung. Dass

⁵ Während die Effektivität von Atelierstipendien als Mittel der Kulturförderung in anderen Hinsichten teils als fraglich beurteilt oder relativiert wird, ist ihre Wirksamkeit bezüglich der „Horizontenerweiterung“ kaum umstritten. Ateliereaufenthalte werden denn auch häufig dahingehend legitimiert, dass sie für alle Kunstschaffenden – egal welche künstlerische Praxis sie konkret ausüben – Horizont erweiternd und somit wertvoll seien.

⁶ Interview Künstler B, 2004

Kunstschaffende auf der Höhe des Zeitgeistes sein sollen und eine gewisse Distanz gegenüber dem Herkunftskontext brauchen, wird als selbstevident unterstellt.

Die Ideale der Weltgewandtheit und des breiten Horizontes manifestieren sich primär auch im Lob, dank Atelierstipendien an neue, unbekanntere Kontexte herangeführt zu werden. Konkret äußert sich diese Ansicht dadurch, dass der Wunsch, einige Monate als Stipendiat oder Stipendiatin beispielsweise in Kairo, Berlin oder Genua zu verbringen, maßgeblich mit dem Interesse am jeweiligen Ort begründet wird. Damit zusammenhängend sind Erzählungen von unternommenen Erkundungstouren und Spaziergängen am Aufenthaltsort nahezu omnipräsent. Verschiedentlich betonten Künstlerinnen und Künstler in den Interviews, dass sie im Rahmen solcher Streifzüge auf Dinge gestoßen sind, die sie später – teils Jahre danach – konkret in ihrer Arbeit aufgegriffen haben. Kunstschaffende, die im Medium der Photographie arbeiten oder einen quasi ethnographischen Zugang pflegen, erzählen, dass sie Spaziergänge gezielt als Arbeitsinstrumente einzusetzen begannen, also gewissermaßen vorsätzlich spazieren gegangen sind, in der Hoffnung, auf interessante Dinge und Ansichten zu stoßen. Auch werden die Ortswechsel gerne als Kreativitätstechnologie reflektiert, ganz im Sinne von Robert Walsers Ausspruch: „Neue Umgebungen bringen in uns selbst Neuheit hervor.“ (Walser 2003 [1929]: 90) Bedeutsam in unserem Zusammenhang ist, dass sich die erzählten Erkundungstouren und das Programm der Horizonterweiterung nicht auf die Frage nach der künstlerischen Ausschöpfung ‚reduzieren‘ lassen, sondern auch auf Probleme der Persönlichkeitsbildung verweisen und zumindest partiell den Charakter eines Selbstzwecks haben.⁷

Kunst vor Ort – Ausstellungen in Museen oder Galerien etwa – spielen in den Narrationen, wie oben bereits angedeutet, kaum eine Rolle. Wenn von Kunst hie und da die Rede ist, so handelt es sich dabei entweder um Werke aus vergangenen Epochen oder die Äußerungen sind despektierlich. An älteren Werken wird verschiedentlich Interesse bekundet – teils wird geradezu von alten Meistern wie Caravaggio oder Vermeer geschwärmt, teils wird konstatiert, zumindest bei Langeweile, Einsamkeit oder schlechten Wetterverhältnissen kunsthistorische Museen besucht zu haben. Bemerkenswert an diesen Erzählungen ist, dass sie ebenso gut von Nicht-Künstlern stammen könnten: Sie verweisen nicht darauf, dass die Betrachterin gewissermaßen im selben Gebiet arbeitet. Es gibt keine erzählerischen

⁷ Anders als im 19. Jahrhundert, als die *Flâneuse* weitgehend abwesend oder zumindest unsichtbar war, tauchen Erkundungstouren intensiv auch in Erzählungen der interviewten Künstlerinnen auf (Wolff 1985). So erinnert sich Künstlerin E an ihren ersten Aufenthalt in Paris, im Alter von Mitte zwanzig: „Ich habe mal in eine große Stadt gewollt und ich habe Paris interessant gefunden wegen den Museen. Ich habe alle Museen sehen wollen. Und ich habe, glaube ich, fast alle Museen gesehen mit allen kleinen ‚Chrozi‘-Museen, die es gibt in der ganzen Stadt, und natürlich die ganze Stadt erkundet, die ganze Banlieue, alle Flohmärkte, das gehört ja alles auch dazu. Und natürlich die ganzen Schaufenster haben mich interessiert, Bäckereien, Torten, einfach wie Sachen präsentiert werden in so einer Stadt. Darin sind ja die Franzosen gut, die machen das wahnsinnig schön. Und das habe ich ein Jahr lang studiert, die Straße, die Museen, die Leute, die Sprache.“ Interview Künstlerin E, 2007 – Zur Figur des *Flâneurs* vgl. Ferguson (1997); Ferguson (1994); Gebhardt/Hitzler (2006); Tester (1994).

Brücken zwischen dem Gesehenen und der eigenen künstlerischen Tätigkeit. Anders als historische Positionen tauchen zeitgenössische Arbeiten und Ausstellungsmodi in den Interviews höchstens in abgewerteter Form auf, ganz nach dem Motto: *Jedem Künstler ist es recht, spricht man von anderen Künstlern schlecht*. So berichtet ein Künstler über die künstlerische Produktion, die er anlässlich seines Aufenthaltes in Berlin gesehen haben will:

„Il y a plein de bonne volonté, je trouve, là-bas, mais je trouve que le niveau artistique n'est pas très bon. C'est, par exemple, ce n'est pas une ville où il y a beaucoup de collectionneurs, donc ce n'est pas une ville où il a les bonnes galeries et il y a donc, il y a des collectionneurs, mais par rapport à la taille, à l'importance, il y a beaucoup de bricolage à Berlin.“⁸

Fast identisch äußert sich ein anderer Stipendiat, der betont, in Berlin sei „die Qualität nicht wahnsinnig hochstehend.“⁹ Auch was zeitgenössische Kunstaussstellungen in New York betrifft, finden sich abwertende Bemerkungen. So schreibt ein Stipendiat an seinen Künstlerfreund in der Schweiz: „Schönes Wetter nun und so bin ich recht froh gestimmt. Die Arbeit rollt flott. Ausgedehnte Entdeckungsreisen quer durch Manhattan. An Kunst gibt es wenig. Biennale hier ist Mist. Freu mich, dich und damit gute Kunst zu sehen.“¹⁰ Die typische Distanzierungsleistung gegenüber der Kunst in New York geschieht indes weniger auf der Basis von negativ beurteilter Qualität, sondern in Form von expliziertem Desinteresse. Mehrfach taucht in den Interviews die Bemerkung auf, dass New York sehr gefallen habe – dass man sich in die Stadt „verliebt“ habe, sich das Wohlgefallen jedoch *nicht* auf die Kunstszene beziehe. Wörtlich genommen wecken die Erzählungen den Eindruck, als hätte kaum je ein entsandter Künstler, eine entsandte Künstlerin, etwas Interessantes an zeitgenössischer Kunst in den heute vitalsten Zentren New York, Berlin oder London gesehen.

2.3 Antiakademisches, modernes Künstlersubjekt

Die restringierte Thematisierung von zeitgenössischer Kunst in Kunstmetropolen zieht sich quer zu Differenzen in den künstlerischen Positionen hin und eint die ansonsten relativ stark ausdifferenzierte Landschaft. Wie ist dieses eigentümliche Schweigen zu interpretieren?¹¹ Die erzählerische Konstellation als Tatsachenbericht zu nehmen und aus ihr zu schließen, die Kunst in den Kunstmetropolen sei für die Stipendiatinnen schlicht kein Thema, wäre verfehlt. Tatsächlich besuchen Kunstschaaffende – einige eher selten, andere ausgesprochen häufig – Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, nicht zuletzt am Atelierort. Diese Einsicht

⁸ Interview Künstler G, 2005

⁹ Interview Künstler A, 2004

¹⁰ Interview Künstler W, 2004

¹¹ Zur grundlegenden Problematik der „Schweigsamkeit des Sozialen“ vgl. Hirschauer (2001).

gründet in teilnehmender Beobachtung sowie in gezielten Nachfragen unter Kunstschaffenden. Die Art der (Nicht-)Thematisierung spricht weniger für Irrelevanz und Desinteresse denn für ein Tabu. Dieses Tabu dürfte zum einen mit der in Kunstmetropolen verschärften Konkurrenz zwischen Kunstschaffenden zusammenhängen¹², zum anderen und vor allem mit einem Künstlerbild, das maßgeblich in den Prinzipien der Originalität und Authentizität fußt.¹³ Die „Unmöglichkeit“, über die Arbeiten anderer zeitgenössischer Kunstschaffender anders als despektierlich zu reden (Ausnahme: Künstlerfreunde), gründet meiner These nach vornehmlich in diesem Selbstverständnis. Künstlerische Arbeit wird denn auch von den untersuchten Kunstschaffenden mehrheitlich als Akt einer persönlichen, direkten Auseinandersetzung mit der umgebenden Wirklichkeit gedeutet, wobei der Künstlerperson als Medium eine Schlüsselposition attestiert wird. Kunst besteht dieser Perspektive zufolge primär in der Fähigkeit, etwas Singuläres zu kreieren, das neue, einzigartige Sichtweisen auf einen Gegenstand eröffnet. Diese Perspektive ist stark vom Ethos des Selbermachens geprägt. Die Zugänge anderer zu thematisieren ist hierbei nicht nur quasi überflüssig, sondern geradezu verdächtig. Es scheint an einer legitimen Sprache zu fehlen, die das eigene Produzieren zu den Praktiken anderer in Beziehung zu setzen erlaubte. Vermutlich tritt diese Schwierigkeit im Kontext von Atelierstipendien verschärft zu Tage. Gerade weil Reisestipendien für Kunstschaffende jahrhundertlang sinnlogisch eng an die Mission geknüpft waren, in der Nähe ‚großer‘ Kunst zu wachsen und durch die Auseinandersetzung mit Meisterwerken die eigene Praxis zu verbessern, ist Kunst am Aufenthaltsort von vornherein im Verdacht, als Orientierungspunkt und Vorbild zu fungieren, was die Thematisierung erschweren mag. Doch ist dieses Tabu vor allem auch im Kontext ideengeschichtlicher Konstellationen zu sehen und genealogisch, mit Blick auf die Geschichte des hier relevanten Künstlerbildes, zu diskutieren.

Idealtypisch zugespitzt lässt sich festhalten, dass das Künstlerbild, das in den Erzählungen der Entsendungspraxis aufscheint, eine (häufig als naturwüchsig typisierte) Affinität zur Mobilität, ausgeprägter Weltbezug, offene oder latente Kritik am Spezialistentum sowie das Denken des Künstlers als ‚ganze Person‘ umfasst und – wie erwähnt – maßgeblich um die Prinzipien der Originalität, der Wahrhaftigkeit und der Weltgewandtheit organisiert ist. Dieses Konzept vom künstlerischen Subjekt fügt sich in die Tradition des modernen Künstlerbildes ein, das im 19. Jahrhundert als Gegenentwurf einerseits zum kapitalistischen Unternehmer, andererseits zum akademischen Ausbildungsprogramm und der damit verbundenen Auffassung von künstlerischer Praxis formuliert wurde. Der Kampf der Maler gegen die Akademie im 19. Jahrhundert wurde in Paris, dem damaligen Zentrum der Malerei, maßgeblich mit Hilfe von Schriftstellern ausgetragen. Ohne deren „Kompetenz als Formulierungsspezialisten“ hätten sich die Maler, wie Pierre Bourdieu schreibt, kaum erfolgreich gegen die Akademie und deren damals höchst umfassende Deutungsmacht

¹² Zur Bedeutung von Konkurrenz im Bereich der Kunst vgl. Prochno (2006).

¹³ Zur Geschichte des Authentizitätsbegriffs vgl. Knaller (2006); Knaller/Müller (2006).

durchsetzen können.¹⁴ Wichtige Figuren bei diesen Auseinandersetzungen waren u.a. Charles Baudelaire und Emile Zola. Beide haben Kunstkritiken verfasst und waren relativ unmittelbar in die Deutungskämpfe involviert. Im Zusammenhang mit den Atelieraufenthalten ist vor allem Baudelaire's Text „Der Maler des modernen Lebens“ interessant (Baudelaire 1989 [1863]). Im Zentrum dieser Skizze steht das anonymisierte Künstlersubjekt M.G., das Baudelaire in einem (durchaus normativen Sinne) als Idealtypus beschreibt – als herausragende Figur, die über bestimmte Tugenden verfügt und eine Haltung vertritt, die, so die Darstellung, dem Problem der Kunst in optimaler Weise gerecht wird.¹⁵ Baudelaire beschreibt dieses Subjekt als „wirklicher Kosmopolit“ und konstatiert:

„Als ich ihm endlich begegnete, entdeckte ich als erstes, dass ich es nicht eigentlich mit einem *Künstler*, sondern eher mit einem *Mann von Welt* zu tun hatte. Man verstehe das Wort *Künstler* hier bitte in einem sehr engen, das Wort *Mann von Welt* in einem sehr weiten Sinne. *Mann von Welt*, das heißt ein Mann der ganzen Welt, ein Mann, der die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift; *Künstler*, das heißt Spezialist, ein Mann, der mit seinen Malutensilien so verhaftet ist wie der Leibeigene mit der Scholle.“ (Baudelaire 1989 [1863]: 219)¹⁶

Der ideale Künstler ist dieser Perspektive zufolge mehr als ein Spezialist; Baudelaire spricht von einer „funkelnden Persönlichkeit“ und macht die Präsenz der Künstlerperson im Werk als Qualitätskriterium geltend. Die Betonung der Präsenz des Künstlers im Werk findet sich auch in den Schriften von Emile Zola. In seiner Verteidigung von Edouard Manets Olympia, die 1865 im Salon einen veritablen Skandal ausgelöst hat, fasst Zola die Präsenz des Künstlers im Werk geradezu leiblich, wenn er schreibt: „Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui.“ (Zola 1989: 122)

Im Hinblick auf das Ausgangsproblem, nämlich die Frage, weshalb Künstler kaum anders als despektierlich über die Kunst von anderen sprechen können, ist nun vor allem interessant, dass die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts die Prinzipien der Originalität und Wahrhaftigkeit in Abgrenzung zu Imitation und Kopie diskutierten. Das Prinzip der Nachahmung – lange Zeit

¹⁴ Die Entmachtung der Kunstakademien war ein wesentlicher Schritt in Richtung Autonomisierung des künstlerischen Feldes. Bourdieu (2001: 220) fasst die Konstellation folgendermaßen: „Ohne die Hilfe der Schriftsteller hätten die mit der Académie und dem bürgerlichen Publikum brechenden Maler die Konversion, die sich ihnen aufdrängte, wohl nicht erfolgreich durchführen können. Aufgrund ihrer spezifischen Kompetenz als Formulierungsspezialisten und gestützt auf die Tradition ihres Bruchs mit der ‚bürgerlichen‘ Ordnung, die mit der Romantik innerhalb des literarischen Feldes eingezogen war, waren jene prädestiniert dazu, die Arbeit der ethisch-ästhetischen Konversion zu begleiten, die die Avantgarde der Maler vollzog, und die symbolische Revolution dadurch umfassend zu verwirklichen, dass sie mit der Theorie des L'art pour l'art die Notwendigkeiten der neuen Ökonomie der symbolischen Güter zu explizit postulierten und akzeptierten Grundsätzen erhoben.“

¹⁵ Walter Benjamin konstatiert mit Blick auf diese Konzeption vom Künstler: „Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt.“ Benjamin (1991: 570).

¹⁶ Zur Philosophie des Weltbürgertums vgl. Appiah (2007).

die dominierende Konzeption von Kreativität und an den Akademien in Form der Lerntechnik des Kopierens institutionalisiert – fungierte als eigentlicher Absetzungspunkt (Krieger 2007: 20; Prochno 2006: 13). Das ästhetische Programm der Nachahmung wurde mit der Durchsetzung des modernen, antiakademischen Künstlerbildes diskreditiert. Obgleich die Akademiekünstler freilich nicht einfach nur nachgeahmt und kopiert hatten, sondern ihrerseits dem Anspruch ausgesetzt waren, singuläre Werke zu produzieren, wurde ihre Arbeit in der Folge als zwar technisch hochstehend, aber blutleer und deshalb künstlerisch bedeutungslos abgetan. Dass es für die untersuchten zeitgenössischen Kunstschaffenden so schwierig beziehungsweise scheinbar unmöglich ist, quasi neutral über die Praktiken anderer zu sprechen, dürfte aufs Engste mit der Vergangenheit des Originalitätskonzepts zusammenhängen. Die Gegenüberstellung von Original und Kopie wie auch die Tabuisierung des Prinzips der Nachahmung sind in der Vergangenheit zwar nicht unhinterfragt geblieben. Insbesondere im Rahmen von künstlerischen Strategien der Appropriation Art in den 1980er Jahren wurden diese neuralgischen Punkte des modernistischen Kunstverständnisses in radikaler Form bearbeitet (vgl. Graw 2003; Velthuis 2005). Doch von einer generellen Dekonstruktion der Prinzipien der Originalität und der Wahrhaftigkeit im Kunstsystem kann gleichwohl keine Rede sein. Die Vision des modernistischen Einzelgenies ist nach wie vor sehr wirkungsmächtig. Manche Äußerungen nicht nur von Kunstschaffenden, sondern auch von Kulturbeauftragten, hören sich geradezu wie Baudelaire-Zitate an – in deutscher Übersetzung. Gänzlich unangefochten ist das skizzierte Künstlerbild jedoch nicht. Gegenläufige Dynamiken sind im Rahmen meiner Studie punktuell in Form von vergleichsweise rationalistischen, dialogischen Vorstellungen von künstlerischer Arbeit aufgetaucht, und zwar bezeichnenderweise bei Kunstschaffenden, die zu zweit beziehungsweise im Kollektiv arbeiten, dem Medium der Diskussion einen zentralen Stellenwert attestieren und ursprünglich in der Welt des Theaters sozialisiert wurden.

3 Über die Erzeugung mobiler, kosmopolitischer Subjekte

Die Ideale der Weltgewandtheit und des Kosmopolitismus strukturieren Wahrnehmung und Rechtfertigung von Atelieraufenthalten. Die damit assoziierte „Horizontenerweiterung“ wird von den Akteuren zumindest partiell als Selbstzweck aufgefasst. Doch diese Mission hat auch bedeutsame funktionale Komponenten, die von Kunstschaaffenden und Kulturbeauftragten eher selten explizit reflektiert werden.

3.1 Kulturpolitisches Beweglichkeitstraining

Durch Residenzen in der Fremde – ob sie nun in Island, New York oder Peking stattfinden – erlangen Künstlerinnen und Künstler quasi Vertrautheit mit unvertrauten Situationen. Wie Alfred Schütz (1972b [1945]: 73) in seinem Aufsatz „Der Heimkehrer“ betont, gibt es, paradox formuliert, auch „eine Routineart, um mit dem Neuartigen fertig zu werden“. Die Gewöhnung an ungewohnte Konstellationen ist im gegenwärtigen Feld der Kunst alles andere als eine marginale Kompetenz, sondern weitgehend eine Notwendigkeit. Dies gründet in der eingangs erwähnten globalen Diffusion von Ausstellungsinstitutionen und vor allem in der Durchsetzung ortsspezifischer Praktiken. Häufig erfordern die Interventionen vorbereitende Untersuchungen beziehungsweise Feldstudien vor Ort. Darüber hinaus sind die Kunstschaaffenden, die so arbeiten, am Ausstellungsort häufig in Materialfragen involviert, da entweder aus Kostengründen und/oder aus konzeptuellen Überlegungen heraus die für eine Installation gebrauchten Materialien am Ausstellungsort organisiert werden. Ohne eine gewisse Weltgewandtheit ist es kaum möglich, sich am sozialen Spiel der Kunst zu beteiligen.

Atelieraufenthalte in der Fremde finden typischerweise relativ früh in einer Künstlerbiographie statt und sind hinsichtlich der Aneignung eines mobilen, kosmopolitischen Habitus von zentraler Bedeutung. Im Rahmen solcher Aufenthalte lernen Kunstschaaffende gewissermaßen, sich als mobile Subjekte zu erfahren. Diese Bildungsprozesse, die einerseits die Selbstwahrnehmung, andererseits die „Außendarstellung“ betreffen, werden durch den Umstand verstärkt, dass Kunstschaaffende, die ein Atelierstipendium bekommen haben, in den verschiedensten Zusammenhängen aufgefordert werden, ihre Erfahrungen zu thematisieren. Während ein Künstler, dem ein (rein finanzieller) Werkbeitrag zugesprochen wurde, kaum je nach seinen Erlebnissen während dieser Zeit befragt wird, werden (aktuelle oder heimgekehrte) Artists in Residence nahezu permanent dazu aufgefordert, über ihren Aufenthalt und dessen Bedeutung für die Arbeit zu erzählen. An dieser Generierung von Erzählungen sind u.a. Medien (Zeitungen, Fernsehen etc.), Interessengruppen, kulturelle Institutionen wie Museen, Kunsthallen und Galerien sowie nicht zuletzt die Sozialforschung beteiligt. Artists in Residence werden in Lokalzeitungen portraitiert, in Diskussionsgruppen eingeladen, und nahezu jeder Jubiläumsband einer Kulturförderungsinstitution besteht aus einschlägigen Portraits. Bemerkenswert ist, dass

auch Kunstschaffende, die noch weitgehend unbekannt sind, zu Wort kommen dürfen. Residenzen autorisieren augenscheinlich zum Sprechen – ganz nach dem Motto: *Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen*. Kunstschaffende werden zwar weitgehend standardmäßig verschickt, die erzählten Erfahrungen unterliegen nichtsdestoweniger einem Originalitätszwang. Kunstschaffende halten denn auch nicht damit zurück, anekdotenreiche Schilderungen und skurrile Geschichte zum Besten zu geben, etwa davon, als Stipendiat im indischen Varanasi Stammgast in einem Freiluftkrematorium gewesen zu sein und Halluzinationen produzierenden „Special Lassi“ genossen zu haben (Der kleine Bund 2008: 4f.).

3.2 Erzählte Mobilität – Biographiegeneratoren

Die einschlägigen Erzählmedien (Interviews, Jubiläumsschriften etc.) fungieren als „Biographiegeneratoren“ im Sinne von Alois Hahn. Angesichts der zahlreichen Formen, die dem Individuum in der modernen Gesellschaft zur Selbstthematisierung zur Verfügung stehen, spricht Hahn von einer „Bekennnisgesellschaft“, wobei er betont, dass weder das Reden noch das Zuhören als selbstevident zu betrachten sind:

„Dieser Hang, sich selbst zum Thema zu machen, entspringt keinesfalls einem ‚natürlichen‘ Instinkt, sondern beruht auf institutionellen Veranlassungen. Wir reden nicht von selbst so über uns selbst, wie wir es tun, sondern weil wir gelernt haben, dies je nach Gelegenheit auf bestimmte Weise zu tun. Schon deshalb ist das Reden über sich an spezielle Voraussetzungen geknüpft, weil wir ja Zuhörer, Leser, Zuschauer brauchen, um uns zu offenbaren. Und die Bereitschaft, anderen Aufmerksamkeit zu schenken, wenn sie sich mitteilen, ist vielleicht noch weniger selbstverständlich als die Selbstenthüllung als solche.“ (Hahn 1995: 127)

Die möglichen Selektionen und Thematisierungsebenen werden durch die jeweiligen institutionellen Formen der Selbstthematisierung vorgezeichnet. Diese Formen sind soziologisch von Interesse, weil sie, wie Hahn (1995: 128) betont, „mit der Entstehung des Selbst als sozialer Struktur verwoben sind“: „Soziale Formen der Selbstthematisierung fungieren als ‚Generatoren‘ eines bestimmten Typs von handlungsfähigen Personen, ohne die umgekehrt bestimmte Typen von Gesellschaft undenkbar wären.“¹⁷ Bezogen auf die entsandten Künstler bedeutet dies davon auszugehen, dass die ‚geforderten‘ Erzählungen auf die Selbstwahrnehmung zurückwirken und maßgeblich dazu beitragen, dass ein mobiles Selbstkonzept entsteht, ohne das die intensiven Mobilitätsdynamiken im Kunstfeld kaum denkbar wären.

¹⁷ Zu den institutionellen „Bekennnisgeneratoren“ zählt nicht zuletzt die Sozialforschung. Vgl. zur Tradition des Künstlerinterviews Wuggenig (2007).

Entkoppelungen sind freilich nicht auszuschließen. Gerade die Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, die einen Aufenthalt außerhalb abendländischer Kulturen – etwa in Kairo oder Peking – verbracht haben, machen deutlich, dass die Residenzen störungsanfällig sind und die erzieherische Mission – die Generierung nomadischer Dispositionen – durchaus scheitern kann. Nicht selten gibt es einen markanten Unterschied zwischen den Idealen der Weltgewandtheit auf der einen und den konkreten Erfahrungen auf der anderen Seite. Ein Aufenthalt in der Fremde muss keineswegs zwangsläufig ein chamäleonartiges Profil fördern und die Überzeugung nähren, ein kulturell flexibles Wesen zu sein. Doch entscheidend ist: Auch wenn ein Aufenthalt vornehmlich irritierende Erfahrungen beschert, erzeugt das Residenz-System auf verschiedenen anderen Ebenen gleichwohl mobile Subjekte. Weitgehend unabhängig davon, was eine Künstlerin oder ein Künstler während eines Auslandsaufenthaltes erlebt hat, fließt dieser in vielfältiger Weise in die Erzählung der eigenen Biographie ein. Dies gilt zum einen für die oben skizzierten geforderten Diskursivierungen, zum anderen aber auch für eine Vielzahl anderer Narrationen: Auf Atelieraufenthalte wird im Rahmen von Werk- und Ausstellungstiteln zurückgegriffen („Made in...“ ist der Klassiker), sie werden im Curriculum Vitae – häufig in einer eigens dafür reservierten Rubrik – ausgewiesen und nicht zuletzt in Dokumentationen und Katalogen verarbeitet. Residenzen bilden einen Fundus, aus dem Kunstschaffende selbst, aber auch andere Akteure des Kunstfeldes in vielfältiger Weise schöpfen, um ein bestimmtes künstlerisches Subjekt und dessen Arbeit zu thematisieren. Die Atelieraufenthalte werden rege genutzt und nähren nahezu zwangsläufig die Imagination eines weit gereisten, kosmopolitischen Subjekts.

Dieses intensive Thematisieren der Auslandsaufenthalte gründet wohl darin, dass ein mobiles Profil im gegenwärtigen Kunstsystem nicht allein eine funktional notwendige Anforderung darstellt, sondern auch einer Norm entspricht. Einhergehend mit der ausgeprägten Mobilität erfreut sich seit gut zwanzig Jahren das Bild des „Nomaden“ größter Beliebtheit: Sich selbst als „Nomade“ zu bezeichnen – dieser Versuchung konnte in den vergangenen Jahren kaum ein erfolgreicher Künstler widerstehen (vgl. Schneemann/Welter 2008: 16; Haehnel 2006).¹⁸ Es existiert im Kunstfeld eine ausgeprägte Beweglichkeitsnorm, an der auch Residenz-Programme mitwirken. Die ideale Künstlerin zeichnet sich durch eine ausgeprägte kulturelle Flexibilität beziehungsweise durch die Fähigkeit aus, sich nahezu unbeschränkt auf unbekannte Konstellationen einzulassen, ohne sich an diese zu verlieren (Bydler 2004: 11).¹⁹ Sie ist gewissermaßen Gegenfigur zum Rapper, dessen Identität sich durch einen

¹⁸ Der enormen transnationalen Mobilität von Kunstschaffenden und anderen Akteuren des künstlerischen Praxisgebietes korrespondiert eine Vorliebe für Metaphern aus der Nomadologie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, vgl. Wuggenig (2005: 36); Bydler (2004). Als Beispiel für diesen Diskurs vgl. Haberl/Krause/Strasser (1990).

¹⁹ Ulf Hannerz (1992: 253) umreißt diesen normativ gefassten, chamäleonartigen Habitus folgendermaßen: „The cosmopolitan's surrender to the alien culture implies personal autonomy vis-à-vis the culture where he originated. He has his obvious competence with regard to it, but he can choose to disengage from it. He possesses it, it does not possess him.“

spezifischen, unveräußerbaren Ortsbezug konstituiert – des Rappers „Realness“ ist im Wesentlichen eine wiederholte, glaubhaft vollzogene Bezugnahme auf den lokalen Lebensraum (Klein/Friedrich: 2003). Unter den etablierten Künstlern lässt sich bezeichnenderweise ein eigentümlicher *amor fati* ausmachen, wobei Reisen zwar als Stress, aber zugleich auch als eine innere Notwendigkeit beschrieben wird. So betont ein Künstler, der jährlich eine Vielzahl von Ausstellungen bestreitet: „Ich bin nicht ein Mensch, der irgendwie länger an einem Ort bleiben und dort glücklich sein kann“.²⁰ Die Kunsthistorikerin Miwon Kwon, die sich intensiv mit den Reisetätigkeiten von Kunstschaffenden auseinandergesetzt hat, betont, dass in den vergangenen Jahren Mobilität unter Kunstschaffenden wie auch unter Wissenschaftlerinnen zu einer sinnstiftenden Angelegenheit und dominierenden Bemessungsgrundlage für Erfolg geworden sei:

„It occurred to me some time ago that for many of my art and academic friends, the success and viability of one’s work are now measured by the accumulation of frequent flyer miles. The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions in other parts of the world with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism, one could say, the more we are made to feel wanted, needed, validated, and relevant.“ Kwon (2004a: 156).

²⁰ Interview Künstler F, 2004

4 Mobilität und die Kultur des flexiblen Kapitalismus

Ist das Mobilitätsgeschehen im Feld der Kunst vergleichbar mit den Konturen in anderen Praxisgebieten, anderen Arbeitswelten? Ist die Bewegungsdynamik im Bereich der Felder kultureller Produktion – Bourdieu zählt hierzu neben dem literarischen und dem künstlerischen auch das wissenschaftliche Feld – nicht einfach ein Spezialfall?²¹ Kwon bringt in ihrer Diagnose das Gewicht der „frequent flyer miles“-Logik im Bereich der Kunst und der Wissenschaft konkret mit Einladungen in Verbindung. Personen, zu deren Alltag es gehört, solcherart engagiert zu werden, nehmen mit der Zeit Bewegung an sich als sinnstiftend beziehungsweise als Erfolgsausweis wahr, so ihre These. Zudem durchdringen sich Arbeits- und Privatleben in der Kunst und weitgehend auch in der Wissenschaft stark, was der Durchsetzung einer nomadischen Logik besonders förderlich ist. Doch bei allen feldspezifischen Eigentümlichkeiten dieser Gebiete fehlt es nicht an Parallelen zum ökonomischen Feld bzw. zur kapitalistischen Arbeitswelt.

4.1 „Projektbasierte Polis“: Bewegung als Aktivität

Es ist ein Gemeinplatz, dass im Kontext des flexiblen Kapitalismus Mobilität neben Flexibilität zu einer „Kardinaltugend“ geworden ist. Die zahlreichen soziologischen Studien zu den Verschiebungen in der kapitalistischen Wirtschafts- und Arbeitswelt seit den 1980er Jahren thematisieren nahezu ausnahmslos Mobilität als grundlegende Anforderung an das arbeitende Subjekt sowie als zentrale Dimension sozialer Ungleichheit. Hinsichtlich der Intensität und des systematischen Anspruchs wird die Problematik jedoch in höchst unterschiedlicher Weise verhandelt.²² In unserem Zusammenhang besonders interessant ist die erstmals 1999 erschienene und breit diskutierte Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* von Luc Boltanski und Ève Chiapello. Die Autoren führen die zentrale Bedeutung von Mobilität im gegenwärtigen Kapitalismus konkret auf die Diffusion von künstlerischen Wertigkeitsprinzipien in weite Teile der Arbeitswelt zurück. Vornehmlich mit Blick auf Frankreich skizzieren sie, inwiefern die kapitalistische Arbeits- und Produktionsweise um 1968 ins Kreuzfeuer der Kritik geraten ist. Forderungen nach mehr Gerechtigkeit, Gleichheit und verbessertem Arbeitnehmerschutz, vorgebracht vor allem durch Arbeiterinnen, Gewerkschaften und Intellektuelle, charakterisieren sie als „Sozialkritik“; Kritik an Standardisierung und Bürokratie – Forderungen nach mehr Autonomie, Kreativität, Selbstverwirklichung und Authentizität –, hauptsächlich durch Kulturschaffende, Intellektuelle

²¹ Hinsichtlich des Kunstfeldes entzündet sich diese Frage vornehmlich am Umstand, dass die Mobilität der Kunstschaffenden aufs Engste mit den spezifischen institutionellen Mustern dieses Praxisgebietes verknüpft und semantisch-ideengeschichtlich stark abgestützt ist.

²² Vgl. Bröckling 2007; Castel 2000; Hirsch/Roth 1986; Koppetsch 2006; Menger 2006; Neckel 2008; Rosa 2005; Sennett 2007; Sennett 1998; Voss/Pongratz 2003; Voss/Pongratz 1998. – Besondere Aufmerksamkeit wird der Problematik der Mobilität in den Studien von Bauman (2008); Bauman (2007); Boltanski/Chiapello (2003); Cresswell (2006) und Sassen (1998) zuteil.

und Ingenieure artikuliert, werden der „Künstlerkritik“ zugerechnet (Boltanski/Chiapello 2003: 213-225). Den Autoren zufolge konnte das kapitalistische System aus der Krise um 1968 gestärkt hervorgehen, weil es ihm gelang, die „Künstlerkritik“ über weite Strecken einzuverleiben.²³ Auf der Basis einer vergleichenden Studie von Managementliteratur aus den 1960er und 1990er Jahren führen Boltanski und Chiapello (2003: 100-146) typische Merkmale der gegenwärtigen Arbeits- und Betriebsorganisation sowie deren Rechtfertigung auf diesen Inkorporationsprozess der „Künstlerkritik“ zurück: Flexibilisierte Arbeitszeiten und individualisierte Stellenprofile, projektorientiertes Arbeiten und netzwerkartige Organisationsstrukturen, flache Hierarchien, Ausrichtung auf Teamarbeit, Firmen in Firmen, vermehrte Selbstverantwortung und Selbstkontrolle, Selbstmanagement als Pflicht, verstärkter Personalismus sowie Kritik an der Unterscheidung von Arbeits- und Privatleben, Betonung von Kreativität und Innovation, Stilisierung von Ungebundenheit sowie die Fähigkeit, Netzwerke zu generieren und sich in diesen zu bewegen. Für das Anforderungsprofil des Managers, der ein „kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften“ sein soll, lässt sich durchaus der Künstler als Idealbild ausmachen (Meisel/Wuggenig 2005: 20).²⁴

Mobilität ist den Autoren zufolge im flexiblen Kapitalismus wichtig, um Kontakte knüpfen und so die Chancen erhöhen zu können, nach Ablauf eines Projekts in ein nächstes integriert zu werden. Mobilität fungiert in diesem Zusammenhang primär als Mittel zum Zweck. Ihr kommt jedoch darüber hinaus als „Aktivität“ hohe Bedeutung zu. Um dieses Argument nachvollziehen zu können, sind ihre Thesen zur „projektbasierten Polis“ genauer in den Blick zu nehmen. Die Autoren gehen von der Grundannahme aus, dass Gesellschaftsstrukturen (nicht zuletzt auch die kapitalistische Arbeits- und Wirtschaftsform) einem Imperativ der Rechtfertigung unterliegen. In Anlehnung an Max Weber und basierend auf der Schrift *Über die Rechtfertigung* von Boltanski und Thévenot (2007, franz. Original 1991) unterscheiden sie idealtypisch sieben sogenannte „Polisformen“ – Wertigkeitsordnungen, auf deren Grundlage Äquivalenzen hergestellt und normative Setzungen vorgenommen werden (Boltanski/Chiapello 2003: 150). Sie vertreten die These, dass es in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt mehrere Wertigkeitsordnungen, jedoch nicht unbegrenzt viele geben kann, und betonen: „Unsere Hypothese lautet, dass wir gerade der Geburtsstunde eines neuartigen, gängigen Gerechtigkeitssinns beiwohnen“ (Boltanski/Chiapello 2003:

²³ Während den Forderungen der Sozialkritik nach anfänglichen Konzessionen kaum mehr Gehör geschenkt und der Arbeitnehmerschutz in den vergangenen dreißig Jahren systematisch dekonstruiert wurde, begannen staatliche und wirtschaftliche Akteure ab den 1970er Jahren sukzessive, auf die Freiheits- und Selbstverwirklichungsanforderungen einzugehen. Dies gründet gemäß den Autoren maßgeblich darin, dass die an den Studentenunruhen beteiligten Akteure häufig später ihrerseits in Staat und Wirtschaft wichtige Positionen besetzten und sich die genannten Forderungen der Künstlerkritik auf verschiedenen Ebenen mit den Interessen der Unternehmungen im flexibilisierten Kapitalismus als höchst kompatibel erwiesen (Boltanski/Chiapello 2003: 226-259).

²⁴ Vgl. zur Netzwerkökonomie auch Wagner/Hessinger (2008).

137).²⁵ Die Art und Weise, wie gegenwärtig die kapitalistische Arbeits- und Wirtschaftsweise legitimiert wird, verweist teils auf bisher unübliche „Äquivalenzprinzipien“. Die als „projektbasierte Polis“ bezeichnete Wertigkeitsordnung wird auf der Basis von Managementliteratur der 1990er Jahre sowie anhand sozialwissenschaftlicher Texte rekonstruiert, in denen die Netzmetapher eine hohe Präsenz genießt (Boltanski/Chiapello 2003: 147-188). Dreh- und Angelpunkt der projektbasierten Polis bildet das Konzept der „Aktivität“:

„Das generelle Äquivalenzmaß, an dem die Wertigkeit von Personen und Objekten gemessen wird, ist in der projektbasierten Polis die *Aktivität*. In der industriellen Polis ist die Aktivität gleichbedeutend mit Arbeit und die Beschäftigten verfügen charakteristischerweise über eine stabile, produktive Erwerbsarbeit. Im Unterschied dazu überwindet die Aktivität in der projektbasierten Polis die Oppositionsbildungen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit, zwischen einem stabilen und einem instabilen Arbeitsverhältnis, zwischen Lohnarbeiterschaft und Nicht-Lohnarbeiterschaft, zwischen finanzieller Beteiligung und ehrenamtlicher Tätigkeit, zwischen dem, was sich in Begriffe der Produktivität übersetzen lässt, und dem, was sich jeder bezifferbaren Bewertung entzieht.“ (Boltanski/Chiapello 2003: 155)

Aktiv sein bedeutet, selbst Projekte ins Leben zu rufen oder sich Projekten von anderen anzuschließen, wobei sich unter dem Projekt-Begriff höchst unterschiedliche Dinge zusammenfassen lassen. Für unseren Zusammenhang ist nicht zuletzt bedeutsam, dass in der Managementliteratur die Werte der Anpassungsfähigkeit und der Wandelbarkeit unter Rückgriff auf das „Bild des Chamäleons“ sowie die in der Kunst überaus präsente Figur des Nomaden thematisiert werden. So halten Boltanski und Chiapello (2001: 169) mit Blick auf diese Textgattung fest:

„In einer projektbasierten Polis beinhaltet der Zugang zu einem hohen Wertigkeitsstatus den Verzicht auf alles, was die Verfügbarkeit, d.h. das Engagementvermögen bei einem neuen Projekt behindern könnte. Der hohe Wertigkeitsträger verzichtet darauf, lebenslang ein einziges Projekt (eine Berufung, einen Beruf, eine Ehe etc.) zu verfolgen. Er ist mobil. Nichts darf seine Bewegungen beeinträchtigen. Er ist ein ‚Nomade‘.“

4.2 Omniprésente Miles-and-More-Logik?

Die Überlegungen von Boltanski und Chiapello zur projektbasierten Polis legen die Vermutung nahe, dass sich Sinnstiftung via Bewegung auch Subjekten im ökonomischen

²⁵ Folgende Polisformen werden unterschieden: Die erleuchtete Polis, die familienweltliche Polis, die Reputationspolis, die bürgerweltliche Polis, die marktwirtschaftliche Polis, die industrielle Polis. Um den aktuell entstehenden dritten Geist des Kapitalismus zu erfassen, reichen diese Polis-Formen nicht aus. Eine siebte Polis war zu konstruieren, auf deren Grundlage „Äquivalenzen gebildet und relative Wertigkeitspositionen in einer vernetzten Welt legitimiert werden können.“ (Boltanski/Chiapello 2003: 64)

Feld aufdrängt. Wegen der kritisierten Unterscheidung von Arbeits- und Privatleben ist dies nicht zuletzt für Akteure denkbar, deren Arbeits- und Erwerbsleben (im engeren Sinne) sich weitgehend lokalräumlich abspielt. Doch freilich bedeutet der Umstand, dass ein nomadischer, chamäleonartiger Habitus als Idealbild in der Management-Ratgeber-Literatur auftaucht, noch lange nicht, dass Subjekte bis in alle Winkel der kapitalistischen Arbeitswelt hinein entsprechend wahrnehmen und entlang der Miles-and-More-Logik ihr eigenes Dasein und die Praxis anderer beurteilen. Wie es um den inneren Nomaden und die zugehörige Logik als Sinnstiftung jenseits der Felder kultureller Produktion bestellt ist, ist genauer zu erforschen. Ausgehend von den Sondierungen im Bereich der Kunst lassen sich einige interessante Ansatzpunkte für solche Sondierungen identifizieren:

Eine zentrale Komponente bei der Erzeugung von mobilen Subjekten sind institutionelle Arrangements, die zu Bewegung anhalten beziehungsweise Beweglichkeitstraining umfassen. Diese Mechanismen sind mit Blick auf die verschiedenen kapitalistischen Arbeitswelten genauer zu studieren. Differenzierungen grundlegender Art sind entlang der Ausrichtung der Unternehmen zu erwarten. In internationalen Unternehmen dürfen die Mobilitätsdynamiken anders aussehen als in lokalen Gewerbebetrieben oder Dienstleistungsfirmen. Damit zusammenhängend ist von Interesse, wie sehr sich die projektbasierte Logik und die Kritik an der Unterscheidung von Berufs- und Privatleben durchgesetzt hat. Um diese Frage klären zu können, sind die Konturen der Bewegungspraxis innerhalb *und* außerhalb der Erwerbsarbeit gezielter in den Blick zu nehmen sowie die Art und Weise, wie diese Praxis von den Akteuren reflektiert wird. In Anlehnung an die Überlegungen von Kwon sowie von Boltanski und Chiapello ist nicht jede Art von Mobilität als Ausdruck einer nomadischen Logik aufzufassen. Entscheidend an dieser Art von Wahrnehmung ist, dass Bewegung zumindest teilweise als Zweck an sich selbst aufgefasst wird.

Im Anschluss an das Konzept der Biographiegeneratoren von Alois Hahn ist davon auszugehen, dass Erzählungen eine wesentliche Rolle spielen bei der Durchsetzung bzw. der Genese eines sozialen Typus, der sich entscheidend über Bewegung definiert. Wie oben skizziert, autorisieren und animieren Aufenthalte in der Fremde in besonderem Masse zum Sprechen, dies scheint sich keineswegs auf Kunstschaffende zu beschränken. Von großem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Internet. Dieses Medium stellt in vielfältiger Weise Möglichkeiten zur Verfügung, die eigene Biographie unter Rekurs auf Mobilität zu thematisieren und unter diesem Gesichtspunkt mit den Biographien anderer zu vergleichen. Es gibt eine Vielzahl an Seiten, die Reiseberichte veröffentlichen: Neben Plattformen, die im engeren Sinne solchen Erzählungen gewidmet sind, publizieren auch Reisebüros, Velo-Lobbies und Bergführerangebote einschlägige Berichte. Weiter spielt die Thematisierung von Mobilität eine zentrale Rolle im Kontext des Mediums *facebook*. Verschiedene Gefäße legen es nahe, sich über Reisen zu definieren und das eigene Selbst in Form von Ortsangaben

sowie anhand von Bildern bereister Destinationen zu thematisieren.²⁶ Erzählte Reisen finden sich nicht zuletzt auf persönlichen Webseiten, wobei sich in der Internet- und Informatik-Branche Unternehmer finden, deren Praxis weitgehend der skizzierten Logik einer Entgrenzung von Arbeits- und Privatleben entspricht. Sie verfügen mitunter über Webauftritte, bei denen Familienphotos und Überlegungen zum Internetbusiness, Reiseberichte (sorgfältig nach Datum geordnet) und Ansichten zu Wein, New York und Kunst zu eigentümlichen Collagen zusammengefügt sind.²⁷ Im Hinblick auf die Frage nach der Verbreitung der Miles-and-More Logik beziehungsweise nach der Wahrnehmung von Mobilität als sinnstiftende „Aktivität“ bilden diese Erzählungen potentiell aufschlussreiche Ansatzpunkte.

Schließlich stellt sich die Frage, welche Felder und Branchen speziell für die normative Mobilitätslogik empfänglich sind und wo beziehungsweise aus welchen Gründen es Gegendynamiken gibt. Im Kunstfeld entfaltet sich die Beweglichkeitsnorm weitgehend ungehindert. Wer sich ihr nicht beugen kann oder will, sieht sich nahezu zwangsläufig mit Restriktionen in der beruflichen Praxis konfrontiert (Bydler 2004; Glauser 2009: 225-232). Die Figur des Nomaden ist gemäß Boltanski und Chiapello (2003) zwar felderübergreifend angelegt. Die Vision des unternehmerischen Selbst und das Konzept des Einzelgenies dürften indes nicht überall gleichermaßen anschlussfähig sein und sich je nach Gebiet mit einer stärkeren Präsenz anderer Polisformen konfrontiert sehen. Konfliktlinien mit anderen Wertigkeitsordnungen – allem voran mit der familienweltlichen Polis – sind absehbar. Wie sehr nomadische Unruhe ein breites kulturelles ‚Schicksal‘ ist, stellt sich vornehmlich als empirisch zu klärende Frage.

²⁶ So fordert eine prominente Anwendung dieses elektronischen Netzwerkes namens „Cities I've Visited“ dazu auf: „Create an interactive travel map to pin all the cities, towns, and even suburbs you've visited...not just countries! See which of your friends has traveled the most!“ Die Anwendung verfügt über rund 1'800'000 aktive Nutzerinnen und Nutzer monatlich. www.facebook.com (abgerufen 31. Juli 2009).

²⁷ Vgl. beispielsweise <http://www.dsiegeltravel.com/> (abgerufen 18. April 2009)

5 Literatur

- Appiah, Kwame Anthony (2007): *Der Kosmopolit. Philosophie des Weltbürgertums*, München: C. H. Beck.
- Baudelaire, Charles (1989 [1863]): *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, S. 213-258.
- Bauman, Zygmunt (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Bauman, Zygmunt (2007): *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: Ders., *Gesammelte Schriften, Band I/2*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 509-690.
- Boltanski, Luc/Thévenot, Laurent (2007): *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*, Hamburg: Hamburger Editionen.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2001): *Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und des normativen Wandels*, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 11/4, S. 459-477.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bydler, Charlotte (2004): *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala: Uppsala University.
- Castel, Robert (2000): *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit*, Konstanz : UVK.
- Cresswell, Jim (2006): *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York: Routledge.
- Der kleine Bund (2008): *Leichen ansehen gehen*, 19. Juli 2008, S. 4-5.

- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1997): *Paris as Revolution, Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley: University of California Press.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1994): *The Flâneur On and Off the Streets of Paris*, in: *The Flâneur*, hrsg. von Keith Tester, London/New York: Routledge, S. 22-42.
- Foster, Hal (1996): *The Artist as Ethnographer*, in: Ders., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press, S. 171-203.
- Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald (Hg.)(2006): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden: VS.
- Glauser, Andrea (2009): *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld: transcript.
- Goldstein, Carl (1996): *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Graw, Isabelle (2003): *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln: DuMont.
- Haberl, Horst Gerhard/Krause, Werner/Strasser, Peter (Hg.)(1990): *auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit den Standort zu wechseln* (herbstbuch eins), Graz: Droschl.
- Haehnel, Birgit (2006): *Regelwerk und Umgestaltung. Nomadische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin: Reimer.
- Hahn, Alois (1995): *Identität und Biographie*, in: *Biographie und Religion. Zwischen Ritual und Sinnsuche*, hrsg. von Monika Wohlrab-Sahr, Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 127-152.
- Hannerz, Ulf (1992): *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York: Columbia University Press.
- Hirsch, Joachim/Roth, Roland (1986): *Das neue Gesicht des Kapitalismus. Vom Fordismus zum Post-Fordismus*, Hamburg: VSA.
- Hirschauer, Stefan (2001): *Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung*, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 30, S. 429-451.

- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Knaller, Susanne (2006): Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 17-35.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2006): Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 7-16.
- Koppetsch, Cornelia (2006): *Das Ethos der Kreativen. Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*, Konstanz: UVK.
- Krieger, Verena (2007): *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.
- Kwon, Miwon (2004): *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Meisel, Timo/Wuggenig, Ulf (2005): „Kreativität“ und der neue Geist des Kapitalismus, in: *Form + Zweck. Zeitschrift für Gestaltung*, 2, S. 71-77.
- Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz: UVK.
- Moulin, Raymonde (1997): *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde (2003): *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion.
- Neckel, Sighard (2008): *Flucht nach vorn. Die Erfolgskultur der Marktgesellschaft*, Frankfurt am Main: Campus.
- Pevsner, Nicolaus (1986 [1940]): *Die Geschichte der Kunstakademien*, München: Mäander.
- Prochno, Reante (2006): *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin: Akademie Verlag.

Rosa, Hartmut (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ruppert, Wolfgang (1998): *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sassen, Saskia (1998): *Globalization and its Discontents. Essay on the New Mobility of People and Money*, New York: The New Press.

Simmel, Georg (1992 [1908]): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schneemann, Peter Johannes (2007): „Miles and More“. *Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart*, Vortrag an der Konferenz „Topologien des Reisens“, Universität Trier, 01.-03. Juni 2007 (Manuskript).

Schneemann, Peter Johannes/Brückle, Wolfgang (Hg.)(2008): *Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*, München: Silke Schreiber.

Schneemann, Peter Johannes/Welter, Judith (2008): *Auslandeinsatz – Kunst produzieren im Namen der Heimat*, in: *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 6. Juni – 31. August 2008, hrsg. von Mirjam Varadinis, Zürich: JRP Ringier, S. 15-19.

Schütz, Alfred (1972b [1945]): *Der Heimkehrer*, in: *Ders., Gesammelte Aufsätze II, Studien zur soziologischen Theorie*, hrsg. von Arvid Brodersen, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 70-84.

Sennett, Richard (2007): *Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin : Berliner Taschenbuch Verlag.

Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Tester, Keith (Hg.)(1994): *The Flâneur*, London/New York: Routledge.

Velthuis, Olav (2005): *Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money*, Rotterdam: NAI Publishers.

- Voss, Günter, G./Pongratz, Hans J. (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 59/1, S. 131-158.
- Voss, Günter G./Pongratz, Hans J. (2003): Der Arbeitskraftunternehmer: Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen, Berlin: edition sigma.
- Wagner, Gabriele/Hessinger Philipp (Hg.)(2008): Ein neuer Geist des Kapitalismus? Paradoxien und Ambivalenzen der Netzwerkökonomie, Wiesbaden: VS.
- Walser, Robert (2003 [1929]): Warum reise ich gerne? – Antwort auf eine Umfrage, in: Ders., Feuer, hrsg. von Bernhard Echte, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 90-91.
- Warnke, Martin (1996): Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln: DuMont.
- Wolff, Janet (1985): The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity, in: Theory, Culture and Society, 2/3, S. 37-46.
- Wuggenig, Ulf (2007): Eine Gesellschaft des Interviews. Über Interviewtechniken in Soziologie, Kunst und Marktforschung, in: Texte zur Kunst, 67, S. 60-69.
- Wuggenig, Ulf (2005): Fiktionen, Mythen, Realitäten. Zentren, Peripherien und Kunst, in: Fernando Alvim, Heike Munder u. Ulf Wuggenig (Hg.), Next Flag. The African Sniper Reader, Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst, S. 24-55.
- Zola, Emile (1989): Pour Manet, hrsg. von Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris: Editions Complexe.

Author: Andrea Glauser

Title: Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus

Reihe Soziologie / Sociological Series 93

Editor: Beate Littig

Associate Editor: Susanne Haslinger

ISSN: 1605-8011

© 2009 by the Department of Sociology, Institute for Advanced Studies (IHS),
Stumpergasse 56, A-1060 Vienna • ☎ +43 1 59991-0 • Fax +43 1 59991-555 • <http://www.ihs.ac.at>

ISSN: 1605-8011